

1 р.



КРАТКИЙ СЛОВАРЬ ПО ЭСТЕТИКЕ



КРАТКИЙ СЛОВАРЬ
ПО ЭСТЕТИКЕ





Б

В



„Как только искусство перестает быть искусством всего народа и становится искусством небольшого класса богатых людей, оно перестает быть делом нужным и важным, а становится пустой забавою“.

Л.Н.ТОЛСТОЙ

Г



Е

Ж

З

„Истинное определение прекрасного таково:
„прекрасное есть жизнь“...“

Н.Г.ЧЕРНЫШЕВСКИЙ



И

К



Л

М

Н

КРАТКИЙ СЛОВАРЬ ПО ЭСТЕТИКЕ

КНИГА ДЛЯ УЧИТЕЛЯ

**Под редакцией
доктора философских наук
профессора
М.Ф. ОВСЯННИКОВА**

**МОСКВА
«ПРОСВЕЩЕНИЕ»
1983**

ББК 87.8
К78

Редколлегия:

Зись А. Я., Лукьянов Б. Г., Овсянников М. Ф. (ответственный редактор),
Соболев П. В., Хоминская В. М.

Рецензенты:

кафедра марксистско-ленинской философии Московского государственного педагогического института имени В. И. Ленина (зав. кафедрой заслуженный деятель науки РСФСР, доктор философских наук, профессор *В. С. Готт*); зав. кафедрой философского ф-та МГУ имени М. В. Ломоносова, доктор философских наук, профессор *Д. Ф. Козлов*; ученый секретарь общественного института эстетического воспитания при Центральном Совете Педагогического общества РСФСР, кандидат философских наук *Л. П. Маковская*

ОТ РЕДАКЦИИ

Выпуск в свет настоящего «Краткого словаря по эстетике» продиктован возросшим интересом советских людей, в особенности молодежи, к проблемам эстетики и эстетического воспитания. «...Где, как не в школе,— сказал Ю. В. Андропов на июньском (1983 г.) Пленуме ЦК КПСС,— может человек получить начала эстетического воспитания, на всю жизнь приобрести чувство прекрасного, умение оценить и ценить произведения искусства, приобщаться к художественному творчеству?» (Материалы Пленума Центрального Комитета КПСС, 14—15 июня 1983 года. М., 1983, с. 18). Это издание рассчитано прежде всего на преподавателей гуманитарно-эстетического цикла средней школы и ставит своей целью вооружить их знаниями в области марксистско-ленинской эстетики и искусствознания, познакомиться с актуальными проблемами, встающими в связи с задачами эстетического воспитания подрастающего поколения. Словарь может быть широко использован педагогами при проведении занятий по факультативному курсу «Основы эстетики и искусствознания».

Научная общественность неоднократно обсуждала вопрос об упорядочении понятий и терминов в литературоведении, искусствознании и эстетике, поскольку запутанная и терминологическая неточность препятствует развитию этих наук. Ученые были единодушны в том, что проблемы упорядочения терминологии, используемой при изучении художественного творчества, весьма актуальны для развития наук о литературе и искусстве и что пора заняться ими всерьез, организовать систематическую работу.

Опыт составления специального словаря по эстетике для школы, средних специальных учебных заведений связан с решением ряда теоретических и методологических вопросов как самой науки эстетики, так и ее преподавания, а также вопросов эстетического воспитания. В этом плане настоящий словарь может представить известный интерес и для специалистов.

Настоящий «Краткий словарь по эстетике» содержит ряд терминов и понятий, в которых раскрываются основные положения марксистско-ленинской эстетики. История эстетической мысли дается в максимально сжатом виде в связи с кратким обзором основных этапов развития эстетики как науки и в связи с характеристикой тех или других направлений в развитии эстетики. Основное внимание уделено раскрытию фундаментальных категорий и законов эстетики, анализу форм эстетического сознания и принципов творчества по законам красоты, эстетической организации труда и образа жизни людей, наиболее общим законам развития искусства и его функционирования в обществе, освещению эстетического творчества в области материального и духовного производства, связи эстетического сознания с моралью, наукой, политикой, экономикой. Особое внимание обращается на раскрытие новаторской сущности искусства социалистического реализма, его мирового значения и места в жизни развитого социалистического общества. В словаре, как правило, не затрагиваются дискуссионные проблемы.

Краткий словарь по эстетике: Кн. для учителя / Под ред. М. Ф. Овсянникова.— М.: Просвещение, 1983.—223 с.

С учетом достижений современной марксистско-ленинской эстетической науки в словаре дается обширный свод сведений об основных эстетических категориях, понятиях, терминах. Книга адресована в первую очередь учителям, преподавателям гуманитарных дисциплин; она будет полезна и читателям, интересующимся вопросами эстетической науки.

К 4306012100—787 инф. п.—83
103(03)—83

ББК 87.8

7

© Издательство «Просвещение», 1983 г.

* * *

Несколько слов о том, как надо работать со словарем.

В приложении к словарю дается именной указатель, в котором содержатся необходимые сведения о философах, эстетиках, искусствоведах и деятелях искусства, внесших наиболее значительный вклад в развитие мировой эстетической мысли.

Статьи словаря строятся в алфавитном порядке. Сначала дается определение соответствующего термина или понятия, его этимология, затем сведения исторического и историко-философского характера, наконец, оценка с позиций современной марксистско-ленинской эстетической науки. Курсивом выделяются термины, о которых в словаре имеется соответствующая статья. Наименование того или иного термина или понятия, которому посвящена статья, в тексте приводится в сокращении, по начальным буквам слова (например, эстетическое воспитание — э. в.).

* * *

В подготовке словаря принимали участие известные советские ученые, а также молодые исследователи. Коллектив авторов с энтузиазмом работал над книгой. Редколлегия выражает глубокую благодарность всем, кто участвовал в подготовке, рецензировании и редактировании словаря.

Авторский коллектив обращается с просьбой к читателям присылать свои отзывы, замечания и пожелания относительно содержания и оформления книги.

* * *

Список сокращений, принятых в словаре:

англ.— английский	назв.— название
арх.— архитектор (архитекторы)	нем.— немецкий
букв.— буквально	н. э.— нашей эры
в. (вв.) — век (века)	см.— смотри
г. (гг.) — год (годы)	сокр.— сокращенно
греч.— греческий	ср.— сравни
и др.— и другие	стих.— стихотворение
итал.— итальянский	т.— том
и т. д.— и так далее	т. е.— то есть
и т. п.— и тому подобное	т. к.— так как
и пр.— и прочие	т. наз.— так называемый
к.-л.— какой-либо	т. о.— таким образом
лат.— латинский	фр.— французский

А

АВАНГАРДИЗМ (от фр. avant-garde — передовой) — движение в буржуазной культуре XX в. Этим термином именуется разрыв модернистские (см. Модернизм) эстетики и искусства, выступающие с призывом к полному обновлению художественных форм и выразительных средств.

В отличие от других течений модернизма, обращавшихся иногда к опыту прошлого (русский модерн, австро-неоимпрессионизм, французский и итальянский арт-нуво и др.), А. полностью порывает с художественной традицией, противопоставляет ей психистический.

А. отражает стихийное, анархическое неприятие буржуазной действительности художественной интеллигенцией (Дж. Джойс, Г. Миллер, С. Дали, К. Малевич и др.)

В послевоенный период (в 50—60-е гг.) возникает неоавангардизм, нашедший свое воплощение в «новом романе», театре абстракции, конкретной музыке, поп-арте и др. Вехи в развитии А. отражают периоды острейших духовных кризисов в буржуазном обществе, окончательную потерю им гуманистических идеалов.

Поиски новых форм и выразительных средств, соединенные с прогрессивным, революционно-пролетарским содержанием, побудили отказаться от А. многих художников, первоначально связанных с ним (В. Маяковский, В. Мейерхольд, П. Элюар и др.), эти искания привели их на путь создания искусства социалистического реализма.

АКАДЕМИЗМ (от греч. akademos — мифический герой) — направление в изобразительном искусстве, характерное для европейских художественных школ XVI—XIX вв. А. возник в Италии. Первые его постулаты связаны с организованной братьями Карраччи в Болонье «Академией

вступивших на правильный путь» (около 1585 г.) Идеи и принципы, сформулированные художниками Болонской школы, легли в основу создания и функционирования академий многих стран (Парижской, Петербургской и др.), сыгравших положительную роль в художественной жизни этих стран. Они давали широкое образование, хорошо в них было поставлено преподавание техники рисунка, лепки, привлекались талантливые художники.

Однако, вследствие утраты творческого начала, они позднее становятся тормозом прогрессивного развития искусства. А. предлагает принять за образец, эталон выхолащенные идеалы и принципы искусства прошлых эпох (античности и Высокого Возрождения), требует от художников неукоснительного следования внешним формам классического искусства.

Провозглашаются признанные неизменными каноны, искусственно извлеченные из художественной практики великих мастеров. Отсюда догматизм, ограниченность тематики, строгие рамки правил и предписаний, оторванность от актуальных проблем.

Сюжеты, заимствованные из библии, античной мифологии, древней истории, лишены признаков современности и национального своеобразия. Представители консервативного А. вели непримиримую борьбу с другими художественными школами и течениями, не признавали многих великих художников, творчество которых не укладывалось в прокрустово ложе А.

В XIX в. они насаждали казенное, далекое от жизни, эпигонское искусство элиты. Условность форм, рисунка, колорита, композиции, неестественные, театральные позы, жесты — таковы стилистические признаки академического искусства (Ф. Бруни, Ш. Лебрен, Г. И. Семирадский, поздние работы Д. Энгра, скульпторы А. Ка-

нова, Б. Торвальдсен) Российская Академия художеств середины XIX в. также преимущественно поощряла А. Первые медали присуждались только картинам на мифологические и библейские сюжеты, соответствующие рутинным канонам А., что вызвало резкий протест группы художников («передвижников») Петербургской Академии художеств во главе с И. Н. Крамским.

АЛЛЕГОРИЯ (греч. allegoria — иносказание) — один из иносказательных художественных приемов, смысл которого заключается в том, что абстрактная мысль или явление действительности выступает в произведении искусства в форме конкретного образа.

По природе своей А. двусоставна. С одной стороны — это к.-л. понятие или явление (хитрость, мудрость, благо, природа, лето и т. д.), с другой — конкретный предмет, картина жизни, иллюстрирующая абстрактную мысль, делающая ее наглядной. Однако сама по себе эта картина жизни играет лишь служебную роль — иллюстрирует, украшает идею, а потому лишена «всякой определенной индивидуальности» (Гегель), вследствие чего идея может быть выражена целым рядом «картинных иллюстраций» (А. Ф. Лосев). Однако связь двух планов А. не произвольна, она основана на том, что общее существует, проявляет себя только в конкретном единичном предмете, свойства, функции которого и служат средствами создания А. Можно привести в пример А. «Плодородие» В. Мухомовой или «Голубь» Пикассо — А. мира.

Иногда идея существует не только как иносказательный план А., но выражается непосредственно (например, в форме басенной «морали») В этом виде А. особенно характерна для произведений искусства, которые преследуют морально-дидактические цели

АМПИР (фр. empire — империя) — поздний классицизм эпохи империи Наполеона

Возникновение А. было выражением идейного и художественного кризиса как следствия разгрома французской революции. Возвысившаяся буржуазия связывала с Наполеоном надежду на возрождение могущества Франции как мировой державы. Искусство было призвано прославлять Наполеона и его завоевания. Воскрешаются времена императорского Рима, но лишь затем, чтобы провозгласить беззаветную преданность императору Искусство превращается в официально-апологетическое, помпезное. Принцип рационализма и железной логики, выдвинутый классицизмом, приобретает чисто формальный характер. Стилизация, нетворческое отношение к наследию других эпох, рабское подражание средствам и приемам классического искусства, лишают многие произведения А. художественной ценности. Задачи архитектуры — возвеличивание нации, прославление воинских подвигов — сказались как в назначении построек, так и в выборе изобразительно-выразительных средств. Воздвигаются триумфальные арки на площадях Этуаль и Каррузель, триумфальная колонна на Вандомской площади (подобие колонны Траяна в Риме), дворцы и общественные здания Создается ряд внушительных ансамблей, подчиненных единому эстетическому замыслу (арх. К. Леду, Дж. Струн)

В живописи гражданский пафос картин часто холоден и наигран.

Скульптура стиля А. также представлена имепами, которые связаны с классицизмом (А. Канова, Г. Шадов, Б. Торвальдсен).

Отличительной особенностью стиля А. является также специфичный выбор декоративных средств. Залы дворцов украсили картины сражений, массивные львы и сфинксы встали у порталов зданий Военные эмблемы, щиты, копья, пучки стрел, лавровые венки, различные типы оружия, стилизация греко-римских орнаментов стали излюбленным мотивом декоративных леп-

ных украшений. В конце 30-х гг. XIX в. А. становится все более академичным, эпигонным, неисторическим стилем.

Художественные принципы архитектуры и прикладного искусства французского А. получили развитие в Англии, Германии, Италии, России. Русская архитектура А., лишенная классицизма, отличается самостоятельностью и национальным своеобразием. Талантливые архитекторы создали монументальные ансамбли и общественные здания, ставшие украшением Петербурга (К. Росси, Л. Захаров, А. Воронихин)

АНТИТЕЗА (греч. antithesis — противоположение) — стилистическая фигура контраста, способ организации как художественной, так и нехудожественной речи, в основе которого лежит использование слов с противоположным значением (антонимов). А. как фигура противопоставления в системе риторических фигур известна еще со времен античности. Так, для Аристотеля А. — определенный «способ изложения» мысли, средство создания особого — «противоположного» — периода.

В художественной речи А. обладает особыми свойствами: она становится элементом художественной системы, служит средством создания художественного образа. Поэтому А. называют противоположностью не только слов, но и образов художественного произведения.

Как фигура противопоставления А. может выражаться как абсолютными, так и контекстуальными антонимами.

И у светлого дома тревожно
Я остался вдвоем с темной,
Невозможное было возможно,
Но возможное — было мечтой.

(А. Блок)

АНТИЧНАЯ ЭСТЕТИКА (от лат. antiquus — древний) складывается в VI в. до н. э. Период ее расцвета относится к V—IV вв. до н. э.

Высокий уровень развития художественной культуры, а также оживление

экономических и культурных связей античных полисов с другими народами определили расцвет эстетической мысли Древней Греции, многообразие ее форм и живую связь с художественной практикой.

Ранними представителями А. э. являются Гераклит из Эфеса, Пифагор, Демокрит из Абдеры (V в. до н. э.). Гераклит и Демокрит развивают материалистический взгляд на эстетические понятия. Объективной основой прекрасного являются стройность, порядок, гармония частей, закономерность как космоса, так и самого человека и общества.

Пифагорейцы развили объективно-идеалистическую эстетическую концепцию. Для них основой прекрасного являются отвлеченные числовые отношения. Платон, как и пифагорейцы, стоит на объективно-идеалистических позициях в понимании прекрасного. Для него прекрасное — это идея. Искусство есть не что иное, как подражание миру вещей, которые сами являются лишь отблеском мира идей. Творческий процесс, по Платону, носит иррациональный неуправляемый характер. И хотя искусство не дает нам познания сущности вещей (оно воспроизводит лишь их видимость), оно все же оказывает воздействие на людей. Вслед за пифагорейцами и Сократом Платон развивает идеи эстетического воспитания.

Аристотель продолжает материалистическую линию Гераклита и Демокрита. Для него прекрасное — это соразмерность, определенность, порядок в пространстве, единство в многообразии. Искусство, по Аристотелю, является воспроизведением действительности через подражание («мимесис»). В своих произведениях Аристотель подробно анализирует виды и жанры искусства, в особенности много внимания уделяет трагедии. Он обстоятельно исследует нравственно-воспитательное значение искусства. В этом плане большой интерес представляет его теория «катарсиса» («очищения»). Аристотель формулирует стройную теорию эстетического вос-

питания. Эстетической системой Аристотеля завершается классический период А. э.

Эстетика эллинистического периода представлена эпикурейцами, скептиками, стоиками. Особо следует выделить эстетические взгляды Лукреция, который сделал попытку вслед за эпикурейцами развить некоторые материалистические положения о происхождении, сущности и воспитательной роли искусства.

В этот период во взглядах Плотина (конец III в.) на основе философского идеализма развивается иррационалистически-мистическое направление, которое позднее стало источником для религиозно-эстетических концепций феодального средневековья (Августин Блаженный и др.).

А. э. классического периода оказала мощное влияние на последующее развитие эстетической мысли (Возрождение, классицизм, европейское Просвещение, эстетическая мысль России XVIII—XIX вв.).

АРХИТЕКТУРА, синоним: зодчество (от греч. *architekton* — строитель) — один из основных и древнейших видов искусства. Различают А. жилых, общественных и промышленных зданий и сооружений, а также те аспекты градостроительства, которые связаны с созданием художественной композиции пространственной среды, образуемой объектами архитектурного строительства. А. обеспечивает художественное формирование пространственных объемов, необходимых для полноценного протекания повседневной жизни индивидов и общества. В совершенной А. достигается внутреннее единство практически-утилитарной целесообразности и идейно-художественной насыщенности. Художественные достоинства А. формируются во взаимодействии научно-технического прогресса в строительстве с освоением естественных природных ландшафтов. А. является одним из ярких проявлений общеэстетической диалектики «искусственного» и «естественного» в искусстве. Следует подчеркнуть утверждающе-мопументальное свособразие искусства А., ее значение как сохраняю-

щейся века и тысячелетия «каменной летописи» народов и общественной истории.

Главные средства художественной выразительности А. — прежде всего пространственно-объемная композиция ее форм, их конструктивная гармония, их соответствие закономерностям естественных материалов и формам окружающей природы, а также их художественный синтез с формами скульптуры, живописи и декоративно-прикладного искусства. Формирование этих средств происходило исторически. Так, в эпоху античности А. впервые обрела развитую систему средств тектонической выразительности — общей структурной гармонии частей и целого, выражающей соразмерное распределение сил в элементах стоечно-балочной (ордерной) и сводчатой конструкции. Отсюда происходит понятие архитектоники как общего для всех видов искусства принципа конструктивного совершенства композиции. Тогда же получил свое развитие пластический синтез А. с искусством скульптуры. В эпоху Возрождения получает дальнейшее развитие синтез форм А. с искусством живописи. В замечательных зданиях, дворцовых комплексах, интерьерах, запечатлевших этот синтез, принцип «изобразительности» стал первым по времени прорывом к осознанию пространственной сущности А., что стимулировало ее дальнейшее быстрое высвобождение от бремени гигантских материально-пластических масс. В эпоху Просвещения осознается глубокое единство А. с окружающей естественной природой, что выразилось в создании превосходных садово-парковых ансамблей.

В XIX в. на основе строительно-промышленного прогресса произошло внедрение в А. облегченных металлических конструкций, поверхностей из стекла и т. п. Они использовались в решении задач строительства множества функционально новых объектов (фабрики, вокзалы, многоэтажные дома, магазины, выставочные здания и т. п.) Беспрецедентная и всеохватывающая технологическая «револю-

ция» в А. XX столетия обусловлена объективным резким усложнением функционально-коммуникативных задач современного строительства, сложным пространственным развитием большинства объектов новой А. и градостроительных комплексов, массовой демократизацией их композиционных структур и форм (идеи «свободного плана», «перетекающего пространства», «непрерывных структур» и т. п.).

В творческом решении этих проблем современная А. наследует все средства и достижения своей художественной истории, синтез с другими искусствами и с дизайном — весь арсенал богатых выразительных возможностей, располагающихся между двумя крайними полюсами — ее максимальной научной технологичности и максимальной связи с естественной природой.

Б

БАРОККО (итал. *barocco* — причудливый, вычурный, странный) — художественный стиль в европейском искусстве конца XVI — середины XVIII в. (в Германии, России вплоть до конца XIX в.). Б. зарождается в Италии XVI в. как отражение кризиса идей и художественных принципов эпохи Возрождения, глубоких противоречий политического, социального и религиозного характера. Рухится идея гармонии мира и представление о безграничных возможностях человека. Ведущим искусством Б. является архитектура, ей подчинены живопись, скульптура. В архитектуре Б. декоративное начало преобладает над конструктивным. Художественная задача — поразить, ослепить пышностью. Строгое чувство меры в работах художников Высокого Возрождения сменяется фантастическим богатством и разнообразием декора, иногда в ущерб красоте. Криволинейные очертания, асимметрия, господствующая восходящая линия, усложненность композиции, неясное членение пространства — особенности архитектурных сооружений Б. Используются богато орнаментированные пилястры, колонны становятся чисто декоративным элементом, перестают нести конструктивную нагрузку. Кариатиды, атланты, перегруженный лепкой орнамент, пиши и портики, галереи со статуями, игра света и

тени призваны воздействовать на эмоции зрителя. Таковы дворцы Версаль, Сан-Суси, Зимний дворец. Новым вкусам соответствует интерьер: сглаживаются углы потолка и стен, плафоны и стены украшаются богатыми в колористическом отношении росписями, лепниной, позолоченными розетками, помещения богато декорируются гобеленами, статуями, зеркалами. Инкрустированные полы, хрустальные люстры, изящная мебель на тонких ножках дополняют дворцовое убранство. Во фресковых росписях преобладают мотивы разрушительных катастроф (Всемирный потоп, Ад), мученичества, борьбы всего того, что вызывает напряжение духовных и физических сил. Это, как правило, многофигурные композиции, где все в движении, в необычайных ракурсах, с множеством чисто декоративных деталей. Жизнелюбивое утверждающее начало в них соседствует с аскетизмом, нарочито грубое с изысканным (Рубенс, Ван Дейк, скульптуры Бернини) Портреты парадны и театральны, со всеми аксессуарами власти.

В литературе Б. форме придается большее значение, чем содержанию, изобразительно-выразительные средства приобретают самостоятельное значение. Широко используются сложные синтаксические конструкции, вычурный, выпященный слог с обилием мифологических гротескных об-

разов. Стихотворения печатаются в форме креста, ромба, круга. Трагедии изобилуют ужасами и кровавыми сценами. Комедии блещут юмором и неожиданными словесными находками (П. Кальдерон, А. Грифиус, Тирсо де Молино, С Полоцкий). Б. в музыке представлено Дж. Габриели, М. Чести (Италия). Называют Баха и Генделя, но их гений перешагнул рамки Б. Величие, сложность композиции, интонационное богатство, драматизм, глубокое отражение мира человеческих страстей — основные черты их творчества (таковы величественные «Страсти по Иоанну» и «Страсти по Матфею» И. С. Баха, концерты и оратории Г. Ф. Генделя). Некоторые черты Б. используются современными модернистскими направлениями в искусстве.

БЕЗОБРАЗНОЕ — категория эстетики, которая обозначает нечто отталкивающее, вызывающее неудовольствие вследствие дисгармоничности, несоразмерности, неупорядоченности, и отражает невозможность или отсутствие совершенства. В отличие от уродливого или некрасивого, Б. представляет собой не простое отрицание красоты, но в негативной форме содержит представление о положительном эстетическом идеале и выражает скрытое требование или желание возрождения этого идеала

Б. связано с другими эстетическими категориями прекрасным, возвышенным, комическим, трагическим и осуществляет свои эстетические функции только в связи с этими категориями. В форме уродливого Б. содержится в комическом (карикатура), в форме ужасного — в возвышенном и трагическом. Как и трагическое, Б. является воплощением зла, но в отличие от трагического гибель этого зла воспринимается как заслуженная и не вызывает сопереживания.

Б., как и другие эстетические категории, связано с длительной традицией в истории эстетической мысли. Представление о выразительном значении Б. в искусстве со-

держится уже у Сократа, который говорил, что благодаря мимесису искусство способно изображать не только положительные, но и отрицательные аффекты. Эта мысль получает развитие в «Поэтике» Аристотеля, где говорится, что подражание снимает отвратительную природу с уродливого и делает его либо эстетически нейтральным, либо даже в какой-то мере привлекательным, доставляющим удовольствие. Аристотель также связывал сферу Б. с областью комического, определяя смешное как «некоторую ошибку и безобразие, никому не причиняющее страдания и ни для кого не пагубное».

Это понимание связи Б. и смешного содержится и в эстетике эллинизма. По словам Цицерона, «область смешного ограничивается некоторым (духовным) безобразием и (физическим) уродством». Однако такое безобразие является не абсолютным, а относительным и требует эстетической выразительности, с помощью которой Б. выявляется «не безобразно».

Широкое включение Б. в систему эстетических понятий происходит в средние века, где по аналогии с понятиями добра и зла Б. рассматривается как необходимый элемент прекрасного или контраст к нему.

Искусство и эстетика Возрождения, стремящиеся выразить идею гармонического развития человека, часто обращались к сфере Б. как к средству контрастного выражения красоты. Категория Б. широко используется в эстетике просветителей. Э. Берк подчеркивал связь Б. с возвышенным. Г. Лессинг, полемизируя с эстетикой классицизма, говорил, что предметом искусства должна быть не только идеальная красота, но все общеинтересное.

Классическая немецкая эстетика рассматривала категорию Б. в диалектической связи с другими эстетическими категориями. Напротив, эстетика послегегелевского периода (Ф. Т. Фишер) стремилась абсолютизировать Б., рассмотреть другие категории как модификацию Б.

Особую роль Б. приобретает и в искусстве и эстетике декаданса (см. *Декадентство*), где происходят попытки эстетического оправдания уродливого. Искусство декаданса воплощает феномен Дориана Грея: изображение внешней красоты при полной моральной деградации. Такое же отношение к Б. сохраняется и в искусстве модернизма. В марксистско-ленинской эстетике категория Б. рассматривается как категория, находящаяся в диалектической противоположности по отношению к прекрасному, вследствие этого в ней опосредствованно передаются представления об эстетическом идеале.

БЕСПРЕДМЕТНОЕ ИСКУССТВО (абстракционизм) (от лат. abstractio — удаление, отвлечение) — упадочное направление в современном буржуазном искусстве. У его истоков лежит творчество В. Кандинского и П. Мондриана, которые в начале XX в. определили два основных направления и метода абстракционизма: абстрактного экспрессионизма и геометрического абстракционизма.

Для первого характерна мысль о том, что искусство есть выражение внутренних состояний творческого «я», которое в конечном счете связано с абсолютным духовным началом. Поэтому искусство в принципе асоциально, оно должно, как считает Кандинский, «отворачиваться от онутошающего душу содержания современной жизни и обращаться к сюжетам и окружению, дающим свободный исход нематериальным устремлениям и исканиям жаждущей души» в беспредметном мире. Эти принципы наиболее полно были выражены в американском абстрактном экспрессионизме, достигшем расцвета в 40–50-х гг. XX в. в творчестве Дж. Поллока, М. Тоби и др.

Второе направление — геометрический абстракционизм — требовало от художника полного растворения своего «я» в акте творчества В процессе проникновения в трансцендентальную сущность искусства происходило уничтожение индивиду-

альности художника. Вслед за Мондрианом, который в поисках всеобщей, универсальной сущности искусства боролся против перспективного видения предметов и мира, утверждал принципы плоскостной абстрактно-конструктивной живописи, его последователи довели до абсолюта геометрическое расчленение плоскости. Это направление, так же как и первое, отказывалось от решения к. л. социальных проблем. Т. о., если философско-эстетическим основанием первого был субъективный идеализм, то второй ориентировался на объективно-идеалистические концепции. В том и другом случае абстракционизм приводил к разрушению художественного образа, а следовательно, искусства, к отрыву его от социальных проблем современности. В этом наиболее ярко проявилась его классовая реакционная сущность, выражение интересов буржуазного общества. Опусы абстракционистов представляют собой сумбурное, хаотическое нагромождение линий и пятен (живопись) или конструкций из различных материалов (скульптура). Однако некоторые формальные поиски абстракционизма (сочетание цветов, конструктивное построение плоскости и др.) имели определенное значение для дизайна и промышленного художественного конструирования. В целом же Б. и стало выражением деградации современной буржуазной художественной культуры и в конце 50-х гг. потеряло популярность и влияние.

БЕССОЗНАТЕЛЬНОЕ — понятие в эстетике, использующееся в основном при определении характера творческого процесса в искусстве. С древних пор идет полемика между представителями различных направлений в эстетике о том, является ли художественное творчество процессом управляемым, т. е. в своей сущности сознательным, или же оно обусловлено чем-то находящимся за пределами сознания и может быть признано только бессознательным процессом.

В зависимости от типа идеалистиче-

ской эстетики проблема Б. решалась как сверхсознательное, подсознательное, или интуитивное, и т. д.

В объективно-идеалистической эстетике Б. трактовалось как сверхсознательное, которое реализуется в процессе экстазического приобщения художника к миру идей (Платон), богу (Августин и др. средневековые философы) абсолютному духу (Гегель), и т. д. В субъективно-идеалистической эстетике оно трактовалось как то, что детерминирует творчество, воздействуя на сознательные усилия художника «снизу», т. е. как подсознательное. Например, у Шопенгауэра это «воля», у Ницше — «воля к власти», у Фрейда — «психологические комплексы, вытесненные в бессознательные сферы психики», у А. Бергсона — «жизненный порыв» и т. д.

Идеалистическим концепциям Б. в художественном творчестве в целом на протяжении всей истории эстетики противостояли представители материалистической эстетики (например, Дидро, Гете, Белинский, Чернышевский и др.), которые развивали концепции художественного творчества как процесса в основном сознательного и целенаправленного.

В настоящее время проблема Б.— предмет комплексного анализа в нашей науке. Советские исследователи рассматривают философские, психологические и физиологические аспекты Б. в жизни и деятельности человека. Опираясь на марксистско-ленинскую теорию отражения и научные исследования психофизиологических основ человеческой деятельности, наши исследователи сделали многое для установления неосознаваемых форм физиологической и психической активности

человека при восприятии различных эстетических объектов, искусства и в процессе художественной деятельности.

Наиболее разработанной теорией сложных форм неосознаваемой деятельности, в том числе и художественной, в нашей науке является «психология установок» Д. Н. Узнадзе и его школы. Согласно основным результатам этой теории, неосознаваемый аспект присущ различным уровням деятельности организма и организму в целом. Он возникает в результате прошлой деятельности и сохраняется благодаря наличию потребности в результатах этой деятельности.

Так, установка на художественное творчество, сформировавшаяся на основе прошлого опыта, проявляется в виде постоянной потребности к новому творчеству и спланирует для достижения той или иной цели этого творчества все формы психики художника (сознание, волю, воображение, память и т. д.)

На различных этапах создания художественного произведения действие установки неравнозначно. Если на первых порах она проявляется в виде неопределенного по цели стремления к творчеству, то с возникновением и конкретизацией замысла художественного произведения и особенно при частичной реализации его она становится фиксированной — более активной и динамичной — установкой на создание именно этого произведения.

В процессе эстетического и художественного восприятия Б. связано с недискурсивными формами (визуальными, слуховыми, суггестивными) активности субъекта восприятия эстетических объектов и произведений искусства.

В

ВДОХНОВЕНИЕ творческое — этап или момент творческого процесса, который

характеризуется резким возрастанием активности творческой личности, интенсив-

ности и продуктивности ее духовных и физических усилий. Признаки вдохновения: отрешенность от всего постороннего, полное погружение в творческий процесс; особая чуткость («расположение души к наиболее полному принятию впечатлений» А. Пушкин), отзывчивость («на все, даже самые скрытые, самые незаметные звуки жизни» — К. Паустовский); особенно быстрое и будто неожиданное, внезапные решения творческих задач («расположение души... к быстрому соображению понятий, что и способствует объяснению вещей» — Пушкин); острая жажда творчества («и пальцы просятся к перу, перо к бумаге» — Пушкин); особенно глубокое душевное удовлетворение от него, эмоциональный подъем («блаженство чувства» — П. Чайковский; «ликование духа» — А. Куприн).

Возможно в любом творческом процессе, но особенно велика его роль в создании произведений искусства. Многочисленные факты позволяют отбросить идеалистические трактовки художественного В. как иррационально-мистического акта, но реальные предпосылки и психические механизмы его образования и действия изучены недостаточно, а их объяснения остаются спорными.

Одни исследователи понимают В. лишь как кратковременное, но бурное эмоциональное возбуждение и творческий подъем, аффективное состояние восторга. Это состояние приносит острое удовлетворение и ускоряет творческий процесс на всех его этапах, но не является, по-видимому, непременным его моментом, о чем свидетельствуют высказывания ряда выдающихся мастеров искусства, не ведавших этого состояния. По мнению Пушкина (разделяемого рядом других художников и исследователей творчества), «это лишь частный случай В., причем не самый эффективный: «Восторг исключает спокойствие, необходимое условие прекрасного... Восторг непродолжителен, непостоянен, следовательно, не в силах произвести истинное великое

совершенство... Вдохновение может быть без восторга, а восторг без вдохновения не существует».

Есть основание связывать В. с природой искусства и вытекающими из нее особенностями художественного мышления. Формируемые им сложные представления, на основе которых затем строятся художественные образы, не могут сложиться по частям, а только как целостная структура — сразу же в главных своих чертах, и потому они возникают будто бы внезапно, благодаря работе интуиции, хотя за этим стоит предварительное накопление и осмысление жизненных и художественных впечатлений, овладение материалом, техникой и технологией своего искусства, а всплывшие представления, как правило, подвергаются затем разработке и доработке, а то и коренным преобразованиям. В творческий процесс наряду с «интуитивным замыслом» непременно входит «строительная работа» (А. Луначарский), а наряду с В.— «рассуждения» (Пушкин). В. чаще всего связано с «интуитивным замыслом» и позволяет автору окинуть будущее произведение «одним взором, как прекрасную картину или дорогого человека» (Моцарт), оно вызывает особенно глубокое «блаженство чувства», когда «явилась главная мысль и когда она начинает разрабатываться в определенные формы» (Чайковский). В этом смысле можно рассматривать В. как непременный компонент творческого процесса, приводящего к созданию «истинного совершенства».

Факты говорят, что В. связано и с частными интуитивными решениями (как в духовной, так и в материальной деятельности художника), получая и в них новый импульс.

На возникновение и характер В. влияют также не поддающиеся учету детали обстановки, в которой протекает данный творческий процесс, ускользающие из-под контроля сознания особенности его течения и реакции на них данной творческой личности и многие другие индивидуально-свое-

образные обстоятельства текущего процесса. Наступление В. непредсказуемо, и художник вынужден терпеливо ждать его прихода. Но это отнюдь не пассивное ожидание: художник может способствовать его появлению, ускорять его и в известной мере управлять им, если он проявляет упорство в своем труде, преодолевает к нему «нерасположенность» (Чайковский), когда дело не клеится, не отступает перед неудачами, постоянно совершенствует свои творческие возможности — духовные и физические. В. приходит только в результате упорного и систематического труда, «калиторжного напряжения» (А. Чехов) всех сил.

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ИСКУССТВ — взаимное соприкосновение и влияние различных видов искусства друг на друга в процессе их исторического развития. В художественной культуре каждой страны и эпохи виды искусства существуют и развиваются не изолированно, а во взаимосвязи друг с другом. Как правило, в каждую историческую эпоху доминировал тот или иной вид искусства, влияя на другие и накладывая на них свой отпечаток. В Италии эпохи Возрождения доминировала живопись, в Германии XVIII—XIX вв. — музыка, в России, Франции и Англии XIX в. — литература. Это определяло своеобразие художественной культуры в целом, создавало благоприятную почву для влияний доминирующего искусства на другие (изобразительные тенденции в итальянской музыке XVI в., музыкальный характер немецкой романтической поэзии, литературные влияния в русской живописи и музыке XIX в. и т. д.) Но и при гармоничном развитии всех искусств между ними возникают взаимодействия.

Каждое из искусств способно художественно познавать сущность жизни, человеческих отношений, общественного развития, т. е. отражать мир в целом. Вместе с тем каждый вид искусства одновременно нуждается в помощи других, ибо возможности непосредственного отображения дей-

ствительности у него ограничены. В этой диалектике общего и специфического в художественной сфере коренится основа процессов взаимодействия между искусствами, которые происходят в развитии художественной культуры на всех этапах ее истории. С одной стороны, каждый вид искусства стремится максимально выявить, усилить и развить то, что составляет его неповторимую особенность, отличает его от всех других и является его преимуществом перед ними, оправдывающим его право на существование. Но, с другой стороны, каждое искусство стремится также учесть и использовать опыт других, обменяться с ними достижениями, расширить свои возможности и границы. Тенденция к индивидуализации дополняется тенденцией к взаимовлиянию и синтезу (см. *Синтез искусств*). Искусства развиваются, как бы испытывая одновременное действие и центробежных, и центростремительных сил. Всегда отличаясь «лица необщим выраженьем», они вместе с тем сообща решают одни и те же задачи. Разделяясь, они стремятся породниться друг с другом.

Примером В. и в советской художественной культуре может быть влияние кинематографа на живопись, на театр и на другие виды искусства. В живописи это влияние выражается, например, в крупноплановости изображений, во фрагментарности композиций — приемах, которые не были распространены до эпохи кино. В театре влияние кино сказывается в многоэпизодности и «монтажности» композиции спектакля, проявляется в сжатости и стремительности диалога, в использовании таких приемов, как «наплывы» (в картинах прошлого, воспоминаний, снов и т. п.), «крупные планы» (выделение деталей действия), «озвучивание» мыслей героя (с помощью ведущего, через репродуктор и т. д.), наконец, во включении кинокадров в действие.

При всей специфичности изобразительно-выразительных средств отдельных искусств между ними существует связь,

выражающаяся и в том, что они подчинены некоторым общим закономерностям, и в том, что в определенных условиях те или иные искусства могут пользоваться средствами других искусств.

Черты взаимовлияния различных искусств можно проследить в любом виде художественного творчества. Воздействие одного искусства на другое плодотворно, когда оно совершается на основе сохранения специфики к.-л. вида искусства и ведет к обогащению его чертами другого, к расширению художественных возможностей и средств. Но оно непродуктивно, когда разрушает специфику данного искусства, подменяя его спецификой другого, подавляющего его собственную природу. Так, с одной стороны, в модернизме происходит подмена специфики живописи свойствами музыки, что используется для обоснования абстракционизма, а с другой стороны, подмена специфики музыки свойствами живописи, что используется для обоснования «конкретной» (шумовой) музыки. В обоих случаях происходит разрушение каждого из искусств.

Для художественной культуры социализма, выполняющей задачу всестороннего и гармоничного развития личности, одной из ведущих закономерностей является тенденция к развитию видов искусств как единой системы. Взаимодействие между ними служит расширению горизонтов каждого из искусств, углублению художественного познания мира.

ВИДЫ ИСКУССТВА — исторически сложившиеся формы искусства, его основные структурные и классификационные единицы. В. и. — литература, изобразительные искусства (живопись, скульптура, графика), музыка, хореография, архитектура, театр и т. д. — относятся к искусству в целом как частное к общему. Видовые особенности, представляя собой специфическое проявление общего, сохраняются на протяжении всей истории искусств, хотя в каждую эпоху, в различных художественных культурах проявляются по-разному

В решении вопроса об источнике видовых делений в эстетической мысли ясно обозначились две тенденции — объективная и субъективная. Первая видит основной источник многообразия видов в сложности, многосторонности самой действительности, вторая — в особенностях человеческого восприятия, в богатстве человеческой чувственности и духовных способностей. Признание объективных или субъективных факторов основой существования различных искусств не совпадает с материалистическим или идеалистическим направлением в эстетике. Так, объективную основу деления искусств признавали представитель материализма в эстетике Лессинг и идеалист Гегель, субъективный фактор в качестве основополагающего выдвигался в материалистической эстетике Леонардо да Винчи и в субъективно-идеалистической эстетике Канта.

Марксистско-ленинская эстетика, признавая решающую роль объективного фактора в делении художественной культуры на отдельные виды, не отрывает его от фактора субъективных особенностей человеческого восприятия. Потребность преимущественного отражения определенного круга жизненных явлений, их различных сторон и граней, богатство человеческой чувственности, наконец, специфические особенности материала, в котором творит художник, порождают богатство и многообразие выразительно-изобразительных средств, присущих каждому из В. и. (см. *Выразительность, Изобразительность*)

Каждый В. и. уникален. Он имеет определенные преимущества перед другими в изображении тех или иных сторон жизни, в выражении оттенков человеческих чувств и вместе с тем отличается известной ограниченностью по сравнению с другими искусствами. Отсюда принципиальная ошибочность и бесплодность противопоставления одних искусств другим.

Отдельные виды искусства в прошлом

развивались неравномерно (см. *Взаимодействие искусств*).

В современной художественной культуре наряду с тенденцией к синтезу, интеграции различных искусств (см. *Синтез искусств*) отчетливо проявляется тенденция к сохранению суверенности отдельных В. и. Имеет место и процесс возникновения новых искусств, которых не знали художественные системы прошлого (художественная фотография, телевизионное искусство) (см. *Телевидение*). Связь между различными областями художественного творчества служит основанием для различных классификаций. Самая распространенная классификация берет за основу пространственно-временные отношения и делит все искусства на пространственные или статические (изобразительное искусство, архитектура), временные или динамические (литература, музыка) и пространственно-временные (балет, театр, кино). Классификация искусства может осуществляться и по другим признакам: непосредственное или косвенное изображение явлений действительности, отсюда деление искусств на изобразительные и выразительные или же деление на зрелищные и незрелищные, простые и синтетические. Классификация искусств при всей своей относительности помогает выявлению специфики каждого В. и. и в то же время способствует их сближению, раскрывает возможные пути синтеза различных областей художественной культуры.

ВКУС ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ — способность человека адекватно воспринимать и оценивать произведения искусства.

Х. в., в котором обобщается художественный опыт личности (общества), формируется прежде всего под непосредственным воздействием искусства. Однако было бы ошибкой считать Х. в. простым производным от качества художественного объекта и интенсивности общения с ним. Многие в его становлении и формировании зависят от индивидуальных особенностей самого человека, его способности воспринимать

и оценивать те действительно художественные ценности, которые несет с собой искусство.

Индивидуальный, точнее, индивидуализированный характер Х. в. определяется особенностями художественного восприятия: биолого-психологические стороны последнего оказываются весьма важными в процессе постижения искусства. Акцентирование этой, по преимуществу чувственной стороны структуры Х. в. приводит идеалистическую эстетику (главным образом субъективистского толка) к выводу, что природа Х. в. строится на врожденном свойстве личности.

С точки зрения марксистской эстетики чувственная основа Х. в. обусловлена объективными факторами и прежде всего художественным опытом личности. Опыт общения человека с искусством обуславливает и качественный уровень Х. в., этой особой, по определению Вольтера, «чувствительности к прекрасному и уродливому в искусствах».

Формирование Х. в. зависит от многих факторов. Кроме художественного опыта, здесь сказываются возрастные особенности личности, психофизиологические характеристики, ее принадлежность к определенному классу, социальной группе, характер потребностей и интересов, профессиональные занятия и жизненный опыт.

В истории искусства нередки случаи, когда одни художники не принимали творчества других из-за различия идейно-художественных позиций. Так, Л. Толстой отвергал творчество В. Шекспира, В. Стасов критически относился к живописи К. Брюллова, П. Чайковский отрицал музыку И. Брамса. Это не значит, что у Л. Толстого и Стасова плохой вкус. Известно, например, что Л. Толстой высоко ценил творчество А. Чехова, И. Бунина, Л. Андреева, а Стасов был одним из корифеев русской художественной критики. Здесь речь может скорее идти об элементарной односторонности в высоко развитом Х. в.

Многообразие вкусов влияет и на соот-

ношение индивидуального и коллективного вкусов в Х. в. Идеалистическая эстетика всеми разрабатывала элитарный (см. *Элитарная эстетика*) подход к этой проблеме, где индивидуальное мнение аристократического «ценителя искусства» противопоставлялось мнению безликой «толпы». Существовал и прямо противоположный подход к проблеме, когда вопрос о ценности художественного произведения авторитетически решался «большинством» голого. Однако ни тот, ни другой не определяет истинность суждения вкуса, которая зависит лишь от степени его объективности.

Однако в борьбе за подлинный Х. в. следует всегда помнить о культуре спора, необходимо с уважением относиться ко вкусу, к личности спорящих. Лучшим примером в этом смысле может служить ленинское отношение к искусству. В. И. Ленин был его тонким ценителем, но никогда не считал возможным навязывать свое мнение — он всегда умел обосновать его, обладал высочайшей культурой спора (показателен в этом плане его спор со студентами ВХУТЕМАСа о футуризме).

Марксистско-ленинская эстетика рассматривает Х. в. как одну из важнейших характеристик художественной культуры личности, связывает его формирование с условиями социального бытия человека, уровнем развития эстетической культуры общества.

ВКУС ЭСТЕТИЧЕСКИЙ — способность адекватного освоения эстетических качеств действительности, выражающаяся в системе непосредственных эмоциональных оценок. В процессе эстетического восприятия и деятельности Э. в. проявляется чрезвычайно широко. Он дает о себе знать в любой творческой деятельности, в быту, в поведении людей. Утверждая историческую конкретность Э. в., марксистская эстетика ставит его в непосредственную связь с эстетическим идеалом, в котором находят свое воплощение представления о прекрасном-должном как для отдельной личности,

так и для определенного класса, данной социальной группы, прослойки в раздельном на классы обществе.

Вопреки идеалистам, считающим Э. в. либо врожденной, либо чисто субъективной интуитивной способностью личности, и механицистам, сводящим его к инстинктивно-физиологическим проявлениям человека, марксистская эстетика рассматривает Э. в. исторически, как продукт общественных отношений, созидательной деятельности людей.

Характерная черта Э. в. заключена в непосредственности его проявления; это — чувственная реакция субъекта на то, с чем он взаимодействует. Прежде всего, вкус — это «способность судить о красоте» (И. Кант)

Э. в. представляет собой диалектическое единство общего, особенного и единичного, общественного и личного, коллективного и индивидуального.

Самые первоначальные градации вкуса: нравится — не нравится, красиво — некрасиво. Вполне понятно, что данная импульсивная реакция, приобретающая значение невысказанной оценки, имеет тенденцию усложняться и в конечном счете осознаваться личностью. Она оказывает непосредственное воздействие на поступки и на переживания человека. Э. в. регулирует его эмоциональные реакции. Оперосредствованно он воздействует и на интеллектуальную жизнь субъекта. «Только вкус, — отмечал Ф. Шиллер, — вносит гармонию в общество, так как он создает гармонию в индивидуе. Все другие формы представления разделяют человека, ибо они основываются или исключительно на чувственной, или на духовной части его существа; только представления красоты делают человека цельным, ибо они требуют согласия двух его натур».

Обладая Э. в., человек рассматривает окружающий его мир и себя прежде всего с учетом основных эстетических категорий, таких, как *прекрасное* и *безобразное*,

ЭСТЕТИКА
Предмет изучения
Инв. № 4643

возвышенное и низменное, трагическое и комическое.

Очевидна связь Э. в. с мировоззренческими, прежде всего с этическими факторами социальной жизни.

Постоянным катализатором Э. в. служит искусство как высшая и предметно материализованная форма эстетического отношения человека к действительности. Именно поэтому формирование Э. в. немислимо без постоянного, ставшего потребностью общения личности с различными видами и формами искусства. Э. в. значительно шире художественного вкуса.

Даже самые извращенные и противостественные, антиэстетические вкусы, как показывает марксизм, имеют объективные социально-психологические корни. Все это дает возможность судить об истинности или ложности эстетических вкусов, а также развивать их посредством эстетического воспитания. Социалистический образ жизни создает необходимые условия для формирования Э. в., который находит свое выражение во всех проявлениях эстетической деятельности. Как подчеркивалось на XXVI съезде КПСС, «важно, чтобы все окружающее нас несло на себе печать красоты, хорошего вкуса».

ВОЗВЫШЕННОЕ — одна из основных (наряду с прекрасным, трагическим, комическим) категорий эстетики, отображающая совокупность природных, социальных и художественных явлений, исключительных по своим количественно-качественным характеристикам и выступающих благодаря этому источником глубокого эстетического переживания — чувства В. Категорией, полярно противоположной В., является категория *низменного*.

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

Еще больше ярких проявлений В. мы находим в общественной жизни. Они содержатся в выдающихся деяниях,

служащих делу общественного прогресса, как отдельных личностей (великих людей, героев), так и целых классов, масс, народов. Возвышают и воспевают эти свершения и подвиги *произведения искусства*. В процессе художественного освоения В. сформировался целый ряд специфических жанров искусства: эпопея, героическая поэма, героическая трагедия, ода, гимн, оратория, монументальные жанры живописи, графики, скульптуры, архитектуры и др.

Исключительность возвышенных явлений бывает двойного рода. Это может быть (а) исключительность внешнего масштаба, превосходящего привычную норму чувственного восприятия, и (б) исключительность внутренняя, смысловая, постигаемая интеллектуально, духовно, опосредствованно. Существует немало явлений, в которых оба эти признака совпадают.

В. может быть лишь такое явление, которое при всей своей исключительности, мощи и грандиозности не представляет непосредственной угрозы созерцающему его человеку. В противном случае разрушаются сами условия *эстетического восприятия*.

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

Критерии и образцы В. имеют классово обусловленный характер. Однако подлинно В. творят и адекватно постигают лишь представители самых передовых, самых прогрессивных и революционных сил. Удел же тех, кто стал тормозом прогресса, либо вообще отрицание категорий В (буржуазные теории «дегеронизации»), либо его извращения и фальсификации (утверждение различных форм ложного величия, например, мелкобуржуазный культ

возвышенной личности, возвышающейся над «толпой», и т. п.). Ныне, как и в прошлом, В. является объектом острой общественной борьбы.

Сущность В. раскрывается новыми гранями при сопоставлении его с категорией прекрасного. Признак исключительности присущ и прекрасным предметам. Но под исключительностью здесь подразумевается нечто иное, чем в случае с В., а именно высшая степень *гармонии и совершенства*. Прекрасное и В. могут соединяться в одном и том же предмете, дополняя и обогащая друг друга.

В. проявляется в борьбе человека с природой и в столкновениях противоположных социальных сил. Полное внутреннее напряжения, В. несет в себе зерно неизбежных противоборств, конфликтов. Не случайно категория В. тесно связана с эстетическими категориями *драматического* и *трагического*. Именно в драматических и трагических ситуациях и конфликтах ярко раскрывается подлинный масштаб В., величие человеческого духа.

Категория В. обнаруживает в присутствии содержания диалектическое единство эстетического и этического начал.

К В. непосредственно примыкает категория *героического*. И все же полное отождествление этих двух категорий неправомерно. Если героическое всегда возвышенно, то обратное утверждение не всегда справедливо. Когда, например, выдающиеся результаты деятельности достигнуты без преодоления сопротивления враждебных сил, без величайших жертв, тогда перед нами В., но не героическое.

В. противостоит обычному, будничному. Но эта противоположность не абсолютна. Исключительность внутреннего значения объекта отнюдь не всегда находит дополнение в исключительности его внешнего масштаба. Поэтому В. может также находить воплощение в явлениях внешне обычных, будничных, но пронизанных высоким значением и смыслом.

Особым, парадоксальным и маргиналь-

ным (пограничным) видом В. является феномен т. наз. «мрачного величия», который существует и в природе (безжизненные скалы, пустыня, «белое безмолвие»), и в обществе (например, царь Иван Грозный, шекспировская леди Макбет, гетевский Мефистофель и др.). В этой модификации В. не только отсутствует героическое в истинном смысле этого слова, но, напротив, мы отчетливо видим в нем проявления злой воли. И тем не менее мы не можем не ощущать своеобразную демоническую мощь этих фигур. В подобных случаях содержанием эстетического переживания является, с одной стороны, удивление незаурядностью субъективных качеств (воля, упорство, пронизательность, решительность, личное бесстрашие и т. п.), проявленных такими личностями, а с другой — горечь от сознания того, что эти незаурядные человеческие качества оказались подчиненными принципам нравственного зла.

Вдохновляя личность и массы на новые подвиги и свершения во имя социального прогресса, В. играет огромную роль в жизни общества. Одной из важных форм использования его воздействия является развитие героико-революционных традиций. Но и тогда, когда В. противостоит человеку (например, в виде грозных стихийных проявлений природных и общественных сил), оно значимо уже тем, что позволяет увидеть в самом полном выражении могущество тех явлений, которые человеку еще предстоит покорить, подчинить, преодолеть. В. широко культивируется в *искусстве*, особенно *социалистическом*. В то же время марксистско-ленинская эстетика выступает против всех форм утверждения в нем ложного величия, идеализации и т. п.

Марксистско-ленинское понимание В. характеризуется диалектическим и конкретно-историческим подходом к нему. Оно требует учитывать изменение содержания В. в различные исторические периоды и в то же время нить преемственности меж-

ду ними, а также взаимопереходы В. и смежных эстетических категорий. Так, В. часто превосходит и нарушает ранее освоенную меру прекрасного; но оно же дает стимул к достижению новой, еще более высокой меры *красоты* и само служит ориентиром на пути к *эстетическому идеалу*. Незаурядное, исключительное по своей природе, В. в то же время содержит тенденцию к превращению его в массовидное, чтобы затем поднять на новый уровень само В. С другой стороны, В., чье содержание со временем девальвировалось, неизбежно превращается в нечто низменное.

ВОЗРОЖДЕНИЕ (Ренессанс, фр. Renaissance) эпоха в истории культуры и искусства, отразившая начало перехода от феодализма к капитализму. В классических формах В. (Ренессанс) сложилось в Западной Европе прежде всего в Италии, однако аналогичные процессы, протекавшие в Восточной Европе и в Азии, позволяют многим историкам говорить о «русском В.», «грузинском В.», «китайском В.» и т. п. Разумеется, в каждой стране данный тип культуры имел свои особенности, связанные с ее этническими характеристиками, специфическими традициями, влиянием других национальных культур.

В. связано также с процессом формирования светской культуры, гуманистического сознания, порывавших с религиозным мистицизмом и феодальным политизмом. В сходных социально-исторических условиях разворачивались сходные процессы в искусстве, философии, науке, морали, социальной психологии и идеологии.

Итальянские гуманисты XV в. ориентировались на «возрождение» античной культуры (отсюда назв.), мировоззренческие и эстетические принципы которой были признаны идеалом, достойным подражания. В других странах наличие такой ориентации на античное наследие могло не иметь определяющего значения. Существо же процесса высвобождения человека из

под власти потусторонних или земных политических сил и утверждения силы, разумности, красоты, свободы личности, единства человека и природы, гармонии телесного и духовного, чувственного и интеллектуального в самом человеке было одним и тем же во всех культурах ренессансного типа, определяя их роль в прогрессивном развитии культуры (Ф. Энгельс охарактеризовал западноевропейское В. как «величайший прогрессивный переворот из всех, пережитых до того времени человечеством»)

В развитии культуры В. различают следующие этапы: Раннее В. (Петрарка, Боккаччо, Альберти, Донателло, Тиберти, Мазаччо), Высокое В. (Леонардо да Винчи, Микеланджело, Рафаэль, Франсуа Рабле) и Позднее В., когда обнаруживается кризис гуманизма (Шекспир, Сервантес).

Примечательнейшая особенность В. — целостность и разносторонность в понимании человека, жизни и культуры. Резкое возрастание общественного авторитета *искусства* не вело к его противопоставлению науке и ремеслу, а осознавалось как равноценность и равноправность различных форм единой деятельности человека. В Италии Леонардо да Винчи, а в России в XVIII в. В. Н. Татищев могли рассматривать искусство как особую «науку». По той же причине столь высокого уровня достигают в эту эпоху прикладные искусства и архитектура, соединяющие художественное творчество с техническим конструированием и ремеслом.

Особенность искусства В. заключается в том, что оно носит ярко выраженный демократический и реалистический характер. В центре этого искусства стоят человек и природа. Несмотря на лаконичность и концентрированность изображаемого писатели и художники достигают широкого охвата действительности и умеют правдиво отобразить существенные тенденции своего времени. При этом они ищут наиболее эффективные средства и способы для

художественного воспроизведения богатства и разнообразия форм проявления реального мира. Отсюда обращение к оптике, математике, анатомии, теории перспективы и т. д. Эстетика В. тесно связана с художественной практикой, полностью ориентирована на реальный мир. Красота, гармония, единство рассматриваются как свойства действительного мира. Подчеркивается исключительное значение искусства. Т. о., эстетика В. направлена на обоснование ренессансного искусства, носящего жизнеутверждающий характер и проникнутого возвышенным пафосом.

В период Позднего В. многие его нормы изменились; обнаружились черты кризиса, связанного с осознанием сути складывающегося буржуазного общества.

В Западной Европе это сказалось в появлении скептицизма в философии, появлении *академизма* и *маньеризма* в изобразительном искусстве, в наступлении религиозности и мистицизма на светскую и гуманистическую культуру. Обозначился разрыв между искусством и наукой, красотой и пользой, между духовностью и физической жизнью личности.

В то же время гуманизм позднего В. в творчестве крупнейших его представителей (Шекспир, Микеланджело) обогатился сознанием противоречивости жизни, трагическим мироощущением.

Эпоха В. имела огромное положительное значение в истории мировой культуры. Она неотделима от идеала гармонического и свободного человеческого бытия, который питал культуру В. и так мощно воплотился в ее искусстве.

ВООБРАЖЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ (фантазия) — способность сознания перерабатывать, преобразовывать материал восприятий, впечатлений, создавать на их основе новые наглядные образы, в той или иной мере соотносимые с представлениями о *прекрасном, возвышенном, совершенном*. Воображение отражает объективную действительность, хотя и представляет собой в некотором смысле отлет от нее.

Воображении в начальной, идеальной форме находят выражение человеческие потребности, устремления, переживания. При помощи воображения художник создает в своем произведении модель той жизненной ситуации, которая его интересует в творчестве. Такая работа более всего полезна воображению, ибо по природе своей оно образно, продуктивно, свободно в оперировании представлениями о мире.

Одно из важных достоинств Х. в. обусловлено его способностью не только отражать действительность, но и выражать отношение к ней. Отсюда и другое его важное свойство — воплощать в себе единство объективного и субъективного, рационального и эмоционального.

Степень выраженности эстетических идеалов, вкусов, оценок в содержании произведений искусства определяется не только отобразительными свойствами воображения. Не меньшее значение имеют и его продуктивно-созидательные возможности, благодаря которым с особой глубиной и выразительностью реализуются в художественном произведении как эстетические свойства действительности, так и эстетические потребности человека. Очень часто в искусстве это осуществляется через *метаформу, символ, иносказание*.

Воображение играет значительную роль при создании *художественной формы*. Так, изобразительно-выразительные приемы в искусстве сводятся фактически к приемам воображения — акцентированию и комбинированию. Акцентирование представляет собой выделение в искусстве через преувеличение, гиперболу, гротеск тех или иных сторон отображаемого явления (карикатура, шарж). Прием комбинирования предполагает соединение, совмещение разнородных элементов в новую художественную целостность (сфинксы, кентавры).

Благодаря воображению в художественном творчестве возможно нарушение реально существующих связей, объективных представлений: тайна шагреновой ко-

жи (Бальзак), чаепитие поэта с солнцем (Маяковский), воскрешение из мертвых (в пьесе К. Симонова «Четвертый»). В подобных отступлениях, преобразованиях «форм жизни» художники заостряют наше внимание на различных сторонах реальной действительности, стремятся дать восприятию с максимальной наглядностью любую мысленную абстракцию, художественную идею.

Бесконечный ряд образов, творимый воображением художников-реалистов, опирается на материал действительности и в конечном счете служит яркому выражению художественной правды. Свидетельство тому вся история искусства — от глубокой древности до художественной фантастики наших дней.

Мысль В. И. Ленина о том, что процесс познания «не есть простой, непосредственный, зеркально-мертвый акт, а сложный, раздвоенный, зигзагообразный, включающий в себя возможность отлета фантазии от жизни», получает убедительное подтверждение в художественной практике.

ВОСПИТАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ — формирование потребности в общении с искусством, способности воспринимать искусство во всем его жанрово-видовом многообразии и социально-исторической определенности, умения адекватно оценивать эстетические достоинства произведения искусства.

Х. в. неотделимо от художественного образования как процесса приобщения человека к художественным ценностям, накопленным в ходе исторического развития человечества: «Если ты хочешь наслаждаться искусством,— писал К. Маркс,— то ты должен быть художественно образованным человеком» Художественное образование как условие и элемент Х. в. следует отличать от профессионального художественного образования — систематической подготовки к самостоятельной творческой деятельности в определенной области искусства. Вместе с тем стимули-

рование художественно-творческой активности человека в рамках самодеятельности также служит важным средством Х. в. Х. в., являясь важнейшей частью эстетического воспитания, способствует формированию эстетического сознания личности.

В истории философско-эстетической и педагогической мысли идеи Х. в. тесно связаны с пониманием природы искусства, его функций в обществе, с пониманием сущности человека.

Представители эпохи Просвещения отстаивали мысль о социальном назначении искусства, развивали идеи, согласно которым искусство смягчает нравы, воспитывает человека в духе гражданских добродетелей, развивает творческую активность.

Одна из важнейших идей социалистическо-утопистов заключается в признании необходимости массового приобщения к искусству, сочетания Х. в. с другими видами гражданского воспитания. Хотя мыслители прошлого внесли много ценного в разработку идей Х. в., подлинные условия и задачи Х. в. остались нераскрытыми в их теориях. Обращение к искусству, его воспитательной силе, по мнению домарксистских мыслителей, должно предшествовать изменению социальных отношений в обществе.

Русские революционные демократы, рассматривая искусство как зеркало жизни, считали его и «учебником жизни», важным средством образования и нравственного, социально-политического воспитания. Н. Г. Чернышевский ближе всех из предшественников марксизма подошел к пониманию связи воспитания и социальных преобразований в обществе.

Развитие и воплощение в жизнь принципов Х. в. в советский период основывается на идеях классиков марксизма-ленинизма. Победа Великой Октябрьской социалистической революции явилась необходимой предпосылкой Х. в. широких народных масс. Уже в первые годы Советской власти организация Х. в. и образования

была провозглашена государственным делом.

Задачи Х. в., его связь с эстетическим, трудовым, нравственным воспитанием нацелены в «Основных принципах единой трудовой школы», изданных в 1918 г. Идеиную направленность Х. в. сформулировал А. В. Луначарский: «Основное назначение художественного воспитания должно заключаться в том, чтобы найти такие способы воздействия на чувства ребят, которые наиболее мощно и прочно воспитывали бы их в духе коммунистических инстинктов, коммунистических навыков, коммунистических рефлексов».

В настоящее время Х. в., являясь составной частью эстетического воспитания, играет важную роль в деле воспитания человека коммунистического общества. Тесная связь Х. в. с идейно-политическим, трудовым, нравственным обеспечивает эффективное воздействие искусства на чувства, сознание, волю масс, способствует превращению общественно-политического идеала в жизненную цель каждого советского человека. Х. в., осуществляясь с учетом возрастных, профессиональных различий, национальных традиций, охватывает все слои, группы населения.

Х. в. использует все жанрово-видовое многообразие искусства, опирается на лучшие достижения мировой художественной культуры. Особое место в деле Х. в. принадлежит искусству социалистического реализма, в произведениях которого с позиций коммунистической партийности и народности осмысливаются сложные общественные проблемы современности.

ВОСПИТАНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЕ — целенаправленная система действенного формирования человека, способного с позиций коммунистического общественно-эстетического идеала воспринимать, оценивать и осознать эстетическое в жизни, природе и искусстве, способного жить и преобразовывать мир, творить «вторую природу» (К. Маркс) по законам красоты. На каждом этапе общественного развития выра-

батываются свои представления об эстетическом и художественном, прекрасном и безобразном, возвышенном и низменном, героическом и обиденном (или антигероическом), трагическом и комическом, которые тесно переплетаются с представлениями о добре и зле, истине и лжи, справедливости и несправедливости.

Средствами целенаправленного воздействия на человека могут быть самые разнообразные эстетические объекты, процессы и явления, а также все то, что может служить наиболее действенному развитию способностей чувственного-эмоционального и рационального восприятия эстетически и художественно значимых ценностей. Труд человека, его поступки, отношения с другими людьми, а также переживания, стремления и идеалы носят различный с эстетической точки зрения характер. Поэтому Э. в. выполняет свои задачи в тесном взаимодействии со всеми другими видами коммунистического воспитания: идейно-политическим, правовым, патриотическим, интернациональным, экологическим, атеистическим, трудовым, нравственным, художественным и физическим.

Квинтэссенцией эстетических представлений общества является эстетический идеал, освещающий все составные элементы эстетического сознания личности: эстетическое восприятие, переживания, чувства, вкус, потребности, взгляды и убеждения. Э. в. формирует людей, способных бороться за торжество идеалов общества. Оно поэтому носит классово-идеологический характер и в разных обществах выполняет неодинаковые социальные задачи. Благодаря Э. в. у человека вырабатывается сопротивляемость по отношению к эстетически, нравственно и идеологически чуждым и вредным явлениям, поступкам и действиям людей. Высшая цель коммунистического Э. в. — всестороннее выявление природных задатков и дарований человека и формирование на их основе способностей к творческому преобразованию мира по

законам красоты, установление гармонии между всеми сторонами личности: умом, чувствами и волей. Такая нацеленность превращает всю систему эстетически-воспитательной работы в средство формирования активной творческой личности.

Э. в. начинается с создания определенного запаса элементарных эстетических впечатлений и знаний, без которых не могут возникнуть склонность и интерес к эстетически значимым предметам и явлениям, их звуковым, колористическим, пластическим качествам. Запас конкретно-чувственных впечатлений делает вполне естественным переход к созданию запаса эстетических знаний. При этом работают все виды памяти человека. На основе полученных впечатлений и знаний Э. в. формирует разносторонние способности эмоционально-чувственной жизни и ценностного отношения к миру. Чем богаче и разнообразнее эстетическая эмоционально-чувственная жизнь человека, тем с большей глубиной и всесторонностью раскрываются его сущностные силы. Далее в процессе Э. в. формируются индивидуальные эстетические творческие способности. Сформированная эстетическая культура личности снимает противоречия между чувствами и разумом, эмоциями и интеллектом, между материальным и духовным, объективным и субъективным. В процессе всестороннего эстетического развития личности достигается гармония между личным и общественным, коллективным и индивидуальным.

Э. в. возникло на самых ранних этапах развития человечества, хотя его теория начала разрабатываться лишь античными философами Платоном и Аристотелем. У первобытных людей многие предметы и явления природы, созданные ими орудия труда и охоты, обряды и обычаи целенаправленно использовались для передачи подрастающим поколениям накопленного чувственно-эмоционального опыта жизни и отношения к миру с точки зрения положительного или отрицательного значения. С разделением общества на классы все сред-

ства Э. в. человека стали использоваться в классовых целях. Рождение буржуазного общества связано с ростом внимания к проблемам воспитания вообще (французские материалисты) и Э. в. в особенности (представители немецкого классического идеализма И. Кант, Ф. Шеллинг, Г. Гегель). Однако на идеалистической основе могла возрасти лишь утопическая теория Э. в., видевшая в эстетическом развитии личности средство примирения ее с социальной несправедливостью или возвышения ее над социальными противоречиями. Лишь русские революционные демократы и домарксистский период попытались теорию Э. в. и его средства поставить на службу интересам народа, связав его с политическим и нравственным воспитанием.

Марксистская эстетика выдвинула теорию Э. в., целью которой является формирование активной творческой личности, преобразующей мир по законам красоты. В соответствии с ней эстетико-воспитательный процесс распространяется на всю трудовую, общественно-политическую, духовно-практическую деятельность людей, их быт, общение и т. д., а само Э. в. рассматривается как одно из средств решения сложнейших социальных проблем строительства нового общества.

ВОСПРИЯТИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЕ (художественное) протекающее во времени специфическое отражение человеком и общественным коллективом произведений искусства (художественное восприятие), а также объектов природы, социальной жизни, культуры, имеющих эстетическую ценность. Характер Э. в. определяется предметом отражения, совокупностью его свойств. Но процесс отражения не мертвый, не зеркальный акт пассивного воспроизведения объекта, а результат активной духовной деятельности субъекта. Способность человека к Э. в. — результат длительного общественного развития, социальной шлифовки органов чувств («...человеческий глаз воспринимает и наслаждается иначе, чем грубый, нечеловеческий глаз, челове-

вском духе — иначе, чем грубое, неразвитое животное» — К. Маркс). Индивидуальный акт Э. в. детерминирован опосредованно: социально-исторической ситуацией, ценностными ориентациями данного коллектива, эстетическими нормами, а также непосредственно: глубоко личностными установками, вкусами и предпочтениями.

Э. в. имеет много общих черт с художественным восприятием: и в том и в другом случае восприятие неотделимо от формирования элементарных эстетических эмоций, связанных с быстрой, зачастую несознаваемой реакцией на цвет, звучание, пространственные формы и их соотношение. И в той и в другой сфере действует механизм *эстетического вкуса*, применяются критерии красоты, соразмерности, целостности и выразительности формы. Возникает сходное чувство духовной радости и удовольствия. Наконец, восприятие эстетических аспектов природы, социального бытия, предметов культуры, с одной стороны, и восприятие искусства — с другой, духовно обогащает человека и способно пробудить его творческие возможности.

Вместе с тем нельзя не видеть глубоких различий между этими темами восприятия. Комфортность и эстетическая выразительность предметной среды не могут заменить собой *искусства*, с его специфическим отражением мира, идейно-эмоциональной направленностью и обращенностью к самым глубинным и интимным сторонам духовной жизни человека. Художественное восприятие не ограничивается «прочитыванием» выразительной формы, а увлекается в сферу познавательно-ценностного содержания (см. *Содержание художественное*). Произведение искусства требует особой концентрации внимания, сосредоточенности, а также активизации духовного потенциала личности, интуиции, напряженной работы воображения, высокой степени самоотдачи. При этом необходимо знание и понимание специального языка искусства, его видов и жанров, приобретенного

человеком в процессе обучения и в результате общения с искусством: «Только музыка пробуждает музыкальное чувство человека; для немзыкального уха самая прекрасная музыка лишена смысла» (К. Маркс). Одним словом, восприятие искусства требует напряженного духовного труда и сотворчества.

Если толчком и для эстетического и для художественного восприятий может стать аналогичная позитивная эстетическая эмоция от объекта, которая вызывает стремление постичь его наиболее полно, с различных сторон, то дальнейшее течение этих типов восприятий различно. Художественное восприятие отличает особая нравственно-мировоззренческая направленность, сложность и диалектичность противоречивых эмоционально-эстетических реакций, позитивных и негативных: удовольствия и неудовольствия (см. *Kатарсис*). В том числе и тогда, когда зритель вступает в контакт с высокой *художественной ценностью*, к тому же отвечающей его критериям вкуса. Радость и удовольствие, доставляемые искусством в процессе восприятия, зиждятся на обретении человеком особого знания о мире и о себе, которое не могут предоставить другие сферы культуры, на очищении эмоций от всего наносного, хаотичного, смутного, на удовлетворении от точной нацеленности художественной формы на определенное содержание. Вместе с тем художественное восприятие включает целую гамму отрицательных, негативных эмоций, связанных с воссозданием в искусстве явлений уродливых, низменных, отвратительных, а также с самим течением процесса восприятия. Если гнев, отвращение, презрение, ужас по отношению к реальным предметам и явлениям прерывают процесс Э. в. даже в том случае, когда вначале был получен позитивный стимул, то совсем иное происходит при восприятии искусства по отношению к его воображаемым предметам. Когда художник дает им верную социально-эстетическую оценку, когда из-

вестная дистанция изображаемого со зрителем соблюдена, когда форма воплощения совершенна, художественное восприятие развивается несмотря на отрицательные эмоции (здесь не учитываются случаи намеренного смакования уродств и ужасов в искусстве, а также особые индивидуальные ситуации воспринимающего). Кроме того, получаемая при первичном контакте с произведением искусства информация в отдельных своих звеньях может превысить возможности зрительского понимания и вызвать вспышки кратковременного недовольствия. Отнюдь не безоблачным, а зачастую напряженным является взаимодействие прежнего, относительно стабильного художественного опыта личности с той динамичной, полной неожиданностей информацией, которую несет нам новое, оригинальное произведение искусства. Лишь в целостном, итоговом восприятии или только при условии его повторности и даже многократности все эти недовольствия окажутся переплавленными в доминирующее общее чувство удовольствия и радости.

Диалектика художественного восприятия заключается в том, что оно, с одной стороны, не требует признания произведений искусства за действительность, с другой — создает вслед за художником воображаемый мир, наделенный особой художественной достоверностью. С одной стороны, оно направлено на чувственно-созерцаемый предмет (красочную фактуру живописного полотна, объемные формы, соотношения музыкальных звуков, звуко-речевые структуры), с другой — как бы отрывается от них и уходит с помощью воображения в образно-смысловую, духовную сферу эстетически ценностного объекта, возвращаясь, однако, постоянно к чувственному созерцанию. В первичном художественном восприятии взаимодействуют подтверждение ожидания следующей его фазы (развития мелодии, ритма, конфликта, сюжета и т. п.) и одновременно опровержение этих предугадыва-

ний, также вызывающие особое взаимоотношение и удовольствия и недовольствия.

Художественное восприятие может быть первичным и многократным, специально или случайно подготовленным (суждением критики, других зрителей, предварительным знакомством с копиями и т. п.) или неподготовленным. В каждом из этих случаев будет своя специфическая точка отсчета (непосредственная предварительная эмоция, суждение о произведении, «предчувствие» его и предварительный абрис, целостный образ-представление и т. п.), свое соотношение рационального и эмоционального, ожидания и неожиданности, созерцательного успокоения и поискового беспокойства.

Следует различать чувственное восприятие как отправной путь всякого познания и художественное восприятие как целостный, многоуровневый процесс. Оно основывается на чувственной ступени познания, в том числе на чувственном восприятии, но не ограничивается чувственной ступенью как таковой, а включает как образное, так и логическое мышление.

Художественное восприятие, кроме того, представляет единство познания и оценки, оно носит глубоко личный характер, приобретает форму эстетического переживания и сопровождается формированием эстетических чувств.

Особую проблему для современного Э. в. представляет вопрос о соотношении исторического изучения художественной литературы и других видов искусства с непосредственным художественным восприятием. Всякое изучение искусства должно опираться на его восприятие и корректироваться им. Никакой самый совершенный научный анализ искусства не способен заменить непосредственного контакта с ним. Изучение призвано не «оголять», рационализировать и сводить к готовым формулам смысл произведения, тем самым разрушать художественное восприятие, а, напротив, развивать

его, обогащать, делать более глубоким. **ВРЕМЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ** — специфическая форма передачи в искусстве реальных временных отношений. Главная особенность Х. в. состоит в том, что оно есть образное выражение движения природного и социального бытия. Х. в. не только отрицает реальное время, но и с помощью художественных средств передает то, как оно осознается, переживается и оценивается человеком. В разных областях искусства это происходит по-разному. Специфические возможности разных искусств создавать художественно-образные модели времени связаны прежде всего с различением так называемых временных, пространственных и пространственно-временных искусств, ибо произведения первых (музыкальное, литературное) и последних (спектакль, фильм) сами разворачиваются во времени, в силу чего их способность строить Х. в. связана с их реальным временным бытием, тогда как произведения пространственных искусств (живописи, скульптуры, архитектуры) статичны, не изменяются в реальном потоке времени, и соответственно художественное изображение движения сталкивается здесь с неподвижностью самого произведения. Вместе с тем трактовка Х. в. во всех искусствах обуславливается общим ходом развития общественного сознания, которое на каждом этапе истории культуры (в первобытное время, в античный период, в средние века, в эпоху Возрождения и т. д.) и для разных этнических ее типов (на Западе и Востоке) вырабатывает особые концепции времени, непосредственно воплощающиеся в искусстве.

ВЧУВСТВОВАНИЯ ТЕОРИЯ (нем. Einfühlung — вчувствование) — субъективно-идеалистическая эстетическая теория, отрицающая объективный характер эстетического, получившая развитие на Западе во второй половине XIX в. Термин «вчувствование» изобретен немецким теоретиком Р. Фишером. Систематическое изложение получила в начале XX в. у немецкого психолога и эстетика Т. Липпса, который по-

пытался определить специфику эстетического наслаждения. Он различал три типа удовольствия: во-первых, наслаждение от восприятия чувственного объекта; во-вторых, наслаждение субъекта своими качествами (силой, ловкостью и др.); в-третьих, наслаждение самим собой в объекте. Третий тип наслаждения является эстетическим. Следовательно, согласно Т. в., эстетического как объективного свойства качества не существует. Субъект проецирует эстетическое в объект и наслаждается не им, а самим собой — тем, что он внес в объект. Независимо от Липпса Т. в. («одухотворения») сформулировала англичанка В. Ли. Она говорит о воображаемом проецировании свойств субъекта на объект («морем смеется», «ветер вост», «струны плачут»), что и составляет природу искусства. Сторонники Т. в. (В. Баш и др.) постулируют субъективно-идеалистический тезис, согласно которому предметы реального мира сами по себе лишены эстетической ценности, таковыми они становятся благодаря их одухотворению субъектом, вследствие внесения чувств, переживаний, мыслей в объект. Они доказывают, что эстетическую окраску предметы и явления получают в результате слияния субъекта с объектом: лишены сами по себе какого бы то ни было эстетического значения предметы служат лишь материалом для психической деятельности субъекта.

Т. в. открыла путь для субъективно-идеалистических спекуляций и тем самым мешала развитию эстетики как науки. В сущности она была одной из идейных основ модернизма и формализма в искусстве XX в.

ВЫМЫСЕЛ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ — продукт творческого воображения, фантазии, представляющий собой нечто новое в произведении искусства по отношению к реально существующему. В реалистическом художественном творчестве вымысел выступает в качестве эффективного средства выражения художественной правды, когда на основе накопленных автором знаний,

наблюдений над жизнью, переживаний создается мир произведения искусства — неповторимый и оригинальный. Достоинство реализма не в простом воспроизведении картин жизни, а в их творческом пересоздании с целью выявления наиболее характерного в ней, существенного, общеприятельного. Ради этой цели художник нередко обращается к самым дерзким вымыслам, к причудливой фантазии и символике, стремясь таким образом достичь особой выразительности и действенности создаваемых им образов.

Натуралистическое искусство избегает всякого вымысла, вследствие этого теряет способность глубоко воздействовать на зрителя, читателя. Пассивность художника в процессе творчества, слепое следование материалу действительности предопределяют такое же пассивное восприятие. Вместе с тем несовместимы с подлинным искусством, с художественной правдой вымыслы сюрреалистического и абстракционистского типа. Представители модернизма противопоставляют фантазию реальности. Для них вымысел — нечто ирреальное, загадочное, таинственное, порождение бессознательных актов человеческой психики.

В реалистическом искусстве X. в. всегда детерминирован предмет и целями творчества, идейным содержанием художественного произведения. Он всегда содержателен, понятен и мотивирован и не противоречит художественной правде.

ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ в искусстве свойство художественного отражения в образной, наглядной, яркой форме раскрыть сущность изображаемых явлений и характеров, передавать отношение художника к материалу творчества, его переживания, чувства, оценки. Глубина художественной В. обусловлена способностью автора сделать доступными для чувственного

восприятия наиболее характерные признаки отображаемого явления и привести их в связь с реальными эстетическими потребностями, со своим личным мироощущением.

Объективной основой В. в искусстве является верность художественного отражения. Только при этом условии могут иметь смысл и становятся эстетически значимыми выражаемые в произведении индивидуальные отношение художника, его чувства, суждения, оценки.

В. — проявление активности художника, его заинтересованного отношения к жизни, оригинальной художественной интерпретации, идейно-эмоциональной насыщенности образов искусства. Отступление от этих принципов реалистического искусства отрицательно сказывается на результатах художественного творчества. Так, выразительные возможности натуралистического изображения предельно малы и потому, что отображаемое представлено в нем лишь с внешней, случайной стороны, и потому, что в нем сознательно скрывается авторское отношение, его духовной мир.

Основой художественной В. является изображение (см. *Изобразительность*), конкретно-чувственное воспроизведение предметов и явлений. В. в художественном произведении является функцией изображения. Вместе с тем в процессе творчества на решение изобразительных задач значительное влияние оказывает требование художественной В. Это одно из проявлений диалектического взаимодействия изобразительности и В. в реалистическом искусстве.

В. по-разному проявляется в соответствии с видовым и жанровым многообразием искусства. В музыке, хореографии, архитектуре и декоративно-прикладном искусстве В. является наиболее важным моментом художественно-образного отражения.

ГАРМОНИЯ (греч. harmonia — связь, стройность) — представление о целостности и совершенной организации эстетического объекта, возникающего на основе качественного и количественного различия и даже борьбы составляющих его элементов. Доисторически часто Г. рассматривается в качестве основы или необходимого условия прекрасного.

Г. — это сложная эстетическая категория, имеющая широкую сферу приложения. Можно говорить о гармоническом устройстве Вселенной, природы или отдельных ее элементов, о Г. человеческого тела, произведений искусства, о Г. как определенном эстетическом идеале, о гармонически развитой личности. Г. тесно связана с рядом других важных эстетических понятий, такими, как симметрия, ритм, пропорция. Но в отличие от них Г. представляет собой более сложную эстетическую категорию, по отношению к которой ритм, симметрия и пропорция выступают в качестве элементов, составных частей.

Представления о Г. возникают еще в древнегреческой мифологии. Г. выступает здесь как дочь бога войны Арея и богини любви и красоты Афродиты. В этом мифологическом образе отразились диалектические представления о Г. как порождении двух начал: красоты и борьбы, любви и войны. У Гомера понятие Г. еще лишено специального эстетического значения, оно означает «соглашение», «мир», «согласие» или употребляется в конкретном значении — «скрепы», или «гвозди».

Специальный эстетический смысл Г. приобретает в классической античной эстетике досократиков (Гераклит, Демокрит, Эмпедокл), а позднее — у Сократа, Платона и Аристотеля. Античные мыслители разработали диалектическое понимание Г. как сменяющих друг друга порядка и беспорядка, единства и борьбы противоположностей, составляющих художественное

совершенство. Диалектический характер античных представлений о Г. отмечал В. И. Ленин.

Средневековая эстетика, используя античные представления о Г., истолковывала гармоническое устройство мира в теологической форме для обоснования абсолютной красоты божества.

Высокий гуманистический смысл Г. приобретает в искусстве и эстетике Возрождения. Художники эпохи Возрождения воплотили в произведениях идеал гармонического человека, Г. человека и природы. В эту эпоху получают развитие и теоретические представления о Г.

Деятели Возрождения связывали Г. не только с пропорцией, т. е. с определенными количественными соотношениями, которые могут быть выражены в числах. Они выдвинули новое понятие, с помощью которого определяли природу Г., грация.

Широкое распространение представления о Г. получает в эстетике Просвещения, в частности, в связи с идеями о возможности гармонического воспитания личности. Глубокое диалектическое истолкование Г. дал в своей «Эстетике» Гегель.

К категории Г. широко обращается современная эстетическая теория, однако в буржуазной эстетике господствуют идеалистические или позитивистско-метафизические способы ее истолкования, возрождаются средневековые представления о «мировой», или «божественной», Г.

В марксистско-ленинской эстетике Г. рассматривается с точки зрения ее диалектического содержания. Она широко применяется в теории эстетического воспитания, теории искусства и искусствознания, в особенности в теории живописи и музыки.

ГЕНИАЛЬНОСТЬ художественная (от лат. genus — гений) — высшая степень одаренности личности, проявляющаяся в

художественном творчестве, имеющем общечеловеческое значение.

Г. имеет отличие от таланта не только в степени одаренности, но главным образом в общественной значимости творчества. Г. открывает новую эпоху в развитии искусства (В. Шекспир, И. Гете, А. Пушкин, Л. Толстой, Л. Бетховен, П. Чайковский). «Великий человек велик... тем, что у него есть особенности, делающие его наиболее способным для служения великим общественным нуждам своего времени... Великий человек является именно начинателем, потому что он видит дальше других и хочет сильнее других...» (Г. В. Плеханов). Творчество гения, и художественного в том числе, глубоко социально и выражает то, что многие еще не осознают. Именно поэтому гениальный художник бывает не сразу признан современниками (талант же, как правило, всегда признается и поощряется), оказывается в драматической или трагической ситуации, которую он способен преодолеть.

Гению свойственна убежденность в правоте того дела, которому он служит (поэтому он и способен преодолевать драматические и трагические коллизии), и это делает его исключительной личностью, но не в том смысле, что он оторван от общества, а, наоборот, более глубоко и тесно связан с ним, т. к. все духовные и нравственные силы отдает служению ему.

Специфическое выражение Г в искусстве заключается в создании новых образов и форм художественного мышления, в определении новых направлений и творческих методов в искусстве. И в этом смысле прав И. Кант, говоривший о том, что гений дает правила искусству.

Гениальный художник, как правило, обладает колоссальной работоспособностью, огромным духовным потенциалом и является, таким образом, высшим выражением потенций и возможностей человечества в его духовном и художественном развитии.

Для современной буржуазной идеалистической эстетики характерно преувеличение той или иной стороны гениальной художественной личности. Так, фрейдизм преувеличивает психофизиологические, бессознательные уровни в творчестве гения, экзистенциализм — его исключительность, тем самым разрушая духовно-физическую целостность гениальной личности.

ГЕРМЕНЕВТИКА (от греч. *hermeneutikos* — объясняющий, истолковывающий) — философская дисциплина, которая до XIX в. занималась толкованием библейских и других религиозных текстов, а затем выступила в качестве метода «наук о духе». Философской основой современной Г. является, во-первых, неокантианство, противопоставившее науки о духовном мире наукам о природе, а во-вторых, «философия жизни», делавшая основной упор в познании общественных явлений на «понимание» (В. Дильтей) или интуицию. В отличие от науки о природе, где главным является «причинное объяснение», Г. отстаивает положение о множественности истин, поскольку содержание философского трактата, классического художественного произведения прошлого, как и любого другого феномена истории культуры, всецело ставится в зависимость от индивидуальности восприятия.

ГЕРОЙЧЕСКОЕ (от греч. *heros* — герой) — эстетическая категория, отражающая эстетическую ценность поступков, действий и деятельности отдельной личности, класса, народа или общества, имеющих большое значение для жизни общества, государства или даже всего человечества, отвечающих задачам объективного исторического, прогрессивного развития и требующих напряжения всех интеллектуальных, нравственных и физических сил, отваги, мужества, стойкости и даже самопожертвования во имя торжества передовых общественных идеалов. Именно интересы прогрессивного развития человечества, соответствие деятельности объектив-

ной закономерностям движения общества — пути достижения гармонии, совершенства и красоты важнейший критерий оценки личности, народа, класса, общества как героических в отличие от обычных, обыкновенных или даже антигероических. Поэтому величие исторических личностей, встающих перед тем или иным обществом, и рождает героизм отдельных личностей или же широких масс — участников исторического прогресса. Отсюда понятно, почему в эпохи исторических переходов от одной общественно-экономической формации к другой и историческими личностями, и массами совершаются героические подвиги, значительно влияющие на ход исторических событий. К. Маркс писал: «Однако как ни мало героично буржуазное общество, для его появления на свет понадобились героизм, самопожертвование, террор, гражданская война и битвы народов». Чем более высоким этапом в истории развития человечества является рождающееся общество, тем большего героизма от отдельных личностей и масс оно требует для своего утверждения, поскольку сила сопротивления отмирающего и уходящего с исторической арены общества от эпохи к эпохе возрастает.

Г. не имеет места в природе, оно — сугубо общественное явление. Поэтому сфера его проявления уже, чем у прекрасного и возвышенного, хотя действительность его глубже и активнее. Героический поступок и действие, героический образ вызывают глубочайшие эмоциональные переживания, перерастающие в чувство восхищения и удивления силой человеческого духа, нравственной стойкостью и благородством человека. Если чувство радости от встречи с прекрасным рождает умиротворенность, если восторг от возвышенного может породить страх, ужас или представление о ничтожности своих сил по сравнению с великим, то восхищение Г. рождает стремление стать похожим на героя, подняться на борьбу за благородные цели, отдать жизнь за счастье людей. Тра-

гедия гибели героической личности оптимистична, ибо обеспечивает личности бессмертие и рождает последователей, единомышленников.

Если в домарксистской эстетике героическая личность предстала как уникальная, противостоящая «толпе», отмеченная печатью «божественного предназначения», то эстетика марксизма показала героизм революционно-преобразующей деятельности масс. Но героизм масс не умаляет героизма личности, а, наоборот, подчеркивает его (фильмы о В. И. Ленине, книги о Великой Отечественной войне К. Симонова, Ю. Бондарева, В. Быкова и т. п.). Марксизмом впервые был отмечен тот существенный для понимания Г. момент, что в революционной борьбе героизм вырастает до повседневно-героизма, что он проявляется не только на полях сражений, в кровавых битвах: задача создания нового общества «не может быть решена героизмом отдельного порыва, а требует самого длительного, самого упорного, самого трудного героизма массовой и *будничной* работы» (В. И. Ленин).

Со времен Сократа понятие Г. чаще связывалось не с эстетическим, а с нравственным. Материалистическая эстетика и искусство социалистического реализма показали, что подлинно человеческая, коммунистическая мораль эстетична в самом высоком смысле, а эстетика, говоря словами М. Горького, и есть этика будущего. Г.— это проявление возвышенного (см. *Возвышенное*) в общественной жизни.

ГИПЕРБОЛА (от греч. *hyperbole* — преувеличение) — стилистический художественный прием, представляющий собой вид тропа, при котором используемые для характеристики данного явления слово или группа слов приписывают этому явлению свойства невероятные, невозможные, крайне преувеличенные. Эти свойства могут иметь положительное или отрицательное значение, вызывать положительную или отрицательную эмоциональную

реакцию, следовательно, использоваться в различных целях возвышения или понижения объекта, как в сатире, широко использующей Г. Гиперболизации могут подвергаться самые различные признаки: «лицо, круглое, как луна», «бесчувственный, как пень», «волчий аппетит», «щеки пылают огнем» и т. п. Г. является одним из важнейших средств создания художественного образа. С помощью Г. достигается эмоциональная выразительность художественного обобщения. Так, В. Маяковский пишет: «В сто сорок солнц закат пылал...» Аналогичное встречается у Н. Гоголя при характеристике украинской ночи, Днепра и т. д. «Редкая птица долетит до середины Днепра», — восклицает писатель. Г. встречается также в музыкальном искусстве, в живописи, в киноискусстве и т. д.

ГИПЕРРЕАЛИЗМ (от греч. *huper* — над, сверх и лат. *realis* — вещественный) — одно из течений современного модернизма, представители которого на словах провозглашают лозунг «сверх правдивого» изображения действительности, а на деле доводят его до абсурда, до превращения в бессмыслицу. Другие названия Г. — «суперреализм», «фотореализм», «холодный реализм», «резкофокусный реализм». Г. возник в 1960-х гг. в странах Западной Европы и в США. Появлению Г. предшествовали такие течения, как немецкая «новая вещественность», американский «реджонализм», где внешнее подобие жизни становилось нарочито обесчелоченным, лишенным эмоционального значения. Представители Г. — Р. Гоингс, Ч. Клоуз, Р. Эстос, Д. Эдди, Р. Готтингем, Б. Шоцнайт, М. Морли, Г. Кановиц, Р. Маклин и др.

Г. выдает себя за разновидность реализма и противопоставляет свои творения беспредметным направлениям (абстракционизм, ташизм и др.), но по своей сущности он является типично модернистским течением, враждебным художественной правде и антигуманистичным. В Г. реали-

стическое изображение подменяется мертвым муляжным подобием, подчеркнута похотей, но обездушенной копией реальности часто в духе резкофокусной фотографии. Представители Г. нередко используют раскрашенные фотографии или фотопроекции. Сам метод создания изображения отличается при этом механичностью. Нередко гиперреалистические изображения преувеличенно крупноплавно, напоминают детали, рассмотренные через лупу.

Г. снимает задачу целостного осознания мира, его гуманистической мировоззренческой трактовки. Объективный мир изображается в произведениях нарочито холодным, отчужденным, безжизненным. Жизнь предстает в его произведениях как собрание случайных осколков реальности, как нечто безликое и самодовлеющее иллюзорное. Подменяя жизнь ее суррогатом, насильственно омертвляя мир, Г. исключает искусство из созидательной жизнедеятельности людей, из их освободительной борьбы. Как и другие модернистские течения, он разрушает природу искусства.

ГОТИКА (итал. — *gotico*, фр. *gothique* — готический) — стиль в искусстве позднего европейского средневековья, для которого характерна специфическая система художественного мышления (XII—XIV вв.). Совокупность типологических признаков этого искусства принято называть готическим стилем. Г. предворяется романским искусством и сменяется искусством эпохи Возрождения. Безусловно, главенствующим видом искусства Г. была архитектура, прежде всего церковная. Характерные черты Г. выразились в огромных, залитых многоцветным светом витражных окнах, зальных пространствах соборов (часто вмещавших по несколько тысяч горожан), в возносящихся пучках колонн, стрельчатых арках, галереях, сводах и шпилях, в бесчисленных рельефных украшениях и скульптурах.

Возникнув во Франции, Г. уже в на-

деле XIII в. воплотилась в архитектуре соборов в Реймсе, Шартре, Амьене, Париже. Готические художественные принципы проликали в Англию, а с середины XIII в. Г. стала быстро развиваться в архитектуре Германии, где получила наиболее широкое распространение и на несколько веков определила лицо немецкого зодчества (знаменитые соборы в Кёльне, Страсбурге, Магдебурге, Мейсене и др.) Г. проявилась и в архитектуре ряда других стран Центральной и Северной Европы. Для системы художественного мышления Г. характерны религиозные идеи «вознесения» и «устремленности вверх». Вплоть до XX в. стрельчатые пространства и башни готических соборов (достигавшие иногда 150 м) оставались самыми высокими во всей Европе.

«Сквозные» конструкции готических соборов — одна из мировых вершин строительной технологии архитектуры, архитектурного гения ее мастеров. Композиционные принципы Г. сказались также в архитектуре замков, дворцов, ратуш и бюргерских домов. Историческая значимость Г. была заново осознана в начале XIX в. романтиками, а ныне общепризнана.

ГРАФИКА (греч. *graphike* от *grapho* — пишу, черчу, рисую) — вид изобразительного искусства, в котором задачи образного отражения и познания явлений и предметов объективной действительности решаются с помощью рисунка. Основными средствами выражения замысла в Г. являются линия, штрих, светотеневое пятно. Важную, но дополнительную роль играет цвет.

Способность передавать немногими выразительными средствами наиболее существенные, типические признаки явления или предмета сделало Г. одним из наиболее эмоционально действенных, оперативных видов искусства (агитационный плакат, сатирический плакат и карикатура в творчестве В. Дени, А. Дейнеки, Кукрыников, О. Савостюка, Б. Успенского).

Различается станковая, книжная, га-

зетно-журнальная, промышленная и прикладная Г.

Станковая Г. включает в себя произведения, имеющие самостоятельное художественное значение (тематическая композиция, портрет, пейзаж, натюрморт). Это рисунки или серии рисунков, а также эскизы, этюды, зарисовки с натуры. История изобразительного искусства знает имена выдающихся художников, давших замечательные образцы станковой Г. (в русском и советском искусстве О. Кипренский, К. Брюллов, А. Иванов, П. Федотов, И. Крамской, И. Репин, В. Суриков, М. Врубель, В. Серов, А. Бенуа, Е. Кибрик, Д. Шмаринов, О. Верейский). Премущественное значение в станковой Г. имеют акварель, гуашь, пастель. В станковой Г. выделяется эстамп — графический оттиск с созданной художником печатной формы. Сюда относятся гравюры (офорт, гравюры на дереве, металле, линолеуме и т. п.) и литографии. Все виды эстампа, кроме монотипии, могут широко тиражироваться, не теряя при этом художественной равноценности экземпляров. В русском и советском искусстве широкую известность имеют произведения А. Агина, И. Шишкина, А. Остроумовой-Лебедевой и др.

Большое значение имеет книжная Г. (иллюстрация) и художественное оформление книг и газетно-журнальной продукции. Подобные произведения не только истолковывают, но своими собственными художественно-изобразительными возможностями могут широко дополнять образный строй текста, помогая слову претвориться в конкретно-чувственный образ и этим усиливая эстетическое впечатление от произведения. Широко признаны имена таких мастеров книжной иллюстрации, как В. Лебедев, В. Фаворский, Е. Лансере, Кукрыпиксы и др.

Особое место в Г. занимает плакат, активно использующий, кроме основных выразительных средств Г., цвет и графические шрифты.

В промышленной и прикладной Г. (киноплакат, этикетка, почтовая марка, товарный знак и т. п.) большое художественное значение имеет экслибрис — книжный знак, создаваемый художником и нередко соединяющий в себе характеристику личности и склонностей владельца книг, направленность собрания библиотеки и т. п.

Многоцелевое использование Г. во всех сферах человеческой деятельности постоянно расширяется, рождая диалектические связи как между различными видами Г. (станковая гравюра — экслибрис), так и видами изобразительного искусства вообще. Это повышает идейно-эстетическое значение искусства Г., делает ее важным фактором в удовлетворении художественных запросов общества, в идейно-политическом воспитании человека и выражении прогрессивных гуманистических идей.

ГРА́ЦИЯ (лат. *gratia* — приятность, прелесть) — эстетический термин, обозначающий особый, внутренний вид красоты, проявляющийся с помощью движения. В этом смысле говорят о Г. движений или поз, о грациозности мелодии, танца или рисунка.

Понятие Г. издавно было одним из определений красоты. В этом значении оно употреблялось в античной и средневековой эстетике. Однако самостоятельное значение оно приобретает только в эпоху Возрождения. Представители неоплатонической эстетики (Фичино, Пико делла Мирандола и др.) определяют Г. как сокровенный вид красоты, который нельзя измерить с помощью пропорций и определить рациональным путем.

Широкое применение термин Г. получает в XVIII в. Английские просветители (Шефсбери, Хатчесон, Хоум) видят в Г. нравственный эквивалент красоты, который наиболее полно проявляется в свободной, богатой, не подавленной муштрой и регламентом природе человека. О нравственном значении Г. писали Винкельман, Лессинг. Ф. Шиллер в своей статье «О

грации и достоинстве» доказывал связь Г. с движением, утверждая, что «Г. может быть свойственна только движению, так как изменения в душе могут проявиться только как движение».

Марксистско-ленинская эстетика рассматривает Г. в единстве ее нравственных и эстетических качеств.

ГРОТЁСК (итал. *grottesco* от *grotta* — грот) — художественный прием, получивший свое название от орнаментов, найденных при раскопках древнеримских подземных сооружений гротов. В этих орнаментах фантастическим образом сочетались растительные и животные формы. В искусстве этот прием имеет целью вызвать удивление, смех, поразить воображение при помощи деформации, фантастической комбинации реальных предметов и явлений, сочетания несовместимого, представления контрастов, ужасного, уродливого, нередко с шутовским оттенком. Г. встречается как в изобразительном искусстве, так и в литературе. В художественной литературе он может носить сатирический характер (разговор мертвецов в рассказе «Бобок» Ф. Достоевского) и быть лишенным этого характера, например образ растущего под землей мертвеца в «Страшной мести» Н. Гоголя. Прием гротескного изображения реальных явлений использовался великими мастерами для правдивого и экспрессивного показа противоречий действительности (Д. Свифт, Ф. Гойя, Э. Т. А. Гофман, Б. Брехт, В. Маяковский и др.).

ГУМАНИ́ЗМ ИСКУ́ССТВА (от лат. *humanus* — человеческий, человечный) — сущностное свойство искусства, способствующего утверждению идей о высоком достоинстве и ценности человека, о его праве на свободное развитие. В процессе художественного творчества и в его результатах — произведениях искусства — воплощаются высшие нравственные и профессиональные качества художника, получают отражение прогрессивные явления общественной жизни. Поэтому общение

искусством развивает и возвышает человека, обогащает его духовно, воспитывает лучшие нравственные чувства и побуждения, способность к пониманию, сочувствию, состраданию.

Гуманистическая ориентированность сознания художника один из залогов его психического и нравственного здоровья; гуманистический смысл одно из непреходящих достоинств художественных ценностей. Вся история художественной культуры свидетельствует, что дегуманизация художественного сознания имеет следствием «разрушение искусства», приводит к гибели дарований и творческой бесплодности. Тем самым подтверждается истинность пушкинской максимы: «Гений и злодейство две вещи несовместные».

Подлинно значительных художников прошлого всегда волновали судьбы человека и человечности, в своем творчестве они «оправдывали благородную человеческую природу» (В. Белинский), отстаивали право всех людей на свободное духовное развитие, утверждали идеи человеческого достоинства, равенства и братства людей, воспитывали уважительное отношение к суверенности человеческой

личности, однако их гуманизм по необходимости носил абстрактно-утопический характер: вскрывая бесчеловечность современной им социальной действительности, уродовавшей человеческую личность, они не могли предложить действительных средств и реальных путей к ее преобразованию и потому ограничивались построением идеального образа человеческого человека.

Это противоречие снимается в мировоззрении и творчестве художников социалистического реализма. В обществе развитого социализма человек — высшая ценность, его благо — главная цель общественной, политической, культурно-преобразующей, экономической деятельности государства, что закреплено в Основном Законе — Конституции СССР. Этим определяется действительный характер социалистического гуманизма и выражающего его искусства социалистического реализма. Воздействуя своими идеями на сознание миллионов людей, оно реально способствует их всестороннему гармоничному развитию и построению коммунистического общества.

Д

ДЕКАДЭ́НТСТВО (фр. *décadence* — упадок) — термин для обозначения упадочных явлений в искусстве, выражающих настроение общественного и нравственного «упадка» отказ от гражданских идеалов и веры в разум, разочарование в жизни, погружение в сферу индивидуалистических переживаний и эротических увлечений, любование красотой увядания жизни и самодовлеющий эстетизм.

Во Франции конца XIX в. такие настроения были вызваны жестоким разгромом Парижской Коммуны и торжеством реакции (1871). Три крупнейших создателя французской поэзии «декадана» —

П. Верлен, А. Рембо и С. Малларме — были участниками революционного движения, обличали в своих стихах жестокости реакции и торжество мещанства, но в обстановке торжества реакции приходили к мрачным переживаниям: Верлен с особенной силой в «Сатурнических поэмах»; Рембо — в стихотворении «Пьяный корабль»; у Малларме его разочарование в жизни выразилось в стремлениях к потустороннему (стих. «Гробница Эдгара По» и др.) и к «темной поэзии». Однако Верлен, Рембо, Малларме не называли себя «декадентами», они осознавали себя группой поэтов-символистов.

На этом пути в 1880 г. Малларме создает программу французского символизма (ряд его статей, составивших позднее сборник «Отклонение»).

Завершил этот процесс поэт Ж. Морэас, выдвинувший самый термин «символизм» и выступивший с прозаическим «Манифестом символизма» (1886). Таким же по духу был и бельгийский драматург, поэт и теоретик символизма М. Метерлинк.

В России конца прошлого века в связи с поражением народничества и его внутренним идейным кризисом настроения общественного и нравственного упадка захватили некоторую часть интеллигенции и выразились в творчестве многих поэтов. Еще в 1880-х гг. Н. Минский, Д. Мережковский, затрагивая гражданские проблемы, разрешали их в духе пессимизма, нравственной подавленности и скорби, неверия в жизнь. В 1890 г. у этих поэтов начинают звучать мотивы некоторого оптимизма, по связанного с абстрактным эстетизмом и с гедонистическими стремлениями («Есть одна только вечная заповедь — жить в красоте, в красоте, несмотря ни на что...» — Мережковский). К ним присоединяется новая группа поэтов, развивающих подобные же мотивы: З. Гиппиус, К. Бальмонт, Ф. Сологуб, ранний В. Брюсов. Они также выражают стремление к единенности («В башне с окнами цветными замкнулся навсегда...» — Бальмонт), к уходу в фантастику («Хочется сердцу чудес. Грезится милый обман...» — З. Гиппиус), в порочные, чувственные экстазы (Бальмонт пишет «Ворожбу» и «Шабаш», Брюсов — «Моя душа» и т. п.). Брюсов пытается соответственно перестроить и стиль поэзии, усложнив ее семантику («Фиолетовые руки на эмалевой стене полусонно чертят звуки в звонко-звучной тишине»). Он же создает три сборника произведений новых поэтов (1884—1895) — «Русские символисты».

ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО (от лат. *decorare* — укра-

шать) — особая область художественной деятельности людей, в продуктах которой предназначенность для практической цели органически сливается с эстетически целесообразным формальным решением.

Замечание Канта: «...в зодчестве — главное это определенное применение порожденного искусством предмета, и этим как условием эстетические идеи ограничиваются» — справедливо и по отношению к Д.-п. и., т. к. здесь первостепенное значение имеет намеренное изготовление вещи полезной и в то же время обладающей эстетическими достоинствами. Д.-п. и. принято относить к выразительным видам (см. *Выразительность*) искусства, т. к. его произведения приобретают идейно-эстетическую значимость благодаря экспрессивности, которая реализуется как особое коммуникативное качество вещи. Ансамблевый характер существования предметов этого искусства выступает способом проявления этого качества. Художественная выразительность произведений Д.-п. и. подчеркивается их повышенно-эмоциональной живописностью, красочностью.

Внутривидовая классификация в Д.-п. и. проводится по разным принципам: материальному, технологическому, функциональному. В зависимости от избранного основания его делят на специализированные отрасли: керамика, текстиль, мебель, посуда, роспись, резьба и т. д.

Д.-п. и. вырастает непосредственно из трудовой деятельности человека и отражает вкусовые предпочтения и эстетические представления широких слоев народа, выступает как одна из активных областей народного искусства. Исторически сформировавшись как искусство бытовой вещи, в котором художественная деятельность реализуется на готовом или традиционном изделии, Д.-п. и. претерпевает ряд изменений, вызванных зарождением новых видов эстетической деятельности, в частности *дизайна*. В системе современной художественной культуры Д.-п. и. все боль-

ше превращается в вид художественно-проектной деятельности, балансирующей между искусством и дизайном. Его роль в непосредственном утилитарном обслуживании быта уменьшается, но зато расширяется сфера духовного воздействия на человека, которое осуществляется на основе образно-содержательного потенциала его произведений, усиления декоративности, учета при разработке бытовой вещи ее роли в регулировании социального поведения людей.

Произведения Д.-п. и. имеют большое значение в системе эстетического воспитания. Входя в повседневную жизнь, они становятся фактором устойчивого эстетического воздействия.

ДЕКОРАТИВНОСТЬ (от лат. *decorare* — украшать) — специфическая особенность декоративно-прикладного искусства, которая может быть истолкована как форма выражения красоты.

Д. как позитивное качество изделий декоративно-прикладного искусства, как эстетическая ценность закреплена в их значимой форме. Внутренняя органическая Д. отличается от внешней Д., «декора» как украшения и дополнительного свойства, не имеющего самостоятельной эстетической значимости в силу необязательности присутствия в данной вещи.

Попытки осмыслить Д. как украшение, дополнительное свойство и форму проявления красоты неоднократно предпринимались в истории эстетической мысли. Эту проблему затрагивали в своих рассуждениях о двух видах красоты Сократ, Платон, Цицерон, Квинтилиан, Августин Блаженный, Кант, Гегель и др. Так, Кант считал возможным говорить о Д. как качестве предметной формы либо увеличивающей, либо уменьшающей подлинную красоту в зависимости от степени связи украшения с «цельным представлением о предмете».

Д. может выступать в качестве конструктивной основы продуктов декоративно-прикладного искусства. Гегель под-

черкивал роль орнамента как преображенной декоративной формы. Д. трактуется также как прием художественно-образного мышления, характерной чертой которого является создание особой композиционной модели. Д. как прием служит для выявления внутренней согласованности произведения, соразмерности и упорядоченности всех его деталей и форм и применяется не только в декоративно-прикладном искусстве, но и во всех пространственно-временных искусствах. С. Эйзенштейн считал принципы композиционного опосредствования видимого и повторности, характерные для орнамента, «вечными» закономерностями искусства.

Усиление Д. как самостоятельной эстетической ценности в изделиях современного декоративно-прикладного искусства связано с пониманием их особой функции в условиях, когда массовая потребность в предметах бытового назначения удовлетворяется дизайном.

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ЭСТЕТИЧЕСКАЯ — понятие, отражающее формы и проявления человеческой деятельности, детерминированные эстетической потребностью.

Э. д. формируется на основе чувственно-образного мышления. В этом процессе участвуют воображение, способность к эмоциональному реагированию, общению, опережающему отражению действительности, предвидению и целеполаганию. Э. д. развивалась как часть трудовой деятельности человека. Она выделяется в относительно независимую форму в процессе разделения труда. В Э. д., как и в трудовой, могут быть выявлены предмет, субъект, средства и результат деятельности.

В процессе исторического развития Э. д. выкристаллизовались ее основные типы. Это — тип коллективной Э. д. (ремесло, народная архитектура, обрядовый, игровой и устный фольклор) и искусство, индивидуальный по своему характеру тип Э. д. В отличие от коллективного типа Э. д., восходящего к эпохе родового строя, искусство зарождается лишь в классовом

обществе вместе с отделением духовного производства от материального.

В историческом движении форм и типов Э. д. ее традиционные формы и искусство представляют две стадии. Возникнув из нужд общественной практики, Э. д. первоначально развивается как специфически коллективная форма духовно-практической деятельности. Здесь начинают разрабатываться собственные выразительные средства Э. д., но только на второй стадии, в искусстве, Э. д. организуется и обретает в художественном творчестве специфическую технологию.

Э. д. принимает конкретно-исторические формы в зависимости от своеобразия конкретных социально-культурных условий. Функциональная связь Э. д. с потребностями общественного развития носит сложный опосредствованный характер.

Э. д. формирует самого субъекта деятельности, развивает его способности как общественного существа.

В условиях зрелого социализма Э. д. распространяется на все сферы практической и общественной жизни. Наряду с традиционными видами Э. д. и искусством возникает дизайн, новый вид Э. д., связанный с промышленным производством. **ДИЗАЙН** (от англ. design — чертеж, рисунок, проект) — творческая деятельность (и продукты этой деятельности), направленная на формирование и упорядочение предметно-пространственной среды, в процессе которой достигается единство ее функциональных и эстетических аспектов. Объект Д. может быть любым — от города до элементов интерьера, от сложнейшей техники до простого ручного инструмента. Все они — часть окружающей людей предметной среды. Уже в древнейших ремеслах, народном предметном творчестве можно увидеть воплощение принципа красоты и пользы, важнейшего в дизайнерской деятельности. С развитием техники создание предметно-пространственного окружения становится все более сложным и взаимообусловленным соединением тех-

ники и искусства, и значение дизайнерского начала в нем повышается. В самостоятельную профессию Д. выделился в начале XX в., решая задачу эстетизации предметно-пространственной среды, поставленную социальным и научно-техническим развитием. В настоящее время Д. является одним из ведущих видов предметного художественного творчества наряду с архитектурой и декоративно-оформительским искусством.

Д. влияет не только на формирование внешнего вида предметов, как правило, создаваемых средствами индустриального производства, но и на структурные связи, придающие им как системе необходимое функциональное и композиционное единство. Д. активно участвует во взаимодействии материальной и художественной культуры. Многие предметы, окружающие людей, со временем оказываются устаревшими по назначению, способу употребления, по внешнему виду. Предметная среда постоянно требует видоизменения и реконструкции сохраняющихся элементов. Этим, наряду с архитектурой, занимается Д.

Д. тесно связан с объективными процессами развития техники и удовлетворением утилитарных потребностей людей. С другой стороны, он всегда оказывается включенным в определенные отношения в сфере производства и потребления, его объекты нередко выступают в качестве товара. Д. затрагивает т. о. механизмы социально-культурного развития общества, влияет на формирование эстетических идеалов, норм и предпочтений. Тем самым он становится инструментом классового отношения людей к окружающей среде. В капиталистическом обществе некоторые приемы Д. используются в коммерческих, рекламных целях, ради получения прибавочной стоимости продукта. Прогрессивные художественные деятели за рубежом ведут борьбу за передовые идеи соединения техники и искусства. Будучи видом эстетической деятельности, Д. направлен

на гуманизацию окружающей предметно-пространственной среды.

Отличие Д. от пластических искусств заключается в том, что все художники обычно бывают свободны в выборе темы и средств ее воплощения, а дизайнеры ставят свою творческую задачу в поисках оптимального решения при многочисленных ограничениях и требованиях извне (функциональных, технологических, материальных, требованиях рынка, моды и массового заказа).

Существуют разновидности Д., представляющие собой систему взаимодействий с другими видами деятельности (системный, комплексный, графический Д., городской Д. и т. д.). С понятием Д. связаны понятия «художественное конструирование (проектирование)», «техническая эстетика», «эстетика производства».

ДОКУМЕНТАЛИЗМ в искусстве (от lat. documentum — образец, доказательство, свидетельство) — одно из явлений искусства, выражающееся в непосредственном включении в ткань произведения искусства документов, реальных фактов, а также в формировании и развитии самостоятельных документальных жанров (очерки, дневники, эссе, мемуары, художественные биографии, документальные фильмы, репортажи, интервью, коллажи и т. д.).

Обращение искусства к документальным данным свидетельствует о его стремлении к связи с проблемами и процессами социально-духовной жизни общества, о движении искусства к адекватному отображению действительности. Жизненная реальность всегда была и остается основой и источником художественного творчества, и в этом смысле можно говорить о документальности любого произведения искусства, т. к. художественное произведение выступает не только как явление эстетической культуры, но и как своеобразное свидетельство общественно-политической жизни и мысли. Последнее имел в виду К. Маркс, когда писал, что «блестящая плеяда современных англий-

ских романистов, которые в ярких и красноречивых книгах раскрыли миру больше политических и социальных истин, чем все профессиональные политики, публицисты и моралисты вместе взятые, дала характеристику всех слоев буржуазии». Однако абсолютизация фактов и документов, их «объективности», «научности» и наглядности в ущерб их художественному анализу и обобщению нередко приводит к натуралистическим тенденциям в искусстве (см. *Натурализм*), к отказу от художественной образности (см. *Концептуальное искусство*).

Художественное освоение документов осуществляется, во-первых, в использовании их как средства и приема создания художественного образа («документальный стиль»), во-вторых, в художественной организации документального материала.

Документы и подлинные факты жизни (выдержки из стенограмм, газет, статей, протоколов, фотографии, лозунги, листовки, плакаты и т. д.), включенные в ткань художественного произведения, становятся его художественным компонентом, подчиняющимся логике и правде художественного образа, выступают в качестве органического элемента художественного образа (например, лозунги, прокламации, строки из песен в поэме А. Блока «Двенадцать»). Фотографически точное, лаковое воспроизведение и организация художественного материала, имитирующие язык документа, представляют собой своеобразный художественный прием, цель которого — преодоление видимой преднамеренности, достижение жизненной точности и убедительности. Этот прием получил особенно широкое распространение в художественном кинематографе (например, фильм Ю. Озерова «Освобождение»), в театре (например, пьеса А. Корнейчука «Фронт») и других видах искусства. Привлечение документа как средства и приема в живописи привело к весьма противоречивым результатам, что явственно выразилось в гиперреализме.

Основная функция документа в искусстве заключается в усилении достоверности, убедительности произведения, в активизации эмоционального, эстетического и социального опыта личности.

Если использование фактов действительности, документов в традиционных формах искусства является служебным, подчиненным замыслу художника, не ограничивающим авторской фантазии, то соотношение факта, документа и художественного вымысла, связь их с образом в документальном жанре существенно меняется. Во-первых, документальный жанр предполагает наличие определенного количества фактов и документов, которое необходимо для реализации замысла художника. Во-вторых, художественный замысел в документальном искусстве подчиняется документальным данным, преднамеренная деформация и искажение которых исключается. Реальность в документальном жанре представлена в фотографически точном ее изображении, а отношение художника к ней выражается через систему художественных средств. В результате эстетического осмысления, художественно-образной организации документа фактический материал, теряя свою определенную пассивность, аморфность, ограниченность, наполняется таким содержанием, которое не только отражает художественное постижение исторической правды, но и вызывает глубокое эстетическое переживание (например, Дж. Рид «Десять дней, которые потрясли мир»). Интенсивное развитие документального жанра присуще киноискусству (фильмы Д. Вертова «Три песни о Ленине», М. Ромма «Обыкновенный фашизм» и др.), телевидению (исторические эпопеи «Великая Отечественная», «Наша биография» и др.), литературе (Ю. Фучик «Репортаж с петлей на шее» и др.).

Решающее значение в художественно-документальном творчестве имеет личность художника, его мировоззрение, т. к. факты и документы, использованные в художественном творчестве, становятся мощным

оружием в идеологической борьбе. В современном реакционном буржуазном искусстве документированность часто фетишизируется, что ведет к отказу от художественного обобщения, от правдивого отображения противоречий действительности и исторической правды. Искусство социалистического реализма, отвергая фетишизацию документальных данных, раскрывая подлинный смысл фактов, способствует превращению их в средство познания истины, художественного освоения реальной жизни и формирования коммунистической убежденности.

ДРАМАТИЧЕСКОЕ (от греч. drama — букв. действие; жанр серьезной остроконфликтной пьесы или наименование пьесы вообще) — эстетическая категория систем нового и новейшего времени, отражающая напряженное противоборство различных сил, тенденций, сторон во взаимоотношениях человека с природой, в жизни общества и личности, а также формы эмоционального переживания и художественного воплощения этой борьбы.

Объективную основу Д. составляют процессы вызревания, многообразного проявления и разрешения противоречий действительности, среди которых особое, исключительно важное место занимают противоречия социальные.

Категория Д. имеет два значения — узкое и широкое. Д. в узком смысле связано со спецификой той области, которая расположена между трагическим, с одной стороны, и комическим — с другой: двумя крайними проявлениями эстетической шкалы. Различие между событием Д. и трагическим не сводится к характеру развязки, сравнительно благополучной в первом случае и катастрофической во втором. Различие Д. в узком смысле и трагического связано с характером лежащих в их основе конфликтов, с их глубиной, что, в свою очередь, зависит от отношений Д. и трагического к сфере человеческой свободы. Драматические конфликты, отличаясь значительной остротой, в то же вре-

мя существуют в сфере уже достигнутого или желаемого господства над определенными силами природы, общества и личности. В отличие от этого трагические конфликты возникают там, где степень приобретенной человеком свободой обнаруживает свою историческую ограниченность, где человек сталкивается с неподвластными ему, превосходящими пока что его возможности силами и обстоятельствами; где жертвы, страдания. Что касается наиболее существенных комических конфликтов, то они проявление противоречий «перезревшей», «пережившей себя» действительности, над которой человек возвышается духовно, субъективно.

Художественное освоение области Д. в узком смысле означало расширение предмета искусства за счет включения в него конфликтов повседневной, обычной жизни.

Д. в широком смысле фиксирует то, что присуще всем различным по характеру и способам разрешения острым объективным конфликтам — трагическим, комическим, трагикомическим, мелодраматическим и др. Осознание единой основы всех этих остродинамических проявлений борьбы противоположностей стало возможным относительно поздно, начиная с XVIII в., в связи с резким обострением в эту эпоху социально-классовых противоре-

чий и развитием богатого арсенала художественных форм выражения Д. В этом своем предельно обобщенном значении категория Д. сближается с наиболее универсальными категориями эстетики.

Переживание Д. — чувство одухотворенное, интеллектуальное. Оно связано с постижением смысла разворачивающейся борьбы, с неоднозначной оценкой противоположных сторон и глубоким волнением за исход конфликта. Именно поэтому Д. оказывает столь сильное воздействие на сознание воспринимающих. Однако чувство Д. и склонность к нему могут быть развиты в неодинаковой степени.

Обращаясь к Д., искусство не только изображает его в виде внешнего действия, но раскрывает внутренний смысл столкновения сторон, передает напряжение борьбы идей и смены состояний. Поэтому Д. начало выходит за пределы драматургии в эпические и лирические жанры литературы; точно так же оно не составляет прерогативу изобразительных видов искусства, охватывая вместе с тем сферу музыки. Подлинную стихию своего музыкального выражения Д. обрело в симфонизме, сформировавшемся в творчестве Л. Бетховена и П. Чайковского.

Полярной противоположностью Д. является *идиллическое*.

Ж

ЖАНР (от фр. genre — род, вид) — понятие, выработанное для обозначения внутривидовых подразделений искусства. Поскольку жанры сложились внутри всех видов искусства, это понятие имеет общезстетический характер. В любом Ж. раскрывается некоторая общность содержания (особый характер жизненных связей и отношений), направленности, отбора жизненных явлений и их художественного

воплощения, идейно-эстетических оценок, особенностей эмоционального воздействия. Каждый Ж. отличается совокупностью относительно устойчивых художественных средств, играющих роль его своеобразных опознавательных признаков. Они носят производный характер, поскольку обусловлены характерным для каждого жанра преимущественным объектом отражения. Ж. связан со всеми сторонами образной

структуры искусства и прежде всего с темой, сюжетом, композицией. Отдельные элементы Ж. (его внешние, материальные признаки) могут быть отнесены к художественной форме, но в целом оно воплощает единство содержания и формы.

Жанровообразующие признаки играют в различных видах искусства различную роль. В литературе принадлежность к тому или иному Ж. (роман, повесть, рассказ, поэма, ода, элегия и т. д.) определяется, прежде всего, фактами познавательными и идейно-оценочными, в изобразительных искусствах решающую роль приобретает объект изображения (портрет, бытовая картина, натюрморт и т. д.), в музыке — способ исполнения (инструментальные, вокальные Ж.) и ориентация на аудиторию (симфонические, камерные Ж.)

Ж. категория историческая, в Ж. осуществляется реальное движение искусства. Появление тех или иных Ж., их изменчивость и трансформация детерминированы в социально-историческом отношении. Ж. воплощает черты эпохи, образа жизни и поведения людей. Каждая историческая эпоха рождает свою жанровую систему, а в совокупности Ж. обнаруживается художественный облик эпохи. Присущая развитию искусства неравномерность проявляется и в неравномерности развития жанровых форм. Конечный источник развития и трансформации Ж. лежит в сфере социальных отношений, однако они в своем развитии обладают относительной самостоятельностью, внутренней логикой развития. В Ж. закрепляются наиболее устойчивые тенденции развития искусства, воплощаются единство и особенности художественного процесса.

Ж.— не безличная застывшая форма. Он опосредствован всеми сторонами творческого облика художника, его методом, стилем, манерой, мировоззрением. В выборе того или иного Ж., в его определенной, но подвижной, изменчивой форме реализуется и закрепляется совокупность

жизненных, идейных и эстетических установок художника.

В области жанровых форм реально проявляется переплетение тенденций к дифференциации и интеграции. Первая находит выражение в процессе возникновения новых Ж. внутри отдельных родов и видов искусства, вторая — преимущественно в переплетении различных Ж. как на стыке уже сложившихся жанровых образований, так и в соотношении различных родов и видов искусства.

Ж. неотделимы от художественных методов, которые, в свою очередь, реализуются через систему жанровых форм. Социалистический реализм сформировал присущую ему жанровую систему, являющуюся одним из проявлений его эстетического богатства, своеобразия и новаторства.

ЖИВОПИСЬ один из важнейших видов изобразительного искусства, в котором задачи образного отражения, истолкования и познания явлений и предметов объективной действительности решаются цветом, неразрывно связанным с рисунком. Произведения Ж. создаются красками (масляные, водяные, восковые, клеевые и пр.), которые наносятся на поверхность холста, штукатурки, бумаги, на керамическую поверхность и т. д.

Художественно-эстетическая выразительность идеи произведения достигается с помощью колорита, позволяющего соотношением цветов наглядно выявить красочное богатство окружающей реальности, эмоционально-психологический настрой происходящего. Большую роль играет и композиция, которая в наглядно выраженном соотношении фигур, цветовых поверхностей, определенно построенном драматургическом действии раскрывает замысел, идею произведения. Например, композиция полотна Рембрандта «Ночной дозор», картины К. Петрова-Водкина «Смерть комиссара», работа Ф. Решетникова «Опять двойка» и др.

Важные дополнительные средства эмо-

ционального воздействия Ж.— светотеневая моделировка объемной формы, использование законов линейной и воздушной перспективы, ритма, тональных отношений цвета. Большое значение в Ж. принадлежит профессиональному опыту художника, его умению использовать выработанные приемы Ж. (многослойная и белесоватая Ж.), фактурной поверхности произведения искусства, пластических качеств мазка и т. д. Яркие примеры профессионального мастерства в истории Ж.— произведения художников Возрождения с их многообразием приемов лессировочной Ж. (нанесение тонких, прозрачных слоев краски), технологическая изощренность картин «малых голландцев», безукоризненное использование технических возможностей материала в древнерусском монументальном искусстве, иконописи, выразительность фактурной поверхности произведений Веласкеса, И. Репина, Ван Гога, П. Корина и др.

Многовековое развитие человеческого общества и культуры способствовало появлению и дальнейшей эволюции многих видов и жанров Ж. Монументальное искусство включает в себя роспись и фреску, энкаустическую (восковую) Ж., а также мозаику и отчасти витраж, использующие приемы и принципы Ж. Выдающиеся образцы таких произведений — фрески и росписи, мозаики периода античности, европейского и русского средневековья, эпохи Возрождения и последующих веков.

Значительнейшее место в Ж. занимает станковая картина. Она включает в себя тематические композиции, портрет, пейзаж, натюрморт, которые, в свою очередь, подразделяются на исторические, историко-революционные, батальные, жанровые и т. п. картины. Глубина и полнота отражения действительности в станковой Ж. способствуют выполнению ею многих важнейших идеологических и художественно-эстетических функций в духовной жизни общества. Так, в истории русской культуры велико значение выставок Товарищества

передвижных художественных выставок («передвижников»), а в советском искусстве и культуре роль выставок АХРР, традиционных художественных экспозиций «Советская Россия», «Всегда на чеку» и т. п.

Столь же велика роль театрально-декорационной Ж., миниатюры (творчество мастеров Палеха, Мстеры и др.), решающих более локальные задачи искусства Ж.

Исторически сложившиеся виды и жанры Ж., накопленный профессиональный опыт в создании и изучении произведений искусства придали особое значение развитию истории Ж., совершенствованию и углублению эстетической теории, объективному, классовому истолкованию природы и сущности искусства и его задач. Идеологическая борьба наряду с прогрессивными течениями вызвала и ряд реакционных направлений в Ж. (абстракционизм, кубизм, поп-арт), отвергающих социальное, познавательное содержание искусства, сводящих задачи Ж. к механическому комбинированию цветовых плоскостей, пятен, линий, бездумному применению коллажа, а в идейно-нравственной области к аморализму, смакованию безобразия (сюрреализм), маскируемой аполитичностью реакционности.

Этим реакционным течениям противопоставит прогрессивное искусство, развивающее традиции гуманизма. Его передовой отряд — советское изобразительное искусство и советская Ж., основанная на принципах метода социалистического реализма.

ЖИЗНЬ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ — особая область духовной жизни общества, содержанием которой является производство, распространение и усвоение художественных ценностей. Х. ж. складывается как взаимодействие трех основных систем: системы художественного производства, системы хранения и распространения художественных произведений и ценностей и системы художественного восприятия.

Ядром художественного производства выступают различные виды художествен-

ного творчества (по видам искусства, деятельность творцов художественных произведений и деятельность художников-исполнителей), но сфера общественного художественного производства шире, чем художественное творчество, так как она включает и деятельность по подготовке художников, и различные виды деятельности, которые обслуживают творчество (например, деятельность декораторов, осветителей, костюмеров и т. п. в театре и кино, деятельность редакторов в литературе и т. д.), и художественную самодеятельность, и художественные промыслы, и художественную промышленность.

Система хранения и распространения художественных ценностей объединяет деятельность критиков, теоретиков искусства и других специалистов, которые, опираясь на функционирование различных социальных институтов и учреждений (литературно-художественные журналы, средства массовой информации, музеи, выставочные залы, библиотеки, издательства и т. п.), создают либо культурные условия для распространения художественных ценностей (интерпретация, художественно-эстетическое воспитание), либо материальные условия для распространения произведений искусства (экспонирование, издание,

тиражирование, копирование, реставрирование и т. п.).

Сфера потребления художественных ценностей включает существующие в обществе формы доступа к произведениям искусства (посещение театральных спектаклей, кино, концертов, приобретение книг, грампластинок, кассет и т. п., различные «домашние» и «общественные» формы приобщения к искусству) и непосредственное художественное восприятие и усвоение содержания художественных ценностей, что характеризуется уровнем развития художественных вкусов различных социальных групп общества.

«Конечный пункт» движения художественных ценностей — внутренний мир личности, сделавшей своим достоянием содержание художественных ценностей. Разнообразие, глубина и широта общественного распространения Х. ж. свидетельствуют о степени развития художественно-эстетического сознания общества.

Х. ж. общества тесно связана с другими сферами духовной жизни, особенно с идеологической сферой, а также с социально-классовыми и экономическими отношениями в обществе, последние в конечном счете определяют характер Х. ж. общества.

З

ЗОЛОТОЕ СЕЧЕНИЕ — система пропорциональных отношений, в которых целое так относится к своей большей части, как большая к меньшей. Правило З. с. выражается формулой $\frac{c}{a} = \frac{a}{b}$, где c обозначает целое, a — большую часть, b — меньшую. Некоторые теоретики и художники эпохи Возрождения пытались доказать, что З. с. является основой идеальной красоты. Представители психологической эстетики также полагают, что подобное

пропорциональное отношение воспринимается людьми эстетически, и здесь находит свою разгадку тайна красоты. Развитие науки открыло крайне широкую сферу действия З. с. в истории архитектуры, прикладного искусства, дизайна и в то же время расширило сферу действия этой формулы пропорциональности на другие области бытия — не только видимого, но и слышимого (в сфере музыки). Однако оказалось, что З. с. является далеко не единственным эстетически значимым про-

порциональным отношением — и в природе в архитектуре, и в других областях искусства эстетическое воздействие оказывают разнообразные принципы пропорциональности; в то же время нередко встречаются, построенные по закону З. с., эстетически нейтральными или даже производят отрицательное эстетическое впечатление. Все это становится понятным, если учесть, что З. с. есть математическое отношение,

характеризующее строение формы предмета. Однако при объяснении прекрасного необходимо учитывать и законы восприятия объективных свойств предметов и явлений.

Последние исследования советских ученых показали, что З. с. вписывается в широкую систему конкретных форм пропорциональности, охватывающую естественное (природное) и искусственное (архитектурное и т. п.) формообразование.

И

ИДЕАЛ ЭСТЕТИЧЕСКИЙ (фр. *ideal* от греч. *idea* — образец, образ, норма) — исторически конкретное, чувственное представление или понятие о должном как прекрасном, материализуемое в искусстве, в практике общественной жизни и производственной деятельности людей. Э. и., как правило, органически связан с теми или иными сторонами и чертами исторически конкретного общественного идеала, противоречивого в разделенном на классы обществе. В домарксистской философии Э. и. преимущественно имел нормативный характер. Обычно он противопоставлялся реальной жизни (прекрасное как обобщающая идея у Платона и т. д.). Даже в тех случаях, когда Э. и. подсказывался самой жизнью, он рассматривался неподвижно в качестве некоего «прообраза» (просветители Дидро, Лессинг). Как чувственное проявление идеи прекрасного определял Э. и. Гегель. С материалистической — марксистской точки зрения нормативные, зависимые в конечном счете от материальной жизни людей идеальные эстетические представления находятся в постоянном развитии и многообразно отображаются в искусстве. Они связаны не только с тем, что изображает художник, но и как он это делает, какое отношение выражает к создаваемому им образу

ряду произведения. Прекрасно-должное в данном случае иногда выступает в изображении такого общественного устройства, где наиболее полно раскрываются сущностные силы человека («Телемская обитель» у Рабле, «четвертый сон» Веры Павловны в романе «Что делать?» Чернышевского). В антагонистическом обществе, когда Э. и. расходится с существующим общественным устройством, развернутым воплощением позитивного идеала обычно служило утопическое изображение «золотого века», которое либо отодвигалось в мифическое прошлое, либо в столь же желаемое мифическое будущее. Не менее полно идеал материализовался в виде его конкретного носителя — положительного или лирического героя, который иногда даже вопреки логике реальных обстоятельств торжествовал и утверждался как эталон совершенства, образец жизненного поведения. Сюда относятся плеяда литературных героев от Прометей Эсхила до «новых людей» и «особенного человека» Чернышевского, статуи каноны Поликлета, Лисиппа, скульптурные изображения героев, канонические изображения святых и т. п.

Представления об идеальных сторонах жизни, о самом Э. и. зачастую отображаются в лирических стихах, в пейзажах,

натюрмортов, музыкальных пьесах, программах симфоний. В опосредствованном виде позитивный идеальный настрой произведений каждый раз находит своеобразное выражение в *методе* художественного творчества (*романтизм, реализм* и т. д.). Этому же выражению в той или иной мере служит и *форма* художественных произведений. Она может героизировать, наделять мыслимым совершенством реальность жизни (*классицизм*), поэтизировать по сути прозаическую ее обыденность (*романтизм*, отдельные проявления *символизма* в различных видах искусства). В то же время реалистическое искусство, как правило, вскрывает конкретные противоречия действительности, дает правдивое изображение положительных сил эпохи. Современное реакционное буржуазное искусство демонстрирует утрату позитивных общественных и эстетических идеалов. Этот процесс сказывается в том, что безобразное эстетизируется, т. е. изображается в дегуманизованном искусстве как прекрасное, место утопии занимает пессимистическая антиутопия.

Основополагающее значение идеала в искусстве и самой жизни подтверждает его место в системе ведущих категорий эстетики. По существу, Э. и сливается с представлением о прекрасном, тогда как его отсутствие вызывает представление о *безобразном* и *низменном, комическом* и *трагическом*. В своем высшем значении Э. и. отображает *возвышенное* и *героическое*.

В условиях социализма Э. и. имеет тенденцию к слиянию с общественным идеалом и в первую очередь с нравственным идеалом. Воплощаясь в искусстве, Э. и. становится средством познания и преобразования действительности. Марксистское мировоззрение, проверяемое и подтверждаемое жизненной практикой, способствует осознанию идеальных устремлений людей. Об этом свидетельствуют лучшие произведения социалистического реализма. Слияние идеала с отражаемой

действительностью наглядно проявляется в создании образа положительного героя социалистического искусства, в активной авторской позиции, которая позволяет отобразить жизнь в ее революционном развитии.

ИДЕАЛИЗМ в эстетике — противоположное материализму направление, которое за первичное берет эстетическое сознание, идею, идеал.

Гносеологические корни эстетического И., как и философского, заключаются, с одной стороны, в абсолютизации отдельных моментов эстетического познания, что обусловлено сложностью и противоречивостью познавательного процесса в целом. С другой стороны, в преувеличении его субъективных сторон и игнорировании того факта, что он является специфической формой отражения реальности.

И. сформировался уже в античной эстетике, в частности у Платона, для которого основой *прекрасного* является не сам реальный мир, а идея. В средние века во взгляде на эстетические явления преобладала религиозная трактовка. В Новое время философы-идеалисты основой прекрасного считали «безличный дух» (Гегель), «мировую волю» (Шопенгауэр), субъективный опыт, ощущения (Беркли, эмпириокритики)

В зависимости от того, берется ли за основу безличное духовное начало или же ощущение, сознание отдельного человека, И. делится на две основные формы: объективный и субъективный И. В современной буржуазной эстетике субъективный И. занимает ведущее место. Он представлен *прагматизмом, неопозитивизмом, экзистенциализмом*. В основном И. является мировоззрением консервативных кругов общества.

Идеалистическая эстетика, как правило, направлена на обоснование антиреалистического, антигуманистического, формалистического искусства, что особенно проявилось в современную эпоху. В прошлом И. содержал, хотя и в извращенной форме,

важные моменты. Например, в идеалистической системе Гегеля мы находим ряд положений, в которых дано обоснование принципов реализма и гуманизма в искусстве. Наличие идеалистических наслоений в эстетических теориях не помешало Ф. М. Достоевскому, Л. Н. Толстому выступить в качестве страстных защитников высокоидейного, гуманистического искусства

И. в эстетике подвергся основательной критике уже в домарксистской философии. Однако последовательное преодоление эстетического И. связано с возникновением марксистской эстетики, давшей не только его научную критику, но и подлинное научное решение кардинальных проблем эстетической науки

ИДЕЙНОСТЬ ИСКУССТВА — отражение в произведениях искусства определенных общественных идеалов. Искусство возникает и функционирует как художественное изображение общественной жизни, в которую включается и ее идейное содержание. Это и философские концепции основополагающих законов бытия, и политические теории, волнующие миллионы людей, и содержание единичных явлений природы. Нет таких сторон духовной жизни общества, которые не могли бы стать содержанием искусства.

В то же время отображение идей в искусстве подчинено его специфике. Искусство оперирует не абстрактными идеями, подобно науке. Все, в том числе и выражаемые идеи, предстает в искусстве как единство *типического* и индивидуального, рационального и эмоционального. «Искусство не допускает в себе отвлеченных философских, а тем более рассудочных идей: оно допускает только идеи поэтические, а поэтическая идея — это не силлогизм, не догмат, не правило, это живая страсть, это пафос...» (В. Г. Белинский) Идея в искусстве «растворена» в художественной ткани произведения и лишь как вывод, итог воспринятого творения может выступать в логической форме

Как носитель идейного содержания, искусство всегда использовалось различными классами в качестве средства идейной борьбы (см. *Классовость искусства*). Поэтому оно оказывалось насыщенным как прогрессивными, так и реакционными идеями (см. *Партийность искусства*). Идейная борьба в искусстве является борьбой различных *направлений и методов Реализма*, отображая борьбу прогрессивных сил общества, органически сливает *идейность* и *художественность*. Реакционные идеи, напротив, как правило, пагубно отражаются на художественном творчестве

История искусства от античности через эпоху Возрождения к творчеству просветителей XVIII в., а от них к *критическому реализму* XIX в. отразила путь борьбы за прогрессивное высокоидейное искусство. Французские просветители XVIII в. (Вольтер, Руссо, Дидро, Гельвеций и др.) считали искусство школой нравов и боролись за отражение в нем животрепещущих идей своего времени. Немецкие просветители (Лессинг, Шиллер и др.) видели в искусстве средство утверждения национального самосознания и борьбы против феодального деспотизма. Выдающуюся роль в борьбе с теорией «искусства для искусства» сыграли русские революционные демократы, которые рассматривали искусство не только как художественное познание глубинных процессов жизни русского общества, но и как средство борьбы против социальной несправедливости.

Марксистско-ленинская эстетика научно обосновала единство идейности и художественности реалистического искусства. Все философско-эстетическое наследие классиков марксизма-ленинизма пронизано утверждением идейного содержания художественного творчества

Социалистическое искусство наследует и развивает лучшие традиции предшествующих этапов в развитии реализма. Идейность искусства социалистического реализма созвучна научному диалектико-

материалистическому мировоззрению. Основопологающей идеей искусства социалистического реализма является гуманизм. Художественное отражение жизни социалистического общества с целью совершенствования человека и социалистического образа жизни в целом — пафос социалистического искусства.

Социалистическое искусство было и остается художественной летописью становления нового общественного строя. Оно стало неотъемлемой частью духовной жизни советского народа и получило широчайшее распространение в массах. Социалистическое искусство является воплощением предвидения Ф. Энгельса о необходимости в искусстве будущего полного слияния «большой идейной глубины, осознанного исторического содержания» с «богатством действия».

В материалах съездов КПСС и др. партийных документах дается высокая оценка идейной направленности социалистического искусства.

В Отчетном докладе ЦК КПСС XXVI съезду КПСС названы такие достижения советского искусства, как художественное воплощение образов К. Маркса, Ф. Энгельса, В. И. Ленина, многих пламенных революционеров, героической истории Родины, образов современников, подчеркнута необходимость бескомпромиссной борьбы с мировоззренческой неразборчивостью, нечеткостью классовых оценок фактов и событий общественной жизни: «Партия не была и не может быть безразлична к идейной направленности нашего искусства». Из этого вытекает необходимость идейного руководства искусством со стороны КПСС и воспитания творческой интеллигенции в духе преданности коммунистическим идеалам.

Идейная борьба между искусством социалистического реализма и буржуазным искусством представляет собой часть идеологической борьбы социализма против капитализма. В современном буржуазном искусстве ярко проявляется кризис бур-

жуазного общества. Это искусство лишено главного — гуманистического пафоса, утверждения прогрессивных общественных идеалов. Отсюда распад художественной образности, гипертрофирование формы, увлечение трюкачеством и т. п. явления. Из этого, однако, не следует, что современное реакционное буржуазное искусство полностью утратило идейную направленность: для него характерно утверждение индивидуализма, культ насилия, проповедь войны, расовой и национальной розни и т. д.

Современная буржуазия широко использует искусство и эстетику как средство идейной борьбы, учитывая тот факт, что в них идеологическая направленность скрыта специфическими особенностями художественной формы и трудно распознается реакционная сущность пропагандируемых идей. Вот почему эстетическое воспитание советских людей выступает сегодня как актуальная задача дня.

ИДЕЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ (греч. *idéa* — вид, образ, род, способ) — основной образно-целостный смысл законченного произведения искусства. Следует отличать, во-первых, от идеи-замысла, которую в процессе создания произведения развивает, конкретизирует художник; во-вторых, от мысленно извлеченных из сферы непосредственной художественной образности и выраженных понятийно идей искусства (в критике, в искусствознании, в эпистолярно-теоретическом наследии).

Идея играет синтезирующую роль по отношению ко всей системе произведения, его частям и деталям, воплощаясь в конфликте, характерах, композиции, сюжете, колорите, ритме. Первостепенное значение для постижения идеи имеет процесс непосредственного эстетического восприятия произведения. Он подготавливается всей предшествующей социально-эстетической практикой человека, уровнем его знаний и ценностных ориентаций и завершается оценкой, включающей иногда формулировку Х. и. При первичном вос-

приятии схватывается ее общая социально-эстетическая направленность, при повторном и многократном — восприятие углубляется новыми, ранее не воспринятыми тонкими мотивами, внутренними «сцепленными»

Если в научном познании идея выражается как определенный вид понятия или как теория, то в искусстве воплощается мысль-образ, мысль-эмоция, мысль-страсть (см. *Пафос*). В ее структуре исключительную роль играет эмоциональное отношение к миру, хотя выражено оно может быть в различной форме: открытой и скрытой, «текстом» и «подтекстом». Х. и. рождается как результат познания и оценки социальной жизни, природы и человека в аспекте эстетического идеала (поиск «живой души» в мире «мертвых душ» у Н. Гоголя, «мысль природная» у Л. Толстого, тоска по лучшей жизни у А. Чехова, «высочайшая высота» и «глубочайшая глубина» коммунизма у В. Маяковского и т. п.)

Х. и. глубоко связаны с идеями социальными, политическими, нравственными, религиозными. С одной стороны, художник является субъективным выразителем объективно сложившихся в обществе идей, с другой — большой талант выступает как властитель дум не одного поколения. Воплотившись в искусстве, Х. и. активно воздействуют на развитие общества и личности, самого искусства. С течением времени они раскрываются новыми своими сторонами и гранями, иногда не предугаданными или лишь смутно ощущаемыми их создателем. Жизнеспособными, художественно полноценными являются идеи прогрессивные, гуманные. Ложная, реакционная идея способна погубить искусство: «Когда ложная идея кладется в основу художественного произведения, она вносит в него такие внутренние противоречия, от которых неизбежно страдает его эстетическое достоинство» (Г. В. Плеханов)

Социально-эстетическая значимость художественных идей определяется прав-

дивностью и глубиной постижения жизни, высотой гуманистического пафоса, степенью приближения к позициям прогрессивных сил общества, оригинальностью, эстетическим совершенством образного воплощения (см. *Содержание художественное, Форма художественная, Идейность искусства, Партийность искусства*) **ИДИЛЛИЧЕСКОЕ** (от греч. *eidyllion* — небольшое стихотворение) — литературно-эстетический термин, обозначающий художественную идеализацию простого, скромного образа жизни, близкого к природе, свойственных ему нравов. Источником И. является критическое отношение художника к городской цивилизации с ее острыми социальными противоречиями, быстрыми ритмами, суетой, излишествами культуры, пороками. Для него характерно тяготение к патриархально-устойчивым формам общечеловеческого существования, естественности чувств, непосредственности поведения, утверждение природных сторон человеческой жизни в их изоляции от общественной деятельности. По определению Ф. Шиллера, идиллия изображение «невинного и счастливого человечества», облагораживающее нас нравственно, но уводящее в прошлое (в Аркадию, «золотой век») и требующее отказа от завоеваний культуры.

Правдивое воспроизведение бытового уклада и настроений селян, рыбаков, горожан в идиллии обычно сопровождается юмором, уравнивающим поэтизацию их доброты, наивности, гостеприимства, благодушия, простоты. Идеализация нравственно-бытовых отношений в отрыве от сложной социальной жизни определяет часто дидактический и условно-утопический колорит идиллии. В пастушеской (буколической) поэзии, посвященной преимущественно любовным чувствам пастухов, персонажи нередко выражают утонченные переживания самого автора, превращаясь в более или менее условные фигуры.

И. сформировалось в искусстве Древ-

ней Греции (Феокрит) и в Древнем Риме (Вергилий, Гораций, Овидий) В Новое время И. развивает в основном античные мотивы (Т. Тассо, А. Грифиус и др.), становясь иногда предметом пародии (М. Сервантес). В искусстве *барокко* и *рококо* И. выражает утонченные нормы светской культуры (живопись А. Ватто), нередко приобретая черты слащавой манерности. В литературе XVIII в. И. приобретает национальный колорит (Скрабб, Гете), в России несколько позднее (Гнедич, Дельвиг) В *романтизме* И. привносится в разработку экзотических тем (Шатобриан, Байрон, Пушкин) С развитием *реализма* идиллические мотивы, присутствуя в разных жанрах, развиваются с учетом неизбежности исторических перемен, ломки патриархальных устоев и сопровождаются нотами грусти и юмора (Гоголь, Л. Толстой)

И. в искусстве способствовало развитию мастерства пейзажа, лирического самоанализа не только в поэзии, но и в живописи, музыке (Н. Пуссен, «Пасторальная симфония» Л. Бетховена, пасторальные романы, «Отдых Фавна» К. Дебюсси и др.).

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОСТЬ в искусстве — свойство художественного отражения, проявляющееся в сходстве, подобии отражения и отражаемого, позволяющее говорить об адекватности, истинности отражения.

И. и *выразительность* — соотносимые понятия, характеризующие особенности отражения действительности в искусстве, специфику *художественного образа*. Одно без другого не существует. Поэтому традиционное деление искусств на изобразительные и выразительные неточно. Нет искусств, которые бы только изображали, ничего не выражая, или только выражали, ничего не изображая. Правда, роль чувственно-конкретного сходства с отдельными явлениями предметного мира в различных искусствах неодинакова. В изобразительных искусствах она является

основой художественного отражения жизни, но в т. наз. выразительных искусствах (*архитектура, музыка, поэтическая лирика, бессюжетный танец, неизобразительный орнамент* и т. п.) роль эта частная и подчиненная. Изображение, однако, по сводится к чувственно-конкретному (видимому или слышимому) сходству с отдельными предметными явлениями, значение его шире, оно охватывает также подобие произведения искусства образу жизни и *эстетическому идеалу* людей (как в архитектуре), человеческим переживаниям, развитию эмоций и процессов действительности (как в музыке) и т. д. На основе И. возникает идейно-эмоциональное, выразительно-смысловое значение художественного образа, которое в искусстве не может быть воплощено и реализовано вне и помимо изображения.

Эстетика модернизма искажает роль и соотношение И. и выразительности. Деформация изображения и субъективизм выражения взаимно дополняют друг друга, выступая как средство разрыва искусства с истиной. Это типично для таких направлений, как *экспрессионизм, кубизм, футуризм, сюрреализм*. Абстракционизм вообще отрицает изобразительность и абсолютизирует выразительность. Но оторванное от изображения выражение также становится мнимым, чисто субъективным. Псевдо-реалистические модернистские течения (*гиперреализм, фотореализм*), наоборот, абсолютизируют и гипертрофируют изображение, отказываясь от выражения, поп-арт подменяет изображение реальными предметами. Все это ведет к разрушению искусства.

Реалистическое отражение жизни осуществляется в единстве И. и выразительности. При этом изображение не тождественно копированию реальности, а выражение субъективистскому произволу. Чувственное правдоподобие основа искусства. Отдельные отступления от него (*гипербола* или *гротеск*) представляют исключения. Выражение прояв-

ляется не в искажении изображения, а в самом, как его сущность.

И. и единство заключено также в том, что все технические приемы и средства, в силу которых конструируется целостная художественная форма, являются одновременно изобразительными и выразительными. Так, в живописи цвет и свет, линия и форма, ритмические и композиционные закономерности имеют изначально изобразительную природу, служат видимому воспроизведению явлений предметного мира. Именно в связи с изображением конкретных предметов, имеющих то или иное значение в человеческой жизни, цвета могут казаться тяжелыми или легкими, холодными или теплыми, радостными или мрачными, линии — острыми или мягкими, напряженными, плавными и т. д. На основе предметно-изобразительного значения могут возникать те или иные красочные сочетания или ритмические образования, производящие эмоциональное воздействие.

Реализм в искусстве основан на истине как чувственного восприятия, так и осмысления и эмоционального постижения мира, т. е. на взаимопроникновении изобразительности и выразительности.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ ИСКУССТВА — группа искусств, основанных на прямом воспроизведении конкретных явлений жизни в их видимом предметном облике. К И. и. относятся *скульптура, живопись, графика*; в наши дни в эту группу принято включать также *художественную фотографию*. И. и. дают статичное воспроизведение мира в его зримом, чувственно-достоверном бытии. Они основаны на видимом сходстве, подобии образа и реальности (см. *Изобразительность*). Но достигается это сходство средствами, во многом отличными от изображаемого предмета: в скульптуре — пластикой объемных форм, в живописи — красками на плоскости, в графике — линиями и пятнами в условном (чаще всего черно-белом) цвете. Задача художника заключается в

том, чтобы условными средствами достичь истины, безусловности жизненного впечатления, передать полноту реальности. Не посредственно изображая видимое в его неподвижном бытии. И. и. вместе с тем косвенно, опосредованно, опираясь на реальные связи чувственного восприятия, способны передать всю полноту жизни, создать целостный образ того или иного явления (см. *Выразительность*) Так, ассоциативно в зрительный образ могут быть включены все другие ощущения (например, слуховые: «Вечерний звон» И. Левитана и т. п.), а также может быть передано движение («Скачки» Т. Жерико, «Боярыня Морозова» В. Сурикова и т. п.) Через одну грань явления, через один момент движения к воспроизведению его в целом — таков путь создания образа в И. и. При этом в реалистическом творчестве (в отличие от *натурализма*) изображение всегда осмыслено, прочувствовано и осудотворено. Оно имеет идейный смысл, является воплощением воззрений художника на мир в целом («Блудный сын» Рембрандта, «Пряжи» Веласкеса, «Явление мессии народу» А. Иванова, «Крестный ход» И. Репина, «Утро стрелецкой казни» В. Сурикова, «Оборона Петрограда» А. Дейнеки, «Допрос коммунистов» Б. Иогансона и др.). Через условность они идут к правде, через внешнее к внутреннему, через явление — к сущности. Так, многие выдающиеся художники не раз повторяли, что в хорошем портрете человек более похож на самого себя, чем в реальной действительности. Причина этого в художественном постижении сущности, истины явлений.

Непосредственное изображение жизни, являющееся основой И. и., может в отдельных случаях усложняться и трансформироваться (гиперболическое заострение, *гротеск, метафора, символ* и *аллегория*, монтажное совмещение явлений, различных в пространстве и во времени, и др.). Однако все эти формы имеют вторичный и производный характер, яв-

ляются развитием закономерностей непосредственного изображения как основы изобразительных искусств.

В *модернизме* эта основа разрушается (субъективистски деформируется или полностью отрицается), что ведет к распаду искусства, к антиискусству (*абстракционизм, сюрреализм* и т. д.).

В И. и различаются роды (искусство станковое, монументальное и декоративное), виды (скульптура, живопись, графика, художественная фотография) и жанры (например, в живописи — портрет, пейзаж, натюрморт, сюжетно-тематическая картина). Скульптура сосредоточивает основное внимание на передаче богатства и многогранности человеческого образа через его объемно-пластическую характеристику (статуя, монумент, многофигурная композиция, рельеф); в ней различаются ваение (высекание, удаление лишнего материала) и лепка (наращивание, добавление необходимого материала). Живопись посредством цветочных материалов (красок) изображает мир на двухмерной плоскости, передавая реальный объем условными средствами (светотеневая моделировка, цветовые соотношения); ей доступны все многообразие видимого мира, сюжетная передача событий и коллизий человеческой жизни. Графика в качестве художественного средства использует рисунок (обычно на бумаге), непосредственно выполняемый или печатаемый (гравюра, литография). Художественная фотография, опираясь на документальную основу (снимок конкретного явления), возвышается до образной характеристики, осуществляемой выбором ракурса, композиции, эмоционально-смысловым применением особенностей фототехники.

Все виды И. и., отображая реальный мир, не копируют его, а создают *художественные образы*, мобилизуя все свои изобразительно-выразительные средства на раскрытие, подчеркивание и заострение самого существенного в соответствии с идейным замыслом художника.

ИЗЯЩНОЕ — разновидность красоты, выражающаяся в завершенности, легкости, ловкости движений, пропорциональности форм предметов и явлений действительности или живых существ. Так, изящными представляются некоторые виды животных (газели, архары), птиц (лебедь, колибри), насекомых (бабочки). В продуктах труда И. проявляется в искусном исполнении. Иногда И. выступает как синоним «прекрасного», отчего музыку, живопись, ваение и зодчество и относили к «изящным искусствам». В. И. Даль в своем «Толковом словаре живого великорусского языка» определил И. как «красивое, прекрасное, художественное, согласованное с искусством, художеством; вообще, сделанное со вкусом». С развитием человеческих представлений о прекрасном, с дифференциацией его разновидностей по количественному и качественному составу И. выделилось в относительно самостоятельное понятие. Смысл его в том, чтобы подчеркнуть красоту внешнего вида, движения, характер. Понятие И. употребляется при характеристике художественных произведений, когда оценивается тонкость, грациозность (см. *Грация*), экспрессивность исполнения. В этом смысле говорят об изяществе малых литературных форм, хореографии, декоративно-прикладного искусства.

ИМАЖИНИЗМ (от фр. image — образ) — одно из многочисленных в начале XX в. направлений декадентского искусства (см. *Декадентство*), представленное группой, сформировавшейся в России в начале 1919 г. В нее входили В. Шершеневич, А. Мариенгоф, некоторое время С. Есенин и др.

Эстетическая концепция художественного творчества сводилась имажинистами к работе над поэтическим образом, который они стремились заострить. В своих поисках новизны восприятия они опирались на теорию «внутренней формы слова» А. Потебни. Имажинисты настаивали на самоценности отдельных слов-образов,

составляющих литературное произведение. Стороня представление о целостности, завершенности художественного произведения, имажинисты, например, считали, что не стихотворения без ущерба для него можно изъять одно слово-образ или вставить еще десять.

Пытаясь добиться объемности, многозначности слова в литературном произведении, имажинисты в своих экспериментах не выходили за рамки очень узкого формотворчества, отсюда крайняя бессодержательность их опусов, полная вторичность от реализма. Не случайно Шершеневич делает вывод, характеризующий творческие принципы имажинистов: «Победа образа над смыслом и освобождение слова от содержания — тесно связана с поломкой старой грамматики и переходом к неграмматическим фразам». **ИМПРЕССИОНИЗМ** (от фр. impression — впечатление) направление в искусстве, наиболее ярко выразившееся во французской живописи 70—90-х гг. XIX в. (художники: К. Моне, О. Ренуар, Э. Дега и др., теоретики: А. Сислей, Р. Гаман, П. Синьяк и др.)

Под этим названием на выставке, организованной группой художников, приравненных с Академией (1874 г.), была представлена картина Клода Моне «Впечатление. Восход солнца» (Impression. Soleil levant). Вскоре И. начинает проникать в другие виды искусства — музыку, литературу, скульптуру, кинематограф. Основным методологическим принципом И., в отличие от официального академического направления, было обращение к реальной действительности, с тем чтобы передать непосредственное впечатление о ней (Э. Дега, «Абсент»; К. Моне, «Улица Манторжель»; О. Ренуар «Анна» и др., музыка Б. Бартока, К. Дебюсси, М. Равеля и др.) Это привело к необходимости работать над поисками новых форм изображения, искать новые композиции и цветосочетания в живописи и кинематографе (спектральный круг),

в музыке — новые мелодические сочетания и гармонизацию произведения, в скульптуре — новые пластические объемы и динамику тела, в литературе — новые способы словесного воспроизведения мира. Отстаивая главный принцип искусства — изобразительность, импрессионисты-живописцы решающее значение придавали живописи на пленэре (на природе)

Однако цель импрессионистов не воспроизведение самих предметов и явлений действительности, а передача своего восприятия реального мира. Этот принцип, абсолютизированный постимпрессионистами, привел к субъективизму и в конечном счете к *формализму* (а впоследствии к *ташизму* и к абстракционизму)

Обращение к социальным проблемам носило у импрессионистов в основном отвлеченно-созерцательный характер. «Для импрессионизма мотивом к действию служит непосредственная радость, наслаждение мигом, чувственное удовольствие» (Р. Гаман) — это делало его социальные позиции пассивными и неясными.

Несмотря на ограниченность И., следует отметить и его положительное воздействие на развитие художественного мастерства XX в., в том числе и на реалистическое искусство (В. Серов, И. Грабарь, И. Левитан, Р. Кент, И. Стравинский, С. Прокофьев и др.).

ИМПРОВИЗАЦИЯ (от лат. improviso — неожиданно, внезапно, фр. — improvisation) особый способ художественного творчества: сочинение в процессе исполнения без предварительной подготовки свободное фантазирование на определенную тему

И. родилась в глубокой древности в обрядовых и бытовых играх, в представлениях мимов, скоморохов, жонглеров, фокусников, ярмарочных актеров (лицедеев), когда сюжеты, слова, движения, трюки изобретались по ходу выступления. Путем И. столетиями шлифовались и варировались в пародной фантазии песни и также предания и сказки в творчестве

рапсодов, акынов, кобзарей. Исполнители опирались при этом на уже выработанные в искусстве того или иного народа формы музыкального, танцевального, сценического и поэтического мышления, на устойчивые интонации, наигрыши, припевки, ритмы, приемы, пластические и образные средства, создавая нечто новое и самобытное. У восточных народов И.— это основная форма музицирования и широко распространенный способ поэтического творчества.

Со временем И. проникла в профессиональное искусство. Однако она распространилась не на все виды искусства, а преимущественно на исполнительские (театр, хореография, музыка, пение, а также поэзия), почти не затронув изобразительные искусства и архитектуру, как и кино в наше время. В силу специфики этих искусств И. в них затруднена или невозможна. Исключения составляют лишь рисунки, карикатуры, шаржи.

Блестящими поэтическими экспромтами в истории литературы прославились А. Мицкевич, П. А. Вяземский, Д. Д. Минаев, В. Я. Брюсов, В. В. Маяковский. Искусством И. в совершенстве владели Л. Бетховен, Н. Паганини, Ф. Лист, Ф. Шопен. Впоследствии это умение широко распространилось в джазовой музыке и в музыкальных сопровождениях «немых» фильмов. В профессиональные художественные произведения перерастали сценические И. таких знаменитых актеров, как Мольер и Гольдони.

Широкое распространение получила И. в театральном искусстве (творчество П. С. Мочалова, спектакль «Принцесса Турандот» по пьесе К. Гоцци в Театре им. Е. Б. Вахтангова и др.) И. тесно связана с *интерпретацией*. Талантливая И. основывается на мастерстве, творческом мышлении, художественном опыте и вкусе **ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ** творческая неповторимое единство врожденных качеств (музыкальный слух, чувство цвета, ритма, объема, формы и т. д.), мировоз-

зрения, внутреннего мира художника, проявляющихся в художественном творчестве.

Особенностью художественной И. является ее способность избирательно реагировать на объект творчества, обнаруживать неповторимость явлений жизни. Советский писатель В. Каверин пишет: «Хотя в моей жизни не произошло ничего необыкновенного, она отмечена неповторимостью, характерной почти для каждого из моих современников, и разница между нами состоит только в том, что я стал писателем и за долгие годы научился, в известной мере, изображать эту неповторимость».

Но, обращаясь к неповторимому, индивидуальному миру человека, художник своим произведением отнюдь не формирует в нем индивидуалиста, а, наоборот, через И. делает еще более осознанными общезначимые, социальные позиции личности.

Причем художник здесь подходит к формированию И. человека, воздействуя, в одном случае, на его эмоции, в другом — на нравственные чувства, в третьем — на мировоззрение. Однако результат этого воздействия всегда целостен, охватывает весь духовный мир человека, порождает в нем богатство переживаний, связанных с внутренним единством его «я», способствует осознанию им смысла своего существования и неповторимости своей жизни.

Таким образом, И. художника реализуется в создании художественных произведений, значимых для общества, и в этом смысле она отличается от индивидуализма в искусстве, для которого главное только самовыражение, ведущее к *субъективизму*.

ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНОЕ в искусстве — отражение в искусстве (шире — в художественной культуре) общечеловеческих ценностей.

Ценности культуры, в том числе художественные, проявляются не иначе, как в формах конкретно-национального существования (см. *Национальное* в искусстве). Каждая национальная культура представляет сложное диалектическое единст-

во специфического и общезначимого, которое определяется социально-историческими условиями жизни народов.

Национальные культуры вырабатывают в мере своего развития все больше общечеловеческих элементов, способствуя процессу создания интернациональной культуры. Великие художники создают художественные образы, которые могут быть восприняты людьми, воспитанными в традициях иной национальной художественной культуры (образы Гамлета, Дон Кихота, Фауста, князя Мышкина, Цыгана Каратаева).

Великие художественные ценности заключают в себе содержание, имеющее общечеловеческую значимость. Таковы творения Гомера, Эсхила, Фидия, Праксителя, Аристофана, Горация, Леонардо да Винчи, Шекспира, Лопе де Вега, Рембрандта, Мольера, Моцарта, Бетховена, Гюстава Репина, Достоевского, Л. Толстого, Горького, Прокофьева, Шолохова и др.

В социалистическом обществе возникают благоприятные условия для развития интернациональных элементов в художественной культуре. Культура развитого социализма вбирает в себя все достижения прогрессивной мировой культуры, вырабатывая в то же время свои художественные ценности.

Идейно-эстетическая целостность многонациональной социалистической культуры зиждется на единстве идейно-эстетических принципов ее развития, на ее интернационалистической направленности и гуманистических основаниях. В то же время художественная культура зрелого социализма (как и вся духовная культура данной эпохи) отличается многообразием, поскольку представляет собой органический сплав создаваемых всем советским народом художественных ценностей. Как отмечалось в Отчетном докладе ЦК КПСС XXVI съезду КПСС, «...интенсивное экономическое и социальное развитие каждой из наших республик ускоряет процесс их всестороннего сближения. Происходит

расцвет и взаимообогащение национальных культур, формирование культуры единого советского народа — новой социальной и интернациональной общности. Этот процесс идет у нас так, как он и должен идти при социализме: на основе равенства, братского сотрудничества и добровольности».

В условиях зрелого социализма идет процесс взаимодействия и взаимообогащения национальных художественных культур, что обеспечивает высокое развитие социалистической культуры в целом.

Деятели советского многонационального искусства вносят свой вклад в создание интернациональной общечеловеческой художественной культуры коммунистического общества.

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ (от лат. *interpretatio* — толкование, разъяснение) — истолкование, трактовка, раскрытие смысла художественного произведения. Н. Г. Чернышевский определял искусство как воспроизведение действительности, объяснение ее и приговор ей. Объяснение и приговор — это и есть И. воспроизводимых явлений жизни. Она определяется мировоззренческими позициями, идеалом художника. Поэтому, обращаясь к сходному жизненному материалу, художники разных эпох, стран, общественных позиций дают ему обычно разную И. Это можно проследить на примере т. наз. «вечных образов» в литературе (например, Дон Жуан у Тирсо де Молины, Мольера, Байрона, Пушкина) или при разном истолковании мифологических сюжетов в изобразительном искусстве (например, «Снятие с креста» у Рембрандта, Рубенса, Пуссена).

Заключая в себе определенную И. жизни, искусство вместе с тем само всегда интерпретируется осознающими его людьми. Воспринимая то или иное художественное произведение, разные люди по-разному понимают его в зависимости от индивидуальности, уровня развития, социальной и национальной принадлежности. Произведения искусства, созданные в

прошло, всегда подвергаются той или иной И. в каждую новую эпоху. И. является средством их «усвоения» новыми общественными системами, людьми иного мировоззрения и т. д. Искусство оказывает то или иное общественное воздействие лишь в определенной И., вне которой фактически не существует.

Однако сущность искусства не сводится к сумме его И., как утверждает субъективно-идеалистическая эстетика. Наоборот, сама И. возможна лишь на основе объективного содержания искусства и допустима лишь в границах объективного смысла художественного произведения. В противном случае И. превращается в произвол.

И. искусства является ближайшей целью искусствоведческой науки и художественной критики. Искусствоведческая трактовка мирового искусства раскрывает его актуальность, делает его достоянием культуры сегодняшнего дня. Художественная критика интерпретирует современные произведения, помогая им стать достоянием общественности и сыграть свою действенно-воспитательную роль.

В искусствоведческой и критической И. искусства проявляется тот или иной методологический подход. Так, например, формалисты интерпретируют искусство, игнорируя его жизненное содержание и сводя художественные процессы к имманентному развитию формы (отсюда — субъективизм в трактовке содержания). Вульгарная социология интерпретировала искусство как выражение узкоклассовой психологии, игнорируя художественное познание в искусстве объективной истины (следствием этого было выдвижение на первый план исторически ограниченных и преходящих сторон творчества, отрицание значения классического наследия для советской культуры и т. д.) Марксистско-ленинская методология в И. искусства опирается на философию и эстетику, рассматривая искусство как отражение жизни и форму общественного сознания.

И. является также существенной характеристикой исполнения и сценического воплощения художественных произведений. Музыка и все зрелищные искусства реально не существуют вне исполнения. Исполнитель — посредник между творцом художественного произведения и воспринимающими его людьми. В то же время он сам творец, ибо его исполнение всегда представляет собой И., раскрывающую как замысел автора исполняемого произведения, так и понимание его исполнителем. Творческий характер исполнения ведет к различной И. одного и того же произведения разными исполнителями разных эпох и стран, его «переосмысливанию», «новому рождению» или «художественному открытию» того или иного произведения. Так, например, в советском искусстве как бы заново родилась опера Глинки «Иван Сусанин», освобожденная от монархических наслоений и раскрывшая свой подлинно народный смысл; художественными открытиями стали лучшие постановки пьес Шекспира и других классиков мировой драматургии; произошло новое исполнительское осмысление вершин классической музыки и т. д.

Все виды И. классического и современного искусства служат повышению его действенной роли в художественной культуре, раскрытию и реализации заложенных в нем идейно-воспитательных возможностей.

ИНТРИГА (от лат. *intricare* — запутывать) — художественный прием, используемый для построения фабулы и сюжета в различных жанрах художественной литературы, кинематографа, театрального искусства (запутанные и неожиданные повороты действия, переплетения и столкновения интересов изображаемых персонажей) Мысль о важности введения И. в развертывание действия, изображаемого в драматическом произведении, впервые была высказана Аристотелем: «Самое важное, чем трагедия увлекает душу, суть части фабулы — перипетия и узнавание».

И. придает развертывающемуся действию напряженный и захватывающий характер. С помощью И. достигается передача сложных и конфликтных (см. *Конфликт*) отношений между людьми в их частной и социальной жизни. Прием И. обычно широко используется в произведениях романистического жанра. Однако этим пользуются писатели-классики и в других жанрах, что явствует из творческого наследия великих писателей-реалистов Пушкина, Лермонтова, Достоевского, Толстого и др. Часто И. лишь средство личной занимательности. Это характерно для буржуазного, чисто коммерческого искусства, рассчитанного на дурной обывательский вкус. Противоположной тенденцией буржуазного искусства является стремление к бессюжетности, когда исчезает И. как художественный прием.

ИНТУИТИВИЗМ в эстетике — идеалистическое направление, абсолютизирующее интуицию как момент непосредственного познания в акте эстетического восприятия и эстетической оценки, в деятельности творческой фантазии. И. противопоставляет интуицию рациональному (опосредованному суждениями и умозаключениями) знанию. Так, в иррационалистической эстетике А. Бергсона (см. *Иррационализм*), вслед за А. Шопенгауэром, интуиция, в том числе художественная, трактуется как высшая форма познания, противоположная интеллекту. Последний, по Бергсону, вызван к жизни утилитарными потребностями, сформирован по аналогии с инертными материальными вещами и потому схематичен. Интуиция же — бескорыстное мистическое созерцание, полное слияние субъекта со специфическим объектом, динамическая духовная сущность мира («жизненный порыв», «длительность»). У Бергсона содержится и другая трактовка интуиции — как бессознательного, инстинктивного стимула творчества. В интуитивистской эстетике Б. Кроче также подчеркивается творческий, формообразующий характер алогичной интуиции, ко-

торая, в противоположность понятиям, схватывает уникальное, неповторимое.

В истории эстетики и ранее высказывались идеи, близкие И. Достаточно назвать Платона, утверждавшего особое пророческое состояние поэта в момент творчества, Канта с его концепцией гения, романтиков, окончательно разделивших науку и искусство. Искусство, базирующееся на интуиции, способно, по их мнению, более глубоко проникать в суть вещей, чем основанная на интеллекте наука.

Марксистско-ленинская эстетика отрицает мистическую, метафизическую интерпретацию интуиции. Иррационалистическая трактовка интуиции опровергается результатами экспериментальной психологии (в частности, данными школы Д. Узнадзе о психологии «установки»), которые доказывают тесную связь между сознательными, интеллектуальными функциями личности и неосознаваемыми психическими процессами. Способность к непосредственному эстетическому восприятию действительности и произведения искусства, к продуктивному творческому воображению опосредована всем предшествующим опытом личности, запасом впечатлений, ее культурой, наконец, всей системой общественных отношений, в которую включен субъект. В интуиции в «снятом» виде представлены цель и результаты предварительной мыслительной деятельности. В свою очередь, интуиция как эстетическое восприятие произведения или как представление творческой фантазии стимулирует дальнейшую работу сознательных сил и самого художника, и зрителя. Диалектика непосредственного и опосредованного, чувственного и дискурсивного, эмоционального и рационального, единичного и общего позволяет избежать метафизического противопоставления интуиции другим явлениям сознания.

ИНТУИЦИЯ художественная (от лат. *intuitio* — созерцание) — важнейший элемент творческого мышления, затрагивающий такие стороны художественной

деятельности и художественного сознания, как творчество, восприятие, истина. В самом общем виде, когда И. признается одинаково важной и в искусстве и в науке, это не что иное, как особое усмотрение истины, которое обходится без опоры на рассудочные формы познания, связанные с тем или иным типом логического доказательства.

Наиболее важна Х. и. в творчестве. Особенно ярко это проявляется на первоначальном этапе творческого процесса, в т. наз. «проблемной ситуации». То обстоятельство, что результат творчества должен быть оригинальным, заставляет творческую личность уже на самом раннем этапе творчества искать такое решение, которое до этого не встречалось. Оно предполагает кардинальный пересмотр устоявшихся понятий, мыслительных схем, представлений о человеке, пространстве и времени. Интуитивное знание, как знание нового, обычно существует в виде неожиданной догадки, символической схемы, в которых лишь угадываются контуры будущего произведения. Однако, по признанию многих художников, такого рода озарение составляет основу всего творческого процесса.

Эстетическое и особенно художественное восприятие также включают в себя элементы Х. и. Не только создание *художественного образа* творцом искусства, но и восприятие художественной образности читателем, зрителем, слушателем сопряжено с определенным настроением на восприятие художественной ценности, которая скрыта от поверхностного наблюдения. Х. и. при этом становится средством, при помощи которого воспринимающий проникает в область художественно значимого. Кроме этого, Х. и. обеспечивает акт сотворчества воспринимающего произведения искусства и его творца.

До сих пор многое в действии интуитивного механизма представляется загадочным и вызывает большие трудности при его изучении. Иногда на этом основании

Х. и. относят к области мистики и отождествляют с одной из форм *иррационализма* в эстетике. Однако опыт многих оригинальных художников свидетельствует о том, что благодаря Х. и. удается создавать произведения, глубоко и правдиво отображающие действительность. Если художник не отходит от принципов реализма в творчестве, то Х. и., которой он активно пользуется, может рассматриваться как особое эффективное средство познания, не противоречащее критериям истинности и объективности.

В буржуазной эстетике извращается сущность и роль Х. и. в творчестве (см. *Интуитивизм* в эстетике).

ИНФОРМАЦИЯ ЭСТЕТИЧЕСКАЯ — типичная социальная информация, которая обусловлена *эстетической деятельностью*. Понятие Э. и. сформировалось в системе теоретико-информационного подхода к анализу эстетической деятельности и ее продуктов. Оно связано с проникновением точных методов в сферу искусствознания и эстетики.

Буржуазная эстетика в трактовке этого понятия, как правило, пренебрегает «сущностью» и «значением» информации, полагая, что только статистическое понимание позволяет объяснить природу Э. и. и предложить ее количественное изменение (М. Бензе, А. Моль).

В *марксистско-ленинской эстетике* это понятие употребляется для описания специфических признаков продуктов эстетической деятельности, выступающих в качестве предметных носителей особых содержательных сообщений, которые как таковые не являются однородными и требуют дифференцированного анализа.

Понятие Э. и. относится к тем проявлениям эстетической деятельности, которые не обязательно связаны с искусством. Э. и. имеет знаковый характер и в этом аспекте представляет собой единство синтактики, семантики и прагматики. Популярное в современной буржуазной эстетике исследование синтаксического

уровня, при котором знаки характеризуются со стороны их чисто формальных признаков безотносительно к содержанию, оправдано открытостью и доступностью этого уровня для точного количественно-качественного исследования. Однако те определения Э. и., которые отождествляют ее со структурными характеристиками объекта восприятия, как правило, не могут в силу односторонности выявить специфику этой информации, предполагающей активность субъекта и включение процессов, протекающих на синтаксическом уровне, в систему его специфической деятельности.

ИРОНИЯ (от греч. *eigoneia* — притворство) — термин, обозначающий разновидность *комического*, а также один из способов создания комедийного образа. В противоположность *юмору*, непосредственно реагирующему на комическое открытым смехом, И.— скрытая насмешка, взрывная сила которой замаскирована внешне серьезной формой. Она выявляет конфликт ничтожного содержания с внешне благопристойной, респектабельной формой. Поэтому и объективно комическое может называться «иронией истории», поскольку в процессе исторического развития происходит обнаружение несостоятельности и ничтожности того, что казалось прочным и несокрушимым, претендующим на важность и значительность.

И.— это эстетическое «доказательство от противного», демонстрация полной абсурдности положительной характеристики человека или явления. Так, грибоедовский Чацкий говорит «про ум Молчалина, про душу Скалозуба». И., в отличие от лицемерия или лести, не скрывает своего «притворства» Ироническое отношение показывает снисходительное превосходство субъекта этого отношения над его объектом. Сила И. определяется контрастом *идеала*, с позиций которого произносится «похвальное слово», и реальностью, явно его не заслуживающей. Сатирическая И., язвительная и беспощадная, переходит в

сарказм. Многообразны способы выражения И. и ее исторические формы И. как скрытая насмешка является стилистической фигурой, тропом (антифраз) Ироническим может быть произведение в целом («Похвальное слово глупости» Эразма Роттердамского) И. свойственна комедийным жанрам, особенно *пародии*. В античной культуре И. широко использовалась Платоном в диалогах, Аристофаном, Лукианом. Большое распространение она получила в ренессансном, просветительном и романтическом искусстве. «Романтическая ирония» — «настроение, которое с высоты оглядывает все вещи, бесконечно возвышаясь над всем обусловленным, включая себя и собственное свое искусство, и добродетель, и гениальность» (Ф Шлегель) В декадентском искусстве И., развенчивающая все идеалы и ценности и переходящая в цинизм, — «болезнь сродни душевным недугам» (А. Блок) В реалистическом искусстве, в том числе и в искусстве социалистического реализма, И.— действенное средство комедийного развенчания того, что противостоит прогрессивному развитию и гуманистическим ценностям (А. Франс, Б. Шоу, Б. Брехт, М. Салтыков-Щедрин, В. Маяковский, И. Эренбург и т. д.).

ИРРАЦИОНАЛИЗМ (лат. *irrationalis* — неразумный) — философское учение, утверждающее принципиальную невозможность или существенную ограниченность рационального познания.

И. в эстетике основывается на абсолютизации внелогических интуитивных компонентов в художественном творчестве и восприятии произведения искусства Так, Шеллинг в своей философии искусства объявляет творчество художника мистическим озарением, свидетельством избранничества, исключительности. У Шопенгауэра художественное творчество квалифицируется как эстетическое созерцание, абсолютно отрешенное от рефлексии и практики Интуитивизм Бергсона, во многом повторявший философию Шопенгауэра,

трактует мир как воплощение мистического «жизненного порыва», постижение которого невозможно для разума, оперирующего понятиями. Фрейд трактует художественное творчество как бессознательный процесс, который протекает под воздействием запретных, в первую очередь сексуальных, влечений, а художественное произведение объявляет системой символов, выражающих иррациональность природы человека (см. *Бессознательное*). Эстетика современного *экзистенциализма*, исходя из тезиса об абсурдности бытия и невозможности познания его, ориентирует искусство на изображение неподвластного разуму внутреннего мира фатально одинокой личности. Эти и другие разновидности И. являются философской основой модернистского искусства и буржуазной художественной критики.

ИСКУССТВО — важнейшая эстетическая категория, характеризующая особую форму общественного сознания, а также человеческой деятельности и ее продуктов. И. служит удовлетворению одной из высших потребностей людей художественной, которая интегрирует многие потребности «родового человека» — интеллектуальные, эмоциональные, нравственные, эстетические.

Удовлетворение художественной потребности, доставляющее людям высокое духовное наслаждение, достигается благодаря конструирующей деятельности художника и реконструирующей, сотворческой деятельности зрителей, читателей, слушателей. Этой цели служит особый вид производства, создающего произведения, обладающие художественной ценностью, а вместе с тем также и «публику, понимающую искусство и способную наслаждаться красотой» (К. Маркс) Художественное производство требует соответствующей техники, технологии, таланта, специальных знаний, умений, мастерства. Термином И. обозначается поэтому, в частности, развивающаяся и устойчивая благодаря преемственности система спосо-

бов и средств художественного восприятия жизни. Этот термин этимологически восходит к «искушенности», то есть умудренности, многоопытности, посвященности в тайны творчества.

Сложной содержательной структурой художественной потребности детерминированы особенности художественного практически-духовного способа освоения действительности, органично сочетающего познание и оценку, воспроизведение и проектирующее моделирование, идеальное (в воображении) и реальное преобразование в результате воздействия на сознание и жизненную практику людей.

И. является отражением общественно-го бытия, формой общественного сознания. Особенности художественно-образного отражения действительности (см. *Образ художественный*) обеспечивают многостороннее глубокое познание, целостное воспроизведение человеческих характеров и судеб, позволяют схватывать неповторимое своеобразие личности, углубляться в ее внутренний мир, исследовать диалектику души, передавать сложнейшие психические состояния. И. способно также создавать картины общественной жизни, выявлять ее противоречия и коллизии, исследовать причины социальных болезней, предугадывать возможное переустройство человеческих отношений.

Показывая явления и закономерности общественной жизни, И. способствует их познанию и осмыслению, распространению передовых политических и философских идей и идеалов. Художественное сознание как «идеологическая форма» (К. Маркс) всегда ценностно ориентировано; художественное отображение действительности включает ее оценивание с классово определенных позиций. Художника тревожат судьбы человека и человечества. Будучи «сыном своего века и своего общества» (В. Белинский), он находится в центре идейной жизни и современной ему идеологической борьбы. Идеологическая направленность его творчества

определяется и реализуется в художественной тенденциозности (см. *Тенденциозность и искусство*), а в условиях острой классово-политической борьбы — в партийности (см. *Партийность искусства*).

Универсальная значимость содержания И., доступность его произведений обеспечивают всестороннее благотворное воздействие на сознание людей: И. выступает как источник познания, духовного обогащения и формирования мировоззрения личности, помогает осознать свое призвание, выстроить систему ценностей. Воздействуя на сознание масс, «объединяя чувства, мысль и волю этих масс» (В. И. Ленин), И. содействует взаимопониманию миллионов людей.

Как часть художественной культуры, И. является стержнем духовной культуры в целом. Оно представляет собой образную летопись и память человечества. Развиваясь во взаимосвязи с другими формами общественного сознания, И. использует добытые наукой знания о природе, обществе и человеке, а потому, в свою очередь, делает общедоступными важнейшие открытия научной мысли. Обществу И. — один из главных источников обогащения духовной культуры личности, ее гармонического, всестороннего развития. **«ИСКУССТВО ДЛЯ ИСКУССТВА»** («чистое искусство») — эстетическая концепция, утверждающая абсолютную самостоятельность и автономность художественного творчества, отрицающая связь искусства с общественной жизнью, моралью, наукой и политикой. Термин «искусство для искусства» впервые употреб-

лен в 1818 г. французским философом-эклектиком В. Кузеном: «Необходима религия для религии, мораль для морали, искусство для искусства». Теория же И. д. и. возникает после поражения демократических революций в европейских странах первой половины XIX в., когда появились социально-политические предпосылки для декадентских течений в эстетике и искусстве. Она выражает «безнадежный разлад художников с окружающей их социальной средой» (Г. В. Плеханов). Теоретические аргументы концепция И. д. и. черпала в односторонней интерпретации учения Канта о специфике эстетического отношения («суждения вкуса»), провозгласившего «незаинтересованность» эстетического принципа. Эта концепция получила развитие в творчестве французского поэта Т. Готье, группы «Парнас» и др. Идея «чистого искусства» встречается у Г. Флобера, О. Уайльда и др. Если в XIX в. лозунг И. д. и. часто выражал протест против господства буржуазной пошлости и рассудочного утилитаризма в искусстве, то в XX в. теория «чистого искусства» по существу утратила критический пафос, превратившись в программу *декадентства*.

В России И. д. и. получило отражение в творчестве и эстетических теориях Фета, Майкова, Фофанова и др. *Революционно-демократическая эстетика* (Белинский, Чернышевский, Добролюбов) выступила с резкой критикой теории и художественной практики «чистого искусства», игнорировавшего общественную проблематику в художественном творчестве.

К

КАЛОКАГА́ТИЯ (греч. kalokagathia от kalos — прекрасный и agathos — хороший, нравственно совершенный) — непеводимый термин античной эстетики, обо-

значающий гармонию внешнего и внутреннего, которая является условием красоты человека. К. является одним из центральных понятий античной эстетики на всех

главнейших социально-исторических ступеней ее развития.

Первое упоминание о К. содержится в материалах, относящихся к т. наз. семи мудрецам. Солон рекомендует хранить К. «нрава вернее клятвы»; Биант же понимает под К. внешний вид человека в зеркале, который должен указывать ему на его моральные качества. Пифагорейцы понимали К. как внешнее поведение человека, определяемое его внутренними качествами. В дальнейшем в связи с социальной дифференциацией в античном обществе это общее значение термина К. уточняется и получает разный смысл. Аристократическое понимание К. содержится у Геродота в связи с греческими традициями. У Платона К. связана с воинскими доблестями, «природными» качествами или с родовыми особенностями, и др. Позднее термин К. стали применять для обозначения хороших, практических и расчётливых хозяев.

В конце V в. до н. э. в связи с появлением софистики термин К. употреблялся для обозначения учености и образованности. В этом смысле он применялся не только к софистам, а вообще к людям высокой культуры. Ксенофонт, Платон и Аристотель понимали К. философски. Она выступала у них как некоторого рода гармония внутреннего и внешнего, причем под внутренним понималась мудрость, достижение которой приводило человека к К. Ксенофонт считал Сократа идеалом гармонического благородства. Причем эту К. он отличал от просто добрых поступков, от добродетели и красоты, так что она являлась чем-то единым и неразделимым. Платон трактовал К. как особого рода соразмерность, а именно как гармонию души и тела. В других случаях Платон связывал К. со счастьем, разумностью, свободной убежденностью, которая не нуждается во внешних законах и заключается в естественном умении правильно пользоваться жизненными благами.

Аристотель при выяснении К. исходил из чувственных и естественных благ (погатство, здоровье и др.), трактуя их как К. К.— есть цельность человеческой личности и величие души. Она свойственна всем людям, но только в разной степени. Дальнейшее развитие индивидуализма и психологизма, происходящее в эпоху эллинизма, привело к тому, что К. стала трактоваться не как нечто природное и естественное, но как результат моральных упражнений и тренировки. Это приводило к моралистическому пониманию К., чуждому классической К.

КАНОН (греч. κανон — норма, правило) — система правил, норм в искусстве, являющаяся господствующей в к-л период или в к-л художественном направлении. Каноничность в первую очередь присуща искусству древности и средних веков. Исторически в каждом виде искусства складывались К., закрепляющие основные структурные закономерности данного вида. В пластике с Древнего Египта утвердился К. пропорций человеческого тела. Его модулем служила ступня. Рост человека устанавливался равным 6 или (позже) 7 ступням. Теоретически К. пропорций был осмыслен и подробно разработан древнегреческим скульптором Поликлетом (V в. до н. э.) в трактате «Канон» и практически воплощен в скульптуре «Дорифора», которая также получила назв. «Канон». Поликлет предпринял попытку теоретически обосновать и воплотить в искусстве систему идеальных пропорций человеческого тела, которая стала нормой для всей античности и с некоторыми изменениями для художников *Возрождения* и *классицизма*. В К. Альберти человеческая фигура делилась на 600 частей, в К. Дюрера — на 1800. В изобразительном искусстве, особенно широко в культовом, восточного и европейского средневековья, утвердился строгий иконографический К. Выработанные в процессе многовековой художественной практики, например в Византии, главные композиционные схемы

и их элементы изображения тех или иных персонажей, их одежд, поз, жестов, деталей пейзажа или архитектуры уже в IX в. утвердились в качестве канонических и служили образцами для художников стран восточно-христианского региона до XVI в.

Своим К. подчинялось и песенно-поэтическое творчество Византии. В частности, одна из наиболее сложных форм византийской гимнографии, появившаяся в VIII в., называлась «каноном». К. состоял из девяти песен, каждая из которых имела вполне определенную структуру. Первый стих каждой песни (ирмос) почти всегда составлялся на основе тем и образов, взятых из Ветхого завета. В остальных стихах (тропарях) поэтические и музыкально развивались темы ирмосов. В западноевропейской музыке с XII—XIII вв. под назв. «канон» получает развитие особая форма многоголосия. Элементы ее сохранились в музыке до наших дней (у П. Хиндемита, Б. Бартока, Д. Шостаковича и др.).

Двойственна роль К. в процессе исторического бытия искусства. К. является носителем традиций определенного художественного мышления и соответствующей художественной практики. В нем находит отражение и воплощается *эстетический идеал* той или иной эпохи, культуры, народа, художественного 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 художественного мышления, К. ушедшей эпохи становятся тормозом в развитии искусства, мешают ему адекватно отражать духовно-практическую деятельность людей своего времени. В процессе культурно-исторического развития они отбрасываются.

В конкретном произведении искусства каноническая схема не является носителем собственно художественного значения. Последнее возникает на ее основе (в «канонических» искусствах — благода-

ря ей) в каждом конкретном акте художественного творчества или эстетического восприятия.

КАРИКАТУРА (от итал. caricare — нагружать, преувеличивать) — изображение конкретного лица, предмета или события, преследующее сатирическую цель и намеренно использующее деформацию, преувеличение характерных черт. В изобразительном искусстве К. выступает в качестве самостоятельного и очень древнего жанра. К К. относят некоторые изображения на египетских папирусах, античных греческих вазах, где на одной стороне представлялась героическая сцена, а на другой нередко сатирическая с тем же сюжетом. Известны сатирические фрески в Древнем Риме. Настоящий расцвет этого жанра наступает с изобретением книгопечатания. Однако еще в средние века были распространены К. на капителях колонн и витражах соборов: изображения осла-священнослужителя или лисиц, одетых монахами, и их паствы в виде кур. К. широко использовалась в религиозной борьбе между протестантством и католичеством. На рубеже XVI—XVII вв. появляется политическая К., а в XVII в. возникает К. нравов. В русском лубке (раскрашенное изображение на древесной коре, позднее просто на дереве) среди наиболее распространенных тем были «Шемякин суд», «Как мыши kota хорошили» и др. В Новое время особый подъем К. связан с политическими событиями во время Великой Французской революции. XIX и XX вв. характеризуются большим разнообразием видов К. Начиная выходить юмористические журналы. Многие художники создавали как политическую К., так и К. нравов: Ф. Гойя, О. Домье, Г. Доре, в России — П. А. Федотов и др. Из современных художников наиболее известны Х. Бидstrup, Ж. Эффель. Особую роль играет мультипликация. Ее избрал У. Дисней. Он преследовал скорее цели занимательности, чем сатирического бичевания пороков.

В советском искусстве К. имеет большое распространение. Особое значение имеет политическая К. революционных лет и периода Великой Отечественной войны («Окна РОСТА» с участием В. Маяковского, творчество Д. Моора, Кукрыникова, Б. Пророкова и др.). К. является сильным оружием в идеологической борьбе. **КАТАРСИС** (греч. katharsis — очищение) — термин античной эстетики, служивший для обозначения одного из существенных моментов эстетического воздействия искусства на человека. Древние пифагорейцы разработали теорию очищения души от вредных страстей (гнева, возмездия, страха, ревности и т. п.) путем воздействия на нее специально подобранной 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 искусствами, которые ценились им не очень высоко. Сущность К. он усматривал в очищении души от чувственных устремлений, от всего телесного, затеняющего и искажающего красоту идей. «А очищение не в том ли состоит, — писал он, — чтобы как можно более отделить душу от тела, приучить ее собираться и сосредоточиваться саму по себе, независимо от тела».

Платоновское понимание К. получило дальнейшее развитие у Плотина, а затем в патристике и в средневековой астетике.

Другое собственно эстетическое осмысление К. было дано Аристотелем. В «Поэтике» он писал, что под действием музыки и песнопений возбуждается психика слушателей, в ней возникают сильные аффекты (жалости, страха, энтузиазма), в результате чего слушатели «получают своего рода очищение, то есть облегчение, связанное с наслаждением». В «Поэтике» он показал катарсическое действие трагедии, определяя ее как особого рода «подражание... посредством действия, а не рассказа, совершающее

путем сострадания и страха очищение от добрых аффектов». Неясность смысла последней формулировки вызвала многочисленные комментарии в литературе XVI—XX вв. Одни толкователи понимают К. как очищение страстей (от крайностей и чрезмерностей), другие — как очищение от страстей, т. е. полное устранение их. В эстетике *Возрождения* имело место как этическое понимание К., так и гедонистическое (см. *Наслаждение эстетическое*). У теоретиков классицизма преобладал рационалистический подход. 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, которые ведут к повышению социальной активности человека. Гете понимал К. как процесс восстановления с помощью искусства разрушенной гармонии духовно-душевного человека.

В советской эстетике понятие «катарсис» разработано Л. С. Выготским. Воздействуя на психику человека, произведение искусства, по его мнению, возбуждает в нем «противоположно направленные аффекты», которые 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 К. эстетической реакции». Здесь К. понимается как завершающая стадия психофизиологического процесса, лежащего в основе эстетического восприятия искусства.

У З. Фрейда термин «К». обозначает один из методов психотерапии.

КАТЕГОРИИ ЭСТЕТИКИ — основополагающие, наиболее общие понятия эстетики, которые отражают существенные определения познаваемых предметов и являются узловыми ступенями познания.

Эстетическая теория, как и всякая научная теория, имеет определенную систему категорий. Эта система может быть не

упорядочена, но набор категорий, которыми пользуется та или иная теория, выступает в определенной взаимосвязи, что и придает ему системность. Как правило, в центре системы К. э. стоит главная универсальная категория, вокруг которой концентрируются все остальные. Так, в эстетических теориях Платона, Аристотеля, Августина Блаженного, Фомы Аквинского, Гегеля, Чернышевского в центре стоит категория прекрасного, у Канта — эстетическое суждение, в эстетических теориях эпохи Возрождения — эстетический идеал.

В истории эстетики сущность К. э. интерпретировалась с идеалистических и материалистических позиций. Для Платона и средневековых эстетиков прекрасное выступает носителем идеальной, духовно-мистической сущности, для Гегеля это идея в чувственной форме, а для Аристотеля и Чернышевского — прекрасное есть категория, отражающая свойства объективного материального мира. К середине XVIII в. центральной становится категория эстетического (см. *Эстетическое*). Ее можно определить как род совершенства в материальной действительности (природа, человек) и социально-духовной жизни. В категории эстетического отражены наиболее общие свойства всех эстетических предметов и явлений, которые, в свою очередь, специфически отражаются в других К. э. В эстетическом, как реальном феномене, в процессе духовно-практической деятельности человека реализованы как объективно-материальные состояния мира, так и свойства субъекта социальной жизни.

Между категориями существует определенная субординация. Так, например, *прекрасное* и *возвышенное* — категории, отражающие эстетические свойства природы и человека, в то время как *трагическое* и *комическое* — категории, отражающие объективные процессы только социальной жизни. Таким образом, наиболее общие категории (прекрасное, возвышенное) подчиняют себе менее общие

(трагическое, комическое). Вместе с тем существует и взаимодействие, координация между этими категориями: возвышенно прекрасное, возвышенно трагическое, трагикомическое. Прекрасное воплощается в *эстетическом идеале* и *искусстве*, а через него воздействует на *эстетический вкус* и чувство. Т. е. К. э. диалектически взаимосвязаны, взаимопроникают друг в друга. Но каждая категория имеет определенную содержательную устойчивость. И хотя всякое понятие огрубляет действительность, не вмещающая всего ее богатства, оно, однако, отражает наиболее существенные признаки эстетического явления. Следует отметить, что К. э. раскрывают не только гармонические, т. е. позитивные, эстетические свойства, но и негативные, дисгармонические, отраженные в категориях *безобразного*, *низменного*, показывая тем самым противоречия реальной действительности.

В то же время в К. э. (наряду с отражением сущности эстетических явлений) присутствует момент оценки, т. е. выражается отношение человека к эстетическому, определяется его ценность в духовно-практической жизни общества и отдельного человека.

Марксистско-ленинская эстетическая теория опирается и на более широкие категории диалектического и исторического материализма (материя и сознание, материализм и идеализм, содержание и форма, классовость и партийность, интернациональное и национальное), а также категории конкретных наук: теории информации, семантики, семиотики, психологии и ряда других частных и естественно научных теорий. Однако специфику предмета эстетики можно обнаружить только через систему собственно К. э., складывающуюся в эстетической теории.

КИНОИСКУССТВО — вид синтетического искусства, в котором при помощи технических средств (кинокамера, освещение, звуковое оснащение и т. д.) в процессе съемки создаются изобразительно-выра

зительные, развивающиеся во времени и пространстве художественные образы.

КИНЕМАТОГРАФ (от греч. kinēma — движение, grapho — пишу), возникший в конце XIX в. (годом рождения кино принято считать 1898 г., когда в Париже в кафе братьев Люмьер были впервые продемонстрированы кадры движущейся фотографии — прообраз будущего искусства кино), долгое время считался техническим аттракционом, служащим для развлечения. В начале XX в. стали появляться игровые художественные фильмы. Первоначально К. был немым, незвуковым, содержание кинофильмов излагалось в надписях, их демонстрация сопровождалась, как правило, музыкой специально нанятых кинотеатрами для этой цели аккомпаниаторов — таперов. В общем потоке кинопродукции, подавляющее большинство которой составляли приключенческие фильмы, сентиментальные истории, мелодрамы, картины псевдоисторического содержания, эксцентрические кинокомедии, начинают появляться и серьезные работы на добротной литературной основе, в том числе экранизация классиков. Выдвигается ряд больших мастеров: Д. Гриффит, Ч. Чаплин в США, М. Линдер во Франции, Я. Протазанов, С. Эйзенштейн в России.

С возникновением звукового кино (конец 20-х — начало 30-х гг.) отчетливо стал выявляться коллективный характер кинотворчества, синтетическая природа киноискусства. Усиливается роль первоосновы фильма — литературного киносценария. Художник выстраивает единую образительную панораму фильма, композитор при помощи музыки выявляет эмоциональный строй фильма, ритмически подчеркивает характер действия. Возрастает и роль кинооператора: он разрабатывает композицию как кинофильма в целом, так и его отдельных кадров, вместе с режиссером определяет характер съемки (ускоренная или замедленная), использование различных планов (крупного, общего, среднего),

дает портретную характеристику героев фильма. Большие требования предъявляются и к киноактерам: от их мастерства в значительной степени зависит общий художественный уровень фильма. На особое место выдвигается фигура кинорежиссера — руководителя и организатора творческого процесса и, по существу, главного автора фильма. Он определяет идейно-художественный строй фильма, направляет работу кинооператоров, художников, композиторов, актеров. Именно открытия в кинорежиссуре (Д. Гриффит считается в истории кино создателем крупного плана, С. Эйзенштейн — монтажа) определяют характер развития К.

К. обладает исключительной силой воздействия на самые широкие массы людей. Именно поэтому В. И. Ленин считал кино важнейшим из всех искусств. Доступность, наглядность кинообразов, обращенность их к огромной массовой аудитории приводит к тому, что К. выступает важнейшим средством формирования у зрителя социальных, эстетических, нравственных идеалов, мировоззрения, играет выдающуюся роль в развитии социалистической духовной культуры.

Своеобразие кино, как вида искусства, состоит и в том, что оно тесно связано с развитием техники. Однако технические изобретения сами по себе, механически, никогда не обеспечивали появления искусства. Так, кадр в качестве технической основы кинообраза представляет собой всего лишь снимок на киноплёнке, на котором зафиксирована одна из фаз движения или статического положения объектов съемки. Однако художник, вооруженный кинокамерой, отражает в кадре не только границы видимого пространства, но сообразно идее фильма и художественным задачам, стоящим перед ним, строит композицию кадра, находит необходимый характер тонального и колористического решения, ракурс, с которого надлежит снять данный кадр. Точно так же и монтаж менее всего напоминает техническое дейст-

во (хотя он прежде всего является таковым) соединении снятых кадров; он состоит собой сложный творческий процесс отбора, соединению во временной, идейно-эмоциональной последовательности снятого киноматериала — процесс, в котором с наибольшей силой выявляется уровень художественного мышления создателя фильма.

Развитие техники постоянно расширяет возможности К.; так, в наше время фильмы снимаются не только для демонстрации на обычном экране, существует широкоформатное кино, стереофильм. В недалеком будущем вполне возможно появление голографического кино. Разнообразие кинопродукции диктует и появление высокоорганизованной технической базы, необходимой для создания и демонстрации фильмов: вследствие этого К. становится особой отраслью промышленности и торговли. В буржуазных странах киноиндустрия сосредоточивается в руках монополистического капитала, который, исходя из идеологических и коммерческих соображений, стремится превратить К. в средство пропаганды буржуазных идей. Прогрессивные кинематографисты мира противопоставляют этим тенденциям, утверждая в своих произведениях гуманизм, передовые общественные идеалы.

Современный К. дифференцируется на три основных вида: художественная (игровая) кинематография, воплощающая средствами исполнительского искусства произведения кинодраматургии, художественной прозы, театральной драматургии; документальная кинематография — особый вид образной публицистики, запечатленный непосредственно на киноплёнку (к этому виду примыкает и научно-популярная кинематография, использующая возможности документального кино для пропаганды научных знаний); мультипликационная кинематография, где образы создаются съемкой неподвижных последовательных фаз движения рисованных (графическая мультипликация) или ку-

кольных (объемная мультипликация) персонажей.

Искусство кино характеризуется также большим разнообразием жанров (кинодрама, киноповесть, кинокомедия, музыкальная комедия — в художественном К., мультфильм, кукольный фильм — в мультипликационном кино, репортаж — в документальном и т. д.). В отличие от ранних этапов развития кино, когда жанры четко разграничивались, в современном кино выявляется тенденция к их сближению, слиянию, взаимопроникновению.

История мирового кино свидетельствует о последовательном совершенствовании этого вида искусства, усилении его художественного воздействия на массы. В 30-е гг., используя возможности звукового кино, прогрессивные кинематографисты Ч. Чаплин, Р. Клер вели борьбу за утверждение реализма в искусстве. В послевоенном кино национальные кинематографии внесли свой вклад в развитие мирового киноискусства. Одними из самых значительных в этом плане являются достижения итальянского киноискусства 40-х — первой половины 50-х гг., связанные с развитием неореалистического направления. В центре внимания мастеров неореализма (Р. Росселини, П. Джерми, Л. Висконти, В. де Сика, Дж. де Сантис) жизнь трудового народа, простого человека в трудных условиях послевоенной Италии. В мировом киноискусстве выделяются также лучшие фильмы т. наз. «новой волны» во Франции (Ж. Трюффо) конца 50-х — начала 60-х гг., отдельных прогрессивных мастеров кино США (С. Креймер), Японии (А. Куросава) и др.

Большое влияние на развитие мирового кинопроцесса оказывает К. социалистических стран и особенно советское киноискусство. Творчество С. М. Эйзенштейна («Броненосец „Потемкин“», «Октябрь»), В. И. Пудовкина («Мать»), А. П. Довженко («Земля»), а также лучшие фильмы 30-х гг.: «Чапаев» Г. Н. и С. Д. Васильев-

вых, «Трилогия о Максиме» Г. М. Козинцева и Л. З. Трауберга, «Веселые ребята» Г. В. Александрова — вошли в золотой фонд мирового кино.

Современный советский К., продолжая эту традицию, играет важную роль в художественной культуре зрелого социалистического общества.

КИЧ (нем. Kitsch) — пошлость, безвкусица в литературе и искусстве. В развитии К. выделяются два периода. Первый связан с формированием буржуазного сознания, когда К. отражал стремление обывателя к украшательству, к «завитушкам», показной пышности интерьера и одежды.

Второй (неокич), расцветший на Западе в 60—70-е гг. нашего века, связан с культом вещей в «обществе потребления». Для западного обывателя характерна тяга к полному комфорту не только в быту, но и в искусстве, стремление к жизни «напоказ», что неизбежно сказывается на эстетических вкусах. Творцы К. сохраняют лишь внешние приметы жизни, но с таким расчетом, чтобы случайное казалось обычным, а невероятное — вполне возможным. Отсюда — многочисленные модификации историй Золушек мужского и женского пола, королей «Шансклера», неизвестных женщин, энергичных парней, становящихся миллионерами.

Жизнь в этих произведениях псевдоискусства предстает лишенной теневых сторон, острых социальных конфликтов и любой мало-мальски серьезной критики недостатков или, тем более, пороков общества. Цель его — воспитание конформистского сознания нерассуждающего человека, апологета существующего порядка. Даже в тех случаях, когда в фильмах, книгах, телестановках поднимаются злободневные политические и социальные проблемы, они никогда не затрагивают противоречий буржуазного общества. Являясь частью буржуазной «массовой культуры», в которой существуют разные художественные уровни, К. выступает как

аналогия конформизма, подмена реальности иллюзиями, манипулирование нервным сознанием.

КЛАССИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО (от лат. classicus — образцовый) — 1) античное искусство периода высшего расцвета греческой демократии (VI—V вв. до н. э.), 2) непреходящая эстетическая ценность, имеющая мировое значение и являющаяся шагом вперед в художественном развитии человечества. Понятие К. и. возникло в эпоху Возрождения, когда античное искусство времени Перикла принимается как абсолютная эстетическая норма. В последующие века к этому эталону присоединяется творчество великих мастеров Возрождения (Рафаэля, Леонардо да Винчи, Микеланджело, Тициана). Постигание законов искусства, художественных форм и канонов, выдвинутых великими художниками античности и Возрождения, шло параллельно с изучением философско-эстетических идей и идеалов античности. Величайшими представителями классического искусства Древней Греции были признаны Гомер, скульпторы Мирон, Поликлет, Фидий, Скопас, архитекторы Иктин и Калликрат, живописец Полигнот, драматурги Эсхил, Софокл и Эврипид. Греки создали высочайшее искусство, с которым сравниваются все достижения последующих эпох. Источником К. и. Древней Греции являлась, по К. Марксу, греческая мифология, т. е. «природа и сами общественные формы, уже переработанные бессознательно — художественным образом пародной фантазией». Высшей степени совершенства греки достигли в области архитектуры, поэзии и пластических искусств. Принцип меры, гармонии содержания и формы, идеальной соразмерности частей и целого, благородная простота композиции, языка и стиля делали античное искусство недостижимым образцом.

К. и. утверждает идею красоты и гармонии мира, веру в совершенство человеческой личности, безграничные возможности разума. Человек — мера всех вещей,

высшая ценность. К. и. несет эстетические идеалы своей эпохи в проекции на будущее, вскрывает коренные противоречия, обнажает социальные контрасты, «вопли и страдания современности» (Фейншпиц), стремясь показать всю полноту проявления жизни, все духовное богатство, достигнутое в данный момент исторического развития. К. и. тяготеет к широкому обобщению, глобальным проблемам общечеловеческого содержания и рассматривает их с прогрессивных позиций своего времени. Таковы творения Рафаэля, Леонардо да Винчи, Микеланджело, Шекспира, Пушкина, Л. Толстого, Бетховена, Чайковского и т. д.

К. и. всегда современно, во все времена оно считалось важнейшим средством воспитания человека в духе гуманизма, передовых общественных идеалов. В. И. Ленин придавал огромное значение классическому наследию прошлого, требовал ясного понимания того, что «только точным знанием культуры, созданной всем развитием человечества, только переработкой ее можно строить пролетарскую культуру».

КЛАССИЦИЗМ (от лат. classicus — образцовый) — направление в литературе и искусстве конца XVII — начала XIX в. К. возник и сложился как художественный стиль и направление во Франции в XVII в., отразив форму и содержание культуры французского абсолютизма. Эстетическая теория К. нашла наиболее полное выражение в «Поэтическом искусстве» Н. Буало (1674), в «Начальных правилах словесного искусства» Ш. Баттё (1747), в доктринах французской Академии и др. Характерными чертами эстетики К. является ее *нормативность*, стремление к установлению строгих правил художественного творчества, а также регламентация эстетических критериев оценок художественного произведения. Художественно-эстетические каноны К. четко ориентированы на образцы античного искусства: перенесение тематики сюжетов, характеров, ситуаций

из арсенала античной классики как нормы и художественно-эстетического идеала, наполнение их новым содержанием. Философской основой эстетики К. явился рационализм (особенно Декарта), идеи о разумной закономерности мира. Отсюда вытекают и идейно-эстетические принципы К.: логичность формы, гармоническое единство созданных в искусстве образов, идеал прекрасной, облагороженной природы, утверждение идеи государственности, идеального героя, решение конфликта между личным чувством и общественным долгом в пользу долга. К. свойственны иерархия жанров, деление их на высшие (трагедия, эпос) и низшие (комедия, басня, сатира), установление трех единств — единства места, времени и действия в драме. Ориентация искусства К. на ясность содержания, четкую постановку социальных проблем, этический пафос, высоту гражданского идеала делала его социально значимым, имеющим большое воспитательное значение. К. как художественное направление не умирает вместе с кризисом абсолютной монархии во Франции, а преобразуется в просветительский К. Вольтера, а затем в республиканский К. эпохи Французской буржуазной революции (Ж. Давид и др.).

К. нашел отражение во всех видах и жанрах искусства: в трагедии (Корнель, Расин), комедии (Мольер), басне (Лафонтен), сатире (Буало), прозе (Лабрюйер, Ларошфуко), в театре (Тальма). Особенно значительны и исторически продолжительны достижения искусства К. в архитектуре (Ардуэн-Мансар, Габриель и др.).

В России эстетика и искусство К. получили распространение в XVIII в. Эстетика русского К. нашла отражение в трудах Феофана Прокоповича («Пиитика» — 1705 г.), Антиоха Кантемира («Предисловие к переводу писем Горация» и др.), В. К. Тредиаковского («Слово о премудрости, благоразумии и добродетели», «Рассуждение о комедии вообще» и др.), М. В. Ломоносова («Посвящение к „Рито-

рике"», «О нынешнем состоянии словесных наук в России»), А. П. Сумарокова (критические статьи в журнале «Трудолюбивая пчела», сатира «О благородстве», «Епистола его императорскому высочеству государю великому князю Павлу Петровичу в день рождения его 1761 года сентября 20 числа» и др.).

В одах М. В. Ломоносова, Г. Р. Державина, трагедиях А. П. Сумарокова, Я. Б. Княжнина, театральной деятельности Ф. Г. Волкова, И. А. Дмитревского, живописи А. П. Лосенко, архитектуре В. И. Баженова, М. Ф. Казакова, А. Н. Воронихина, скульптуре М. И. Козловского, И. П. Мартоса оформились принципы классицистской эстетики, преобразованные на русской почве, наполненные новым национальным содержанием. Определенной трансформацией принципов К. является ампир (см. *Ампир*).

КЛАССОВОСТЬ искусства — отражение в художественном творчестве интересов и устремлений классов. Основа К. — связь искусства с жизнью. Представляя собой социальное явление, искусство художественно отражает идейное содержание жизни общества (см. *Идейность искусства*). Поскольку художник, создающий произведение искусства, живет и действует в определенных социальных условиях, его творчество всегда целенаправленно, т. е. тенденциозно (см. *Тенденциозность в искусстве*). Характер и содержание этой направленности определяется тем, интересы каких классов находят выражение в этом искусстве. История искусства, начиная с эпохи рабовладения и до сегодняшнего дня, представляет собой яркую картину активного участия художников всех эпох в идейной борьбе своего времени на стороне различных классов.

К. преломляется в искусстве сквозь призму нравственных, философских, религиозных и других идей и представлений. Идейные устремления классов в искусстве проявляются не в абстрактной, понятийной форме, а через систему художественной образности.

Следует иметь в виду также жанровые особенности искусства, создающие для этого различные возможности. Роман, опера, кинофильм, спектакль и другие жанры, использующие специфический язык искусства, способны наиболее адекватно выражать идейно-классовое содержание. Симфоническая музыка, пейзаж, натюрморт и другие жанры искусства обладают иными возможностями, и связь их с классовыми интересами эпохи более сложная. Однако во всех случаях эта связь существует. В классовом обществе бесклассового или надклассового искусства нет и быть не может, т. к. «жить в обществе и быть свободным от общества нельзя» (В. И. Ленин).

К. искусства не всегда проявляется в ясно осознанной форме. Художественное творчество всегда классово, но это может не осознаваться художником в полной мере. Ярчайший пример этому Л. Н. Толстой, творчество которого В. И. Ленин назвал зеркалом русской революции, но который революции явно не понял, от которой он явно отстранился. Но «если перед нами действительно великий художник, то некоторые хотя бы из существенных сторон революции он должен был отразить в своих произведениях» (В. И. Ленин). Для выявления подлинного места художника и роли его творчества в идейной борьбе нужен конкретно-исторический анализ.

К. искусства становится осознанной в периоды острой классовой борьбы. Возникает *партийность искусства*. Классики марксизма очень высоко ценили поэтов эпохи революции 1848 г. — Ф. Фрейлигера, Г. Гейне, Г. Веерта и др., которые служили революции, пробуждая в пролетариате чувство протеста против капиталистического гнета, призывая его к объединению и борьбе. Советские художники, начиная с М. Горького, творят с полным осознанием исторической перспективы и своего места в общей борьбе за переустройство общественной жизни. В искусстве

социалистического реализма, следовательно К. органически переплавляется в партийность, объективные условия творчества и субъективные устремления художника совпадают на основе полной осознанности места и роли художественного творчества в идейной борьбе.

К. искусства социалистического реализма определяет его непримиримость по отношению к буржуазному искусству. Борьба за претворение прогрессивных идей против античеловечности современного буржуазного искусства характеризует социалистическое искусство как выразителя общечеловеческих идеалов. Классовое органически сливается с общечеловеческим, и по мере продвижения к коммунизму социалистическое искусство будет приобретать все более общенародные, общечеловеческие черты.

КОЛЛИЗИЯ (лат. *collisio* — столкновение) — в искусстве противоборство человеческих характеров, идей, страстей, интересов. К. близка к конфликту, представляющему собой остро и открыто выраженную К., но является более общим понятием.

К. в художественных произведениях является воспроизведением, формой отражения глубокой диалектики жизни, сложностей, противоречий, разногласий в самой действительности, в социально-экономических, идеологических и духовных отношениях между людьми. Таковы К. в романах Л. Н. Толстого «Анна Каренина», «Воскресение» и Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы», «Преступление и наказание».

Впервые в эстетике К. была рассмотрена Аристотелем на примере античной трагедии и комедии, как действие важное, напряженное и законченное; затем Лессингом в «Гамбургской драматургии», Дидро в статье «О драматической литературе». Белинский видел в К. поэтический элемент жизни, столкновение враждебно направленных друг против друга идей, которые проявляются как страсть, как пафос.

Гегель разграничил понятие ситуации, имеющей место в идиллических описаниях, и К., возникающей всегда вследствие расширения и углубления противоречия «как исходный пункт... и переход к действию в настоящем смысле этого слова». Всякая К., следовательно, драматична в своей сущности. Она может быть противоборством различных характеров (трагедии Шекспира), столкновением героя с социальной средой (Григорий Мелехов в «Тихом Доне» М. Шолохова), борьбой человека со стихийными силами природы («Последний день Помпеи» К. Брюллова, «Старик и море» Э. Хемингуэя), движением мучительных переживаний («И скучно, и грустно...», «Дума» М. Ю. Лермонтова).

Степень драматического напряжения К. бывает различной и может доходить до наивысшего эмоционального напряжения и трагического конца, когда гибнет герой и разрешение К. означает полную ее неразрешимость. В искусстве находят отражения и т. наз. «вечные» К. — неразделенной любви, несчастной семьи, преданной дружбы и т. д., и К., порождаемые данным временем, эпохой, классом (судьбы «лишних» и «маленьких» людей в русской литературе). К. в советском искусстве выступает идейным стержнем произведения, двигателем сюжета, способом художественного раскрытия характеров («Хождение по мукам» А. Н. Толстого, «Живи и помни» В. Распутина, «Выбор» Ю. Бондарева).

КОЛОРИТ (от лат. *color* — цвет) — в изобразительном искусстве средство художественного отображения действительности, выступающее как система гармонических цветовых соотношений (см. *Цвет*) отражающих красочное многообразие окружающего мира. К. обладает большими возможностями эмоционально-образного воздействия. Так, напряжение и драматизм картины А. Дейнеки «Оборона Севастополя» обусловлены не только сюжетом но и тем психологическим, эмоциональ-

ным воздействием колорита, цветового строя произведения, который как часть формы неразрывно, диалектически связан с идейно-смысловым ее значением и всем содержанием этого произведения. Мажорное чувство, ощущение безмятежного покоя возникает от цветового строя картины А. Пластова «Сенокос», 1945 г.

Являясь мощным инструментом эстетического освоения действительности, К. подчинен основной идейно-образной задаче произведения, а также зависит от индивидуальных склонностей художника, особенностей его мастерства. На колористический строй произведений искусства нередко оказывают воздействие изобразительная, а также общая художественная культура эпохи (К. произведений Д. Левицкого, С. Щедрина, В. Сурикова, М. Врубеля, С. Герасимова). Однако колористические достижения прежде всего обуславливаются убедительностью и правдивостью художественных образов, верностью их цветового отображения реальной действительности.

КОМИЧЕСКОЕ (от греч. *komikos* — смешной) — одна из основных эстетических категорий, отражающая жизненные явления, характеризующиеся внутренней противоречивостью, несоответствием между тем, чем они являются по существу, и тем, за что они себя выдают. Это несоответствие Н. Г. Чернышевский определил как выражение «пустоты и ничтожества, прикрывающегося внешностью и имеющего приязание на содержание и реальное значение». Это может быть несоответствие цели и средства, усилий и результата, возможностей и претензий в действиях людей и т. д.

В К. отображаются социальные явления, образ жизни, деятельности, поведения людей и т. д., которые находятся в противоречии с объективным ходом истории, с передовыми общественными идеалами, поэтому они оцениваются отрицательно и достойны осмеяния. К., таким образом, является специфической формой раскры-

тия и оценки общественных противоречий. Оттенки К. крайне многообразны: юмор, ирония, сатира, сарказм. К. встречается практически во всех видах искусства, реализуясь в различных жанрах: комедия, сатира, пародия, эпиграмма, фарс, карикатура, шарж. В К. сконцентрирован многообразный опыт общественного сознания, осваивающего и познающего мир со стороны его негативных проявлений, в особенности мир социальный, в соотношении с общепринятыми нормами и ценностями.

К. как феномен культуры имеет конкретно-исторический характер. Комедия развилась из различных ритуальных действий, народных обычаев и празднеств, из тех игровых сценок с использованием песен и включением тем из повседневной жизни, которыми сопровождалась древняя культура. Вершиной развития античной комедии является творчество Аристофана. Его комедии носят гротескный, буффонный и нередко фантастический характер. По своему содержанию это памфлеты на политические, на литературные или нравственные сюжеты. В «Облаках», например, уничтожающим и остроумным насмешкам подвергается Сократ, вся философия софистов. Расцвет К. искусства Рима связан с именами Плавта и Теренция. Римская комедия в значительной степени теряет политическую остроту своего греческого образца. Писались комедии и на местные темы, была распространена пантомима. Сатира в Риме, наряду с эпиграммой, становится излюбленным комическим жанром. В средние века были распространены простонародные формы К. искусства: моралите, фарс. Эти пьесы исполнялись бродячими актерами, были насыщены импровизацией, комические ситуации были относительно постоянными и строились на обмане, хитрости, мистификации. В Италии такой характер носила комедия дель арте, в Германии — шванки, в России сходную роль играли скоморохи. Жонглеры, шпильманы, скоморохи, потешники — основные герои средневековых

эпикарадов, карнавалов, праздничных процессий (праздника дураков во Франции, шкорабля дураков в Англии и т. п.). Эпоха Возрождения придала комическим жанрам большее разнообразие, глубину, признала их законность как культурного явления, сняв с них ограничения и запреты со стороны официальной религии. Шекспир и Бен Джонсон в Англии; Сервантес, Лопе де Вега, Кальдерон в Испании; Рабле во Франции и др. все они уже не ограничиваются поверхностным обменом отдельных явлений повседневной жизни, а создают образцы комического искусства в современном смысле слова. Каждый из этих образцов воплощает свой особый оттенок К.

Новый этап в развитии К. искусства представляет комедия эпохи классицизма, которая противопоставлялась трагедии, но, как и последняя, подчинялась строгим нормам. Эта нормативность, однако, не помешала Мольеру создать свои шедевры. Творчество Бомарше знаменует поворот в истории К., обращение к комическому искусству восходящего класса буржуазии. Россия XVIII—XIX вв. необыкновенно богата комическими талантами: Фонвизин, Грибоедов, Гоголь, Островский, Салтыков-Щедрин, Достоевский, Сухово-Кобылин и др. Непревзойденным образцом по глубине воздействия, разнообразию и тонкости оттенков и переходов от К. к серьезному может быть названо искусство Гоголя. В изобразительном искусстве особое распространение получили карикатура, шарж, использующие гротеск, преувеличение. Многие видные художники работали в этом жанре: Ф. Гойя, О. Домье, Ж. Эффель, Х. Бидstrup, Кукрыниксы и др.

Параллельно с искусством К. развивались и соответствующие эстетические теории. Для Аристотеля «смешное есть некоторая ошибка и уродство, но безболезненное и безвредное». Однако позднейшая античная комедия выходит за рамки этого определения. В средневековой Европе

К. отрицательно оценивается официальной церковной идеологией и вытесняется в народную «карнавальную» культуру. Эстетические теории Возрождения подчеркивают момент удовольствия от К., его объективный характер. Классицизм (Буало) превратил высказывания Аристотеля в каноны. Мыслители Просвещения (Дидро, Лессинг и др.) выступали против жесткого разделения жанров по этому основанию, за демократизацию искусства и за его нравственное воздействие на зрителя. Немецкая классическая философия существенно углубила понимание К. Кант определял смех как «аффект от внезапного превращения напряженного ожидания в ничто». Гегель впервые в истории философии дал объяснение, почему тот или иной жанр расцветает в определенную эпоху, а затем угасает или канонизируется. Наиболее широкой категорией для него было «смешное», т. е. все, что может вызвать смех. К. он относил только к аристофановской комедии, в которой дух свободно царит над противоречиями действительности. Сатира, по Гегелю, находит свое настоящее место в прозаическом Риме, где царит дух абстракции и мертвого закона. Случайность субъективности, раздутой до уровня важнейших целей, принимаемых субъектом всерьез, такова основа комического контраста, по Гегелю.

К. Маркс применял категорию К. в оценке некоторых явлений и даже целых периодов исторического процесса. «История действует основательно и проходит через множество фазисов, когда уносит в могилу устаревшую форму жизни. Последний фазис всемирно-исторической формы есть ее комедия... Почему таков ход истории? Это нужно для того, чтобы человечество *весело* расставалось со своим прошлым».

Социалистическое искусство открыто для всех видов и жанров К. Ирония, юмор, остроумие, сарказм, веселый смех сатира, пародия, карикатура, фарс, гротеск, комедия все они падают свой

объективно существующий предмет, а значит, и свое место среди других видов и жанров искусства социалистического реализма.

КОМПЛЕКСНОЕ ИЗУЧЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА — системное исследование проблем искусства, возникшее в русле свойственных современной науке дисциплинарных связей. Определяющим в развитии всех областей научных знаний и практики в последние годы стало выдвигание общих принципов комплексности и взаимосвязи наук. На XXV съезде КПСС подчеркивалось: «Новые возможности для плодотворных исследований как общетеоретического фундаментального, так и прикладного характера открываются на стыке различных наук, в частности, естественных и общественных. Их следует использовать в полной мере» По отношению к художественному творчеству комплексный, междисциплинарный подход способствует разностороннему освещению ряда актуальных проблем, расширению представлений о закономерностях искусства, сопоставлению различных явлений художественной культуры, а также ее функционированию в обществе. При этом используются в соответствии с теми или иными конкретными задачами соответствующие средства и методики различных научных областей прежде всего гуманитарных (эстетики, литературоведения, искусствоведения, истории, психологии, языкознания, этнографии и др.), а также в меру целесообразности естественных и математических. При этом учитывается, что возможности и границы дисциплин различны. При любых их сочетаниях необходим постоянный учет специфики художественного творчества, его социальной природы, поэтому здесь ведущими являются эстетика, искусствоведение, литературоведение. Средства и методики естественных наук используются для анализа физиологических предпосылок творчества, материального субстрата, «механизмов» процесса творчества и восприятия. Опреде-

ленный вклад в подготовку такого изучения внесли виднейшие физиологи И. П. Павлов, И. М. Сеченов, А. А. Ухтомский, В. М. Бехтерев. В К. и. х. т. важную роль играет кибернетика с ее возможностями рационализации особенно трудоемких операций труда ученых — информационных поисков, помощью текстологии и т. д. Применение кибернетики в изучении художественного творчества имеет конкретные результаты в архитектуре при конструировании, в кинематографии — при создании мультипликационных фильмов и в развитии новых видов искусства — свето- и электронной музыки.

Отдельные попытки междисциплинарных связей при изучении искусства (в частности, эстетики, психологии и физиологии) имелись в прошлом, однако без методологического обоснования и зачастую на почве позитивистских и идеалистических трактовок природы творчества. Лишь в наше время, с развитием марксистской методологии изучения искусства возникла возможность комплексного исследования малоизученных проблем художественного творчества. Назовем некоторые из них: процесс создания и восприятия художественного произведения; взаимосвязь научного и художественного мышления; влияние научно-технического прогресса на искусство; взаимосвязь различных видов художественного творчества и др. Комплексная разработка этих проблем связана с практическими задачами повышения мастерства деятелей искусства, эффективности эстетического воспитания, воздействия художественных произведений на читателей, зрителей, слушателей и т. д.

Начало К. и. х. т. как научного направления было положено Первым Всесоюзным симпозиумом по этой проблеме (Ленинград, февраль 1963 г.) с участием философов, эстетиков, литературоведов, искусствоведов, социологов, историков, психологов, лингвистов, физиологов, кибернетиков, математиков, а также практиков

искусства. Координационным и методологическим центром развития этого направления является постоянная Комиссия комплексного изучения художественного творчества при научном совете по истории мировой культуры Академии наук СССР.

В ходе развития К. и. х. т. первостепенное значение имеют вопросы методологии системного подхода. В свете этого подхода искусство может быть рассмотрено в качестве иерархической системы высокой сложности и, в частности, в качестве взаимосвязанных звеньев динамического процесса художественного творчества, в единстве генетическом и функциональном. Если до сих пор изучались лишь отдельные этапы процесса творчества, к тому же изолированно друг от друга, то комплексный подход позволяет с большей полнотой раскрыть закономерности творческой деятельности и художественного восприятия.

Дальнейшее развитие К. и. х. т. требует сотрудничества наук, укрепления союза ученых, исследующих творчество, с практиками искусства, а также разработки методологии анализа современных проблем искусства.

КОМПОЗИЦИЯ (лат. compositio — расположение, составление, сложение) — способ построения художественного произведения, принцип связи однотипных и разнородных компонентов и частей, согласованных между собой и с целым. К. обусловлена способами формообразования (см. *Художественная форма*) и особенностями восприятия (см. *Эстетическое восприятие*), свойственными определенному виду и жанру искусства, законам построения художественного образца (см. *Канон*) в канонизированных типах культуры (например, фольклор, древнеегипетское искусство, восточное, западноевропейское средневековье и т. п.), а также индивидуальным своеобразием художника, неповторимым содержанием произведения искусства в неканонизированных типах культуры (евро-

пейское искусство Нового и Новейшего времени, барокко, романтизм, реализм и т. п.).

В К. произведения находят свое воплощение и ее определяют художественная разработка темы, нравственно-эстетическая оценка автора. Она, по словам С. Эйзенштейна, является обнаженным нервом авторского намерения, мышления и идеологии. Опосредствованно (в музыке) или более прямо (в изобразительных искусствах) К. соотносится с закономерностями жизненного процесса, с предметным и духовным миром, отражаемым в художественном произведении. В ней осуществляется переход художественного содержания и его внутренних отношений в отношении формы, а упорядоченности формы — в упорядоченность содержания. Для разграничения законов построения этих сфер искусства иногда употребляются два термина: архитектоника (взаимосвязь компонентов содержания) и К. (принципы построения формы). Имеется и другого типа дифференциация: общую форму строения и взаимосвязь крупных частей произведения называют архитектоникой (например, строфику в поэтическом тексте), а взаимосвязь компонентов более дробных — К. (например, расположение поэтических строк и самого речевого материала). Следует учитывать, что в теории архитектуры и организации предметной среды используется другая пара соотносимых понятий: конструкция (единство материальных компонентов формы, достигнутое посредством выявления их функций) и К. (художественное завершение и акцентировка конструктивно-функциональных устремлений с учетом особенностей визуального восприятия и художественной выразительности, декоративности и целостности формы).

Понятие К. следует отличать от получившего широкое распространение в 60—70-е гг. понятия структуры художественного произведения, как устойчивого, повторяющегося принципа, композиционной

нормы определенного вида, рода, жанра, стиля и направления в искусстве. В отличие от структуры, К.— единство, сращение и борьба нормативно-типологических и индивидуально-неповторимых тенденций в построении художественного произведения. Степень нормативности и индивидуального своеобразия, неповторимости К. различна в различных видах искусства (ср. европейский классицизм и «раскованный» романтизм), в тех или иных жанрах одного и того же вида искусства (композиционная нормативность в трагедии выражена ярче, чем в драме, а в сонете неизмеримо выше, чем в лирическом послании). Специфичны композиционные средства в отдельных видах и жанрах искусства, вместе с тем несомненно их взаимовлияние: театр освоил пирамидальную и диагональную К. пластических искусств, а сюжетно-тематическая живопись — кулисное построение сцены. Различные виды искусства, прямо и косвенно, осознанно и неосознанно, впитали композиционные принципы музыкальных построений (например, сонатной формы) и пластических соотношений (см. *Золотое сечение*).

В искусстве XX в. происходит усложнение композиционных построений благодаря повышенному включению ассоциативных звеньев, воспоминаний, снов, посредством временных перепадов и пространственных сдвигов. К. усложняется также в процессе сближения традиционных и «технических» искусств. Крайние формы модернизма абсолютизируют эту тенденцию и сообщают ей иррационально-абсурдный смысл («новый роман», театры абсурда, сюрреализм и т. п.).

В целом К. в искусстве выражает художественную идею и организует эстетическое восприятие таким образом, что оно движется от одного компонента произведения к другому, от части к целому.

КОНСТРУИРОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ (шире — художественное проектирование) — вид творческой проектной деятельности, в результате которой промыш-

ленные изделия и комплексы изделий, помимо привлекательного внешнего вида, приобретают свойства и структурные связи, обеспечивающие их функциональное и композиционное единство. Х. к. способствует рациональному изготовлению и использованию утилитарных предметов, повышению удобства пользования ими и безопасности, более органичной связи с наличным материальным окружением.

Художник-конструктор (дизайнер) — проектировщик со специальной художественной и технической подготовкой, хорошо знающий особенности и тенденции современного производства и формообразования.

Х. к. является коллективным творчеством. Наряду с художниками, скульпторами, архитекторами, предлагающими новые решения предметно-пространственного окружения, работают эргономисты (психологи), конструкторы и технологи, экономисты, социологи, искусствоведы и др. Х. к. включает в себя предпроектные исследования, в том числе эксперименты с новыми формами выражения дизайнерской идеи; эскизы (в графике, фотоколлажах, графических схемах, объемных макетах) и поиск нового образа вещи; создание макета-эталона внешнего вида изделия со всей необходимой сопроводительной документацией; промышленное изготовление опытного образца и авторский надзор за выпуском серийной продукции. Авторские права в Х. к. защищаются специальными Свидетельствами на промышленный образец, выдаваемыми патентными службами многих стран. Х. к. относится к предметному художественному творчеству. Близкое по своей сущности к прикладному искусству, ремеслам и декоративно-оформительскому искусству, оно во многом отличается от них. Его образные решения, интерпретация свойств материала, объема, линии, цвета опосредствованы большим количеством утилитарно-функциональных условий. Выбираемые художниками темы требуют широкого аналитического подхода не только к самому

объекту проектирования, но и ко всему окружению.

Практика Х. к. неоднородна. Существует уровень конкретной практической постановки задач: художники работают вместе с инженерами и технологами над унификацией уже выпускаемых изделий, а также полами поколениями технических прикладных и изделий, которые должны принципиально отличаться от предшествующих.

Дизайнеры стремятся достичь скорейшего воплощения своих замыслов в натуре, на основе имеющихся в их распоряжении материалов и средств производства. Тем самым они получают возможность прямо влиять на качество выпускаемой продукции и на общую культуру производства.

Дизайнеры последовательно, шаг за шагом отработывают отдельные элементы, модули, стилистические особенности формы, добиваются стандартизации и унификации, необходимой для успешного развития целой отрасли производства, исходя при этом из целостного представления о конечном образе вещи и комплексе вещей. Выполнение подобных крупномасштабных исследований под силу лишь крупным проектным коллективам.

Существует также уровень художественного прогнозирования, с помощью которого определяются перспективные направления проектирования вещей и даже новых функций вещей.

КОНСТРУКТИВИЗМ (от лат. constructio — построение, сооружение) — формалистическое направление в советском искусстве 20-х гг., выдвинувшее программу перестройки всей художественной культуры общества и искусства, ориентируясь не на образность, а на функциональную, конструктивную целесообразность форм.

К. получил широкое распространение в советской архитектуре 20—30-х гг., а также в других видах искусства (кино, театр, литература). Почти одновременно с советским К. конструктивистское движе-

ние под наз. неопластицизм возникло в Голландии, сходные тенденции имели место в немецком баухаузе. Для многих художников К. был лишь этапом в творчестве.

Для К. характерна абсолютизация роли науки и эстетизация техники, убеждение, что наука и техника единственные средства решения социальных и культурных проблем.

Конструктивистская концепция прошла в своем развитии ряд этапов. Общим для конструктивистов было: понимание произведения искусства как вещной конструкции, созданной художником; борьба за новые формы художественного труда и стремление к освоению эстетических возможностей конструкции. На заключительной стадии своего существования К. вступил в период канонизации свойственных ему формально-эстетических приемов. В результате эстетические возможности технических конструкций, открытие которых представляло несомненную заслугу «пионеров дизайна», были абсолютизированы. Конструктивисты не считались с тем фактом, что зависимость формы от конструкции опосредствована совокупностью культурно-исторических фактов. Их программа «Общественной полезности искусства» в результате становилась программой его разрушения, сведения эстетического объекта к материально-физической основе, к чистому формотворчеству. Познавательная, идейно-эстетическая сторона искусства, его национальная специфика и образность в целом исчезали, что вело к беспредметности в искусстве.

Вместе с тем попытки выявить законы, управляющие формой материала, анализ его комбинаторных особенностей (В. Татлин, К. Малевич) способствовали разработке новых подходов к материально-технологической стороне творчества.

КОНТРАСТ (фр. contraste — резкое различие, противоположность) — художественный прием, сущность которого заключается в отчетливо выраженном противо-

ставлении изображаемых в произведениях искусства характеров, предметов, явлений и их качеств. Посредством этого достигается более яркое изображение реальной действительности, природной и социальной, а также самого человека. Контрастирование широко используется уже в античной трагедии. Так, Софокл, создавая образ мужественной и твердой Антигоны, противопоставляет ее слабой, хрупкой Исмене. Прием контрастирования применяется в различных видах искусств: в литературе, музыке, кинематографе, в изобразительных искусствах и т. д. В живописи обычно используются цветовые и светотеневые К. Благодаря этому достигается более экспрессивная передача объемов и пространственных отношений. Прием К. открывает большие возможности для правдивого и экспрессивного изображения реального мира. Не случайно наиболее широко контрастирование находит применение в реалистическом искусстве, начиная с великих мастеров эпохи Возрождения. Посредством К. достигается изображение наиболее важного, существенного, раскрывается связь между различными явлениями, предметами, процессами. Поэтому неправильно контрастирование рассматривать в отрыве от композиции художественного произведения в целом и трактовать его лишь как чисто технический прием. Напротив, он тесно связан с содержательными компонентами художественного произведения и несет определенную идейно-эстетическую нагрузку.

КОНФЛИКТ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ (лат. *conflictus* — столкновение, разногласие, спор) — изображение и воплощение в искусстве острой борьбы, столкновения, противоположных интересов, страстей, стремлений, идей, действий, характеров. В Х к. находят специфическое отражение экономические, политические, философские, нравственные и другие важнейшие противоречия эпохи. Х к. составляет существенный момент идейно-эстетического содержания искусства. Философская

глубина произведения искусства определяется в значительной мере тем, как в нем нашли отражение противоречия времени.

Понятие конфликта близко к *коллизии*, но имеет самостоятельное значение, т. к. конфликт — это остро и явно выраженная коллизия.

Эстетический аспект Х. к. наиболее обстоятельно был исследован Гегелем, который, правда, употребляет термин «коллизия». Затем эта категория была проанализирована русскими революционными демократами В. Г. Белинским, Н. Г. Чернышевским и Н. А. Добролюбовым.

Х. к. не сводится к простому изображению реальных противоречий действительности. Конфликт в искусстве — это художественно-образное отражение трудно разрешимых или неразрешимых противоречий в общественном бытии и психологии людей, глубочайшей диалектики человеческой жизни, классовых антагонизмов, борьбы нового со старым и т. д. Конфликт в искусстве всегда имеет эстетическую окраску, ибо представляет собой борьбу сил добра и зла, света и тьмы, гуманизма и реакции, т. е. столкновение *прекрасного и безобразного, возвышенного и низменного*. Конфликт является средством глубокого и масштабного художественного воспроизведения жизни, динамичного развития сюжета, многостороннего и яркого раскрытия человеческих характеров. В зависимости от специфики каждого из искусств конфликт принимает форму столкновения характеров (романы Бальзака и Стендаля), борьбы страстей (классические симфонии), идейного противоборства (поэзия Маяковского), трагических состояний («Граждане Кале» Родена) и т. д.

Конфликты проявляются в различных эстетических модификациях: собственно драматических, которые разрешаются социальной или нравственной победой одной и поражением другой борющейся стороны («Мещане» М. Горького, «Жестокие игры»

Арбузова), трагических («Оптимистическая трагедия» Вишневского), сатирических («Двенадцать стульев» Ильфа и Петрова), трагикомических («Дон Кихот» Сервантеса) и т. д.

Конфликты имеют место в произведениях разных творческих методов мирового искусства — классицизма (пьесы Корнеля, Расина, Сумарокова), романтизма (поэзия Гюго и Байрона), натурализма (романы Золя), сюрреализма (картина «Тайная вечеря» Дали). В буржуазном искусстве в фильмах ужасов, секса и насилия истинная природа драматического конфликта извращается, подменяется мнимой. Лишь в реалистическом искусстве конфликт получает полнокровное идейно-историческое содержание, жизненно-правдивое звучание и художественное выражение, поскольку он является собой столкновение типических характеров в типических обстоятельствах, т. е. основан на глубочайшем знании действительности.

«Теория бесконфликтности» в искусствоведении и эстетике, отрицавшая наличие конфликтов при социализме, была глубоко ошибочной. Она ориентировала советское искусство на поверхностное описательство и приукрашивание жизни. Преодоление классовых антагонизмов в нашей стране не означает ликвидации всех конфликтов. Строительство социализма осуществляется в сложной и напряженной борьбе нового и старого, передового и отсталого, запечатленной в человеческих характерах и судьбах.

Метод социалистического реализма требует от художников правдивого воспроизведения действительности в ее революционном развитии. Высокие достижения советского искусства, отмеченные XXVI съездом КПСС, связаны с художественным постижением глубинных, полных драматизма, психологических и социально-исторических процессов в развитии нашего общества («Царь-рыба» Астафьева, «Прощание с Матёрой» Распутина, «Белый пароход» Айтматова и др.).

Идейная глубина и психологическая острота Х. к., в значительной мере определяют силу эстетического воздействия на людей произведений искусства.

КОНЦЕПТУАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

один из видов художественного авангардизма 70-х гг. Оно связано с третьим этапом в развитии авангардизма т. наз. неоавангардизмом

Сторонники К. и отрицают необходимость создания художественных образов (так, в живописи они должны быть заменены надписями неопределенного содержания), а функции искусства видят в том, чтобы с помощью оперирования понятиями активизировать процесс чисто интеллектуального сотворчества

Продукты К. и мыслятся как абсолют но лишены изобразительности, они не воспроизводят к.-л. свойств реальных предметов, являясь результатами умственной интерпретации. Для философского обоснования К. и используется эклектическая смесь идей, заимствованных из философии Канта, Витгенштейна, социологии знания и т. п. Как явление кризисной социально-культурной ситуации новое течение связано с мелкобуржуазным анархизмом и индивидуализмом в сфере духовной жизни общества

КРАСОТА — одна из важнейших категорий эстетики, которая наряду с категорией *прекрасного* отражает эстетические свойства предметов и явлений действительности, как гармоничность, совершенство, упорядоченность. Так же как и термин *«прекрасное»*, термин К. может быть применен, например, к оценке внешнего или внутреннего облика человека, его поступка, содержания и формы произведения искусства и т. д. В этих случаях смысловое значение обоих терминов совпадает. Вместе с тем в отличие от прекрасного К. вместе со всеми ее разновидностями (взяточное, грациозное) является более узкой по значению эстетической категорией, она раскрывает и оценивает лишь отдельные стороны конкретных сте

тических свойств предметов и явлений, тогда как термин «прекрасное» может быть употреблен и для эстетической оценки предмета и явления в целом. Так, например, внешняя К. человека не дает еще основания назвать его прекрасным. В этом смысле К. может выступать как одна из сторон прекрасного.

Наблюдаемая в подобных случаях разница в значении этих двух понятий дает возможность выявить в эстетическом анализе диалектическое соотношение между содержанием и формой предметов и явлений, вскрыть противоречие, скажем, между физическими особенностями человека, его внешностью и духовным обликом. Внешне безобразный Квазимодо из романа В. Гюго «Собор Парижской богородицы» прекрасен своими моральными качествами, тогда как за К. лица Николая Ставрогина из романа Ф. М. Достоевского «Бесы» скрываются внутреннее ничтожество, человеческая подлость, несовместимые с представлениями о прекрасном. К., как определенная совокупность свойств предметов и явлений действительности, человека, продуктов материального и духовного производства, произведений искусства, характеризуется многообразием признаков: это соразмерность и пропорциональность, упорядоченность, гармония, целесообразность, совершенство, соответствие формы содержанию и т. д. Представления о К. исторически изменчивы. В одно и то же время могут быть различные идеалы К. Еще Н. Г. Чернышевский отмечал, что представления о человеческой К. у простого народа во многом несходны с представлениями о ней у господствующих классов. У простых людей эти представления всегда связывались прежде всего со здоровьем, способностью трудиться. Поэтому народным идеалом К. была не стройная, белолицая красавица с тонкими маленькими ручками, а краснощекая, цветущая, пышущая здоровьем девушка, с крепкими, большими, привычными к работе руками. В период

средневековья народные идеалы К. находили свое выражение в произведениях фольклора, в художественных изделиях ремесленников, в то время как идеалы господствующих классов воплощались в рыцарской литературе. Идеалом человеческой К. с точки зрения марксистско-ленинской эстетики является гармонично развитая личность, сочетающая в себе физическое совершенство, духовное богатство и моральную чистоту.

КРИТИКА ХУДОЖЕСТВЕННАЯ (от греч. kritike — оценивать) — анализ и оценка художественных произведений. Необходимость этой разновидности литературной деятельности вызывается социальной потребностью в различении эстетически ценных произведений среди потока посредственных, малоценных. То, что принято называть золотым фондом мирового искусства, не могло бы образоваться, если бы у людей не было какой-то шкалы измерений и сопоставлений. Иногда делается заявление, что главным судьей и ценителем в этой области является «время», «история» и т. д., но это слишком абстрактная постановка проблемы. Попытки разработать определенную систему понятий, с помощью которой можно было бы анализировать художественные произведения и аргументированно оценивать их, делались неоднократно в истории Х. к. Все великие критики прошлого — Аристотель, Лессинг, Дидро, Сент-Бёв, Белинский, Чернышевский и др. — опирались в своих разборах на систему определенных понятий, а не на интуицию, «внутреннее озарение» и т. д.

Марксистско-ленинская эстетика, является методологической основой Х. к. Большое значение для развития современной советской Х. к. имеют постановления ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» (1972), решения июньского (1983 г.) Пленума ЦК КПСС и доклад Ю. В. Андропова на этом Пленуме. **КРИТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ** — разновидность реализма, сложившаяся в 20-

го гг. XIX в. и получившая широкое распространение в мировом искусстве. Основным принципом К. р. является раскрытие социально-исторической обусловленности художественного отражения явлений жизни. Социальный детерминизм сочетается с критическим восприятием социальных условий жизни, отрицающих человека, подавляющих или развращающих и уродующих его.

Принцип историзма проявляется в искусстве К. р. в том, что характерные явления жизни, человеческие характеры и окружающие их обстоятельства изображаются как типические для определенной эпохи. Персонажи в произведениях К. р. — это люди своего времени, «лишние люди», «отцы» или «дети», «старые» или «новые» люди. Но движение истории, поступательный процесс общественного развития представляется в искусстве К. р. как результат субъективной деятельности людей. Поэтому и источником положительного начала в человеке изображается только его внутренний мир, его вера или убеждения, а источником лучшего будущего — волевые усилия людей, таких, как движимые человеколюбием Пьер Безухов Л. Толстого и Алеша Карамазов у Достоевского или действующие в соответствии со своими социалистическими убеждениями «новые люди» у Чернышевского. К. р. не указывает пути к лучшей жизни, а лишь изображает обстоятельства, враждебные человеческим стремлениям к такой жизни. Поэтому эта разновидность реализма и получила обозначение критического реализма.

В К. р. XX в. достаточно определенно намечились две тенденции. Одна характеризуется изображением повседневной жизни людей, их стремления к лучшей доле, однако изменить жизнь к лучшему человеку не удается. Это, например, романы Ремарка, Стейнбека, кинофильмы Антониони, Феллини. Другая тенденция выражается в художественном освоении народных освободительных движений, в том числе социалистических движений XX в., и

благодаря этому в оптимистической перспективе общественного развития, например в «Драмах революции» Р. Роллана, в романе Джека Лондона «Железная пята», в повести Драйзера «Эрнита», По своей тематике и идейно-художественному пафосу эта тенденция в К. р. ближе всего стоит к другой разновидности реализма XX в. — *социалистическому реализму*.

КУБИЗМ (от фр. cube — куб) — модернистское формалистическое течение в изобразительном искусстве, возникшее в европейской буржуазной культуре в начале XX в. Первоначально различные художники-кубисты (Ж. Брак, П. Пикассо, В. Кандинский и др.) выступали против салонной буржуазной красоты в искусстве. Они призывали отображать мир в его «простых» элементарных формах, но реальное многообразие мира сводили к упрощенной схеме сочетаний куба, шара, конуса, цилиндра и т. п., огрубляя в своих произведениях реальные предметы до образа-знака. Следуя принципу схематизации природы, кубисты отказались от светотени, перспективы, сузили и обеднили цветовую гамму своих произведений. Своей особой заслугой они считали разработку проблем изображения объемной формы на двухмерной плоскости, сведя в конечном счете задачи искусства к формальным декоративно-плоскостным экспериментам.

Порывая с принципами отражения реальной действительности в искусстве, кубисты пришли и к отказу от социальных, познавательных целей искусства. Попытки «обосновать» разрыв К. с гуманистическими традициями свелись к повтору положений субъективно-идеалистической эстетики, прикрытой «левой» фразеологией. Кубисты нигилистически относились к накопленным ценностям мировой культуры, отвергали понятие национальной художественной традиции; отстаивали принцип «элитарности» искусства. К. получил распространение в Германии, Франции, Италии, России.

КУЛЬТУРА ЭСТЕТИЧЕСКАЯ — совокупность эстетических ценностей, способов их создания и потребления. Строение Э. к. многомерно. Прежде всего в ней могут быть выделены следующие аспекты: а) эстетическое сознание людей (выражающееся в потребностях, установках, вкусах, взглядах, концепциях, идеалах); б) эстетические моменты различных видов деятельности (в труде, в быту, в общении, в общественно-политической жизни, в спорте); в) эстетическое воспитание как сознательная и целенаправленная передача эстетического опыта от поколения к поколению и от общества к личности, осуществляющаяся во всех сферах воспитания (в семье, школе, практической жизни людей) и всеми доступными людям средствами (эстетической организацией быта, труда, общения людей, средствами искусства и т. п.).

Э. к. составляют эстетическая организация материального производства, т. наз. «техническая эстетика»; «эстетика быта»; эстетические аспекты общественно-политической, спортивной, воинской и др. видов деятельности. Эстетическая направлен-

ность свойственна и взаимоотношениям человека с природой, которая выступает как объект эстетического восприятия и как объект преобразования. В Э. к. выделяется сфера художественной деятельности людей.

В зависимости от социальной значимости выделяется Э. к. личности, социальной группы и общества в целом.

Характер Э. к. и ее значение в общем контексте культуры определяется социально-историческими причинами, свойственной каждой формации и каждой общественной системе иерархией ценностей. В. И. Ленин говорил о двух культурах, т. к. в классовом обществе культура носит классовый характер.

Социалистическая культура открывает перед человечеством возможность гармонического сопряжения в культуре пользы и красоты, знаний и эстетических устремлений, утверждения прекрасного и в человеке, и в природе, и в вещах, и в художественных творениях.

В условиях социализма Э. к. развивается как социалистическая по содержанию и национальная по форме

Л

ЛИРИЧЕСКОЕ (от греч. *lyra* — древнегреческий струнный музыкальный инструмент) — термин, обозначающий утверждение в искусстве ценности возвышенных эмоциональных переживаний личности, связанных преимущественно со сферой индивидуального самосознания и личной жизни. Л. находит выражение не только в соответствующем роде литературы, но также в музыке, живописи, скульптуре, других видах искусства.

Источник Л. — в идейном интересе художника к эмоционально-личностной сфере, интенсивное развитие которого про-

исходит на относительно поздних этапах истории общества. В основе Л. часто лежат романтические, элегические, сентиментальные умонастроения, связанные с жизнью души, открытой возвышенным чувствам и переживаниям в отношениях с близкими людьми, в общении с природой и т. п.

По своему содержанию Л. характеризуется конкретно-историческим своеобразием. В фольклоре, древнем и средневековом искусстве Л. представлено в основном в лирике (народные любовные песни, плачи, стихотворения Сапфо, Катулла) и лишь в отдельных эпизодах

в поэме и драме (прощание Гектора с Андромахой, плач Ярославны). Гораздо шире Л. выражено в искусстве Нового времени, особенно начиная с эпохи романтизма и романтизма (в музыке — М. И. Глинка, Р. Шуман, Ф. Шопен; в литературе — Ж. Ж. Руссо, Ш. В. Гете, А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов, в живописи — пейзажи Д. Констебля, портреты О. Кипренского).

Особую выразительность Л. обрело в XIX в., связанный с развитием импрессионизма и символизма (В. Серов, К. Моне, О. Ренуар, О. Роден, А. Скрябин, К. Дебюсси, М. Метерлинк, А. Блок). В реалистическом искусстве Л. характерно для творчества художников с ярко выраженной эмоциональностью и психологизмом. Высоким лиризмом отмечены произведения многих реалистов XIX и XX вв. (Р. Роллан, А. Экзюпери, И. Тургенев, А. Чехов, К. Паустовский, И. Левитан и др.).

ЛИТЕРАТУРА ХУДОЖЕСТВЕННАЯ (лит. *lit(t)eratura* — букв. написанное) — искусство слова: один из видов искусства, заключающийся в способности отражения действительности посредством слов, вызывающего в сознании наглядные образы. Слово — не единственный знак, который вызывает в человеке наглядные представления. Это наблюдается и в пиктографическом письме, и в символической живописи. Х. л. же располагает только словом. В этом ее ограниченность по сравнению с другими видами искусства, но в этом и ее сила, поскольку слово способно отражать не только то, что непосредственно можно видеть, слышать, но и переживания, чувства, стремления и т. д.

Слово обладает огромной силой обобщения, способностью передать тончайшие движения души, различные социальные процессы.

В зависимости от способов организации словесного материала различаются две главные разновидности Х. л. — проза и поэзия.

Богатейшие возможности слова в отражении действительности и выражении внутреннего мира человека, его духовной жизни позволяют воссоздать картины идейных столкновений, социальных, политических конфликтов, включающих идейную борьбу, философские воззрения, столкновение характеров, нравственных и политических принципов и т. д. В пределах каждой из названных разновидностей Х. л. имеются, естественно, и более мелкие членения, формы, жанры. Основанием их выделения служит содержание жизненного материала, охватываемого ими. Основные жанры (роды) Л. — эпос, лирика и драма. Им соответствуют следующие виды: очерк, рассказ, повесть, роман — в эпосе; трагедия, драма, комедия — в драме; песня, лирическое стихотворение — в лирике.

Слово связывается обычно в нашем сознании с представлением о передаваемом им понятии. Но в Х. л. слово порождает образ, т. е. живую картину действительности, в которой перед читателем оживают реальные люди с их жизненными проблемами, мыслями, поисками и заблуждениями. Прекрасно использовали силу слова для правдивого, высокохудожественного отражения реальной действительности великие мастера литературы.

М

МАНЕРА ХУДОЖЕСТВЕННАЯ (фр. *Manière* — способ, прием, образ действия

или свойство) — способ художественно-эстетического творчества, концентрирован-

ное выражение характерных особенностей художника, а также ряда мастеров определенного направления, художественной традиции, национальной школы.

В Х. м. отражаются наиболее явные, содержательно-формальные черты мастера, отличающие его творческую индивидуальность. В отличие от более глубокой, сущностной характеристики художника, проявляющейся в стиле, Х. м. отмечает преимущественно внешние черты, отдельные стороны оригинальности, приемы работы. Х. м. мастера может резко меняться в соответствии с его творческими увлечениями. Так, работы Пикассо «голубого» и «розового» периода по Х. м. несопоставимы с образной характеристикой «Герники». Художник, не имеющий собственной манеры, не создает новых оригинальных ценностей в искусстве. Однако сама по себе, вне связи с определенным стилем, манера приводит художника к самокопированию, к манерности. Х. м. отражает процессы становления творческой индивидуальности, оригинальности мастера. Так, Х. м. А. С. Грина, создавшего вымышленный мир благородных чудаков, необычных событий, возвышенных чувств, отличает своеобразное умение сочетать отвлеченный образ-символ, несущий романтический идеал, с конкретными, точными, достоверными деталями («Алые паруса», «Бегущая по волнам»)

Общую Х. м. имеют соавторы, участники творческого коллектива, хотя каждый вносит в нее свой вклад (например, Кукрыникисы или Ильф и Петров). Единство общих черт характеризует Х. м. представителей определенного течения, школы в искусстве. При этом каждый из них имеет также и индивидуально неповторимую авторскую манеру творчества.

МАНЬЕРИЗМ (от итал. manierismo — вычурность, манерность, жеманность) — направление в художественной культуре Италии XVI в., отразившее кризис гуманистического искусства Возрождения и получившее определенное распростране-

ние в других странах Европы. В Италии представителями М. считают живописцев А. Бронзино, Я. Понтормо, Ф. Пармиджанино, архитекторов Д. Вазари, Б. Буонталенти, скульптора Бенвенуто Челлини. Данное направление сложилось в условиях наступления феодально-католической реакции. Не случайно творчество некоторых представителей М. непосредственно связано с религиозно-мистическими течениями того времени. Творчество других, посвященное сексуально-эротической тематике, отражает извращенные, пошлые вкусы дворянства и части нового класса буржуазии. Лишенное высокого идейного содержания, что было свойственно искусству Возрождения, искусство художников-маньеристов со стороны формы становится не только утрированно жеманным, но и холодным, мало выразительным, хотя техникой маньеристы владели блестяще.

Буржуазное искусствознание выделяет М., с тем чтобы противопоставить его искусству и эстетике Возрождения. Некоторые буржуазные искусствоведы стремятся принизить культуру Ренессанса и возвысить готику, М. и барокко.

В М. довольно отчетливо проявились формалистические упадочные тенденции буржуазного искусства и эстетики. М. нашел отражение не только в изобразительных искусствах и архитектуре, но также и в искусстве слова (например, в испанской поэзии). Он оказал известное влияние на формирование искусства и эстетики барокко.

МАРКСИСТСКО-ЛЕНИНСКАЯ ЭСТЕТИКА (см. *Эстетика, Прекрасное*).

МАССОВАЯ КУЛЬТУРА — одна из разновидностей современной буржуазной культуры.

Феномен М. к. оказывает огромное влияние на духовную жизнь буржуазного общества, с каждым годом становясь все более серьезным орудием мощного воздействия на человеческую личность, формирования как ее общественно-по-

литического, так и эстетического сознания. В области искусства М. к. проявляется в бульварных романах, пошлых фильмах, комиксах, шлягерах и т. д. В основе этих явлений лежат жестокость, секс, насилие, уголовные преступления и т. д.

На Западе широко популяризируется миф об «общечеловеческом» характере М. к. и считается, что это закономерный этап в развитии человеческой культуры вообще, порождение «технического века». Однако наивно думать, что зло несут сами технические средства. Научно-технический прогресс на Западе знаменателен не только тем, что в жизнь людей вошли многочисленные машины, упростившие и облегчившие производственные операции. В буржуазном обществе изменилось также положение и поведение трудящихся. В центр новой структуры встал уже не человек-личность, а безликий автомат. Это-то обстоятельство и стало основой кризиса индивидуальности, создав благоприятную почву для развития М. к. С ее помощью сознательно заполняется образовавшийся в результате нивелировки личности вакуум.

Не соответствуют истине и утверждения западных социологов о том, что якобы ни экономическое устройство, ни политическая система не имеют решающего значения для формы и содержания М. к. Существует резкое различие между буржуазной М. к. и культурой подлинно народной, служащей массам людей.

В. И. Ленин представлял себе социалистическую культуру как доступную массам. Он считал, что служение народу состоит не в приспособлении к его культурной отсталости, а в духовном обогащении народных масс. Именно это отсутствует в буржуазной М. к.

К. Маркс в «Капитале» проанализировал через призму понятия «товар» все многообразие социальных отношений в буржуазном обществе, как материальных, так и духовных, дав тем самым методологический критерий и для анализа М. к.

Товарность — главный и определяющий ее показатель. Как и любой другой товар, она должна иметь спрос и удовлетворять его. А для этого она должна стремиться угодить потребителю, как правило, человеку с малоразвитым эстетическим вкусом и определенным потребительским кредо: все, что он покупает, должно быть ему приятно, удобно, незатруднительно. Эти качества редко сочетаются с подлинным искусством, но зато легко включаются в его суррогат.

Пустота содержания в произведениях М. к. маскируется аттракционностью, повышенной событийностью, шоковыми моментами. Создается система видимостей: житейской достоверности, злободневности. Использование набора испытанных приемов, рассчитанных на простейшие безусловные реакции, заставляет производителей суррогатов искать внутри этих приемов все более извращенные сенсации. Отсюда — демонстрация изуверских пыток и способов убийства, грубая эротика, причуды сексуальной патологии.

Этим произведениям противостоят на Западе подлинно демократические литература и искусство, пусть и обладающие в условиях буржуазного общества меньшими средствами массового распространения, но оказывающие благотворное влияние не только на умы людей, но и на процессы развития буржуазной культуры в целом.

МАСТЕРСТВО ХУДОЖЕСТВЕННОЕ — в узком значении это умение владеть изобразительно-выразительными средствами того или иного вида искусства. В более широком значении под Х. м. следует понимать уровень профессионализма художника, находящийся в зависимости от таланта, труда, общего культурного и духовного развития творческой личности, идейно-эстетических установок. Мастерство проявляется в выборе тем, в замысле, в разработке сюжета, композиции;

Каждый из видов и жанров искусства предъявляет свои особые требования к

творческой индивидуальности. Так, поэзия предполагает умение видеть, владеть оттенками значений и интонаций, эмоциональной яркостью слов и выражений языка. Конечно, для писателя дело не сводится к поискам ярких метафорических слов и выражений. Более существенно — это умение воссоздать в художественном произведении целостную картину внешнего мира или мира чувств, переживаний, стремлений человека той или иной эпохи, художественно воплотить его идеалы, стремления, взгляды людей данной эпохи. Таковы произведения выдающихся русских писателей и поэтов: Пушкина, Гоголя, Л. Толстого, Достоевского, Чехова, Горького, Маяковского, Шолохова.

Мастерство живописца, скульптора, архитектора предусматривает владение техникой работы с материалом, знание его свойств, эстетических возможностей. Однако и здесь понятие мастерства включает в себя также нечто большее, а именно способность наиболее полно воплотить в образах философское, идеологическое, психологическое содержание. Поэтому мастерство художника состоит также и в знании психологии восприятия, в частности в учете того, что каждый воспринимающий вносит в оценку и осмысление произведения нечто свое, связанное с его житейским и художественным опытом, эстетическим вкусом.

МАТЕРИАЛ ИСКУССТВА (от лат. *materialis* — вещественный) — в широком смысле слова представляет собой все, из чего создается произведение искусства. В таком всеобщем смысле М. и. (универсальным источником его возникновения и построения) является «вся жизнь», все множество реально значимых выражений действительности, природы и общества. Таковы, во-первых, глина, мрамор, металлы, дерево, красители, свет, человек с его физическими и духовными идеалами, слова, звуки, различные поверхности, светочувствительные процессы и т. п. Во-вторых, М. и. могут выступать любые духовные явления

(события, социальные процессы), феномены сознания (идеалы, представления, идеи и т. д.) В-третьих, к М. и. может быть отнесен также набор инструментально-орудийных средств — музыкальные инструменты, печатные станки, съемочные камеры и т. п.

Все отмеченные аспекты имеют существенное значение для воплощения авторского замысла. Например, очень важно учитывать эстетические возможности мрамора, металла или внешних качеств человека и т. д.

М. и. изменяется в процессе развития производства, техники, в ходе социальных изменений и т. д.

МАТЕРИАЛИЗМ в эстетике противоположное *идеализму* направление, которое признает первичность природы, объективной реальности как материальной основы эстетического сознания. М. в эстетике, как правило, является составной частью мировоззрения передовых классов общества, заинтересованных в социальном и научном прогрессе.

Первоначальные формы М. в эстетике отчетливо обозначились в Древней Греции и Древнем Риме (Гераклит, Демокрит, Аристотель, Эпикур, Лукреций). В дальнейшем материалистические тенденции получили развитие у мыслителей и художников, писателей эпохи Возрождения (Леонардо да Винчи, Дж. Бруно, Фр. Бэкон, М. Монтень и др.). Высокого развития материалистическая эстетика достигла во французском материализме XVIII в. (Дидро, Гольбах, Гельвеций) Следующий этап в развитии материалистической эстетики начинается с теории Фейербаха и русских революционных демократов (Белинский, Герцен, Чернышевский, Добролюбов).

Домарксистский М., однако, отличался исторической ограниченностью, поскольку не мог последовательно провести материалистический принцип в объяснении тех явлений объективно-эстетического, которые составили органическую часть общественной жизни, поскольку он не смог вооб-

раз с позиций материалистического монизма объяснить социальные явления.

Подлинно научной формой М. в эстетике является *марксистско-ленинская эстетика*, которая не только объясняет сущность, возникновение и развитие эстетического сознания, исходя из материалистического понимания природы, общества и мышления, но и его социальные функции. Методологической и общеполитической теорией марксистско-ленинской эстетики является материалистическая диалектика, теория отражения и исторический М. Марксистско-ленинская эстетика дала теоретическое обоснование реализма в искусстве, она является основой искусства *социалистического реализма* — высшего этапа в развитии мировой художественной культуры

МЕЛОДИЯ (греч. *melōdia* — пение, песнь) — художественно осмысленный последовательный ряд музыкальных звуков разной высоты, являющийся основой музыкального образа. В М. объединяются все существенные элементы музыкальной выразительности: она строится на музыкальных интонациях и имеет строгую ритмическую (временную) и ладовую (звуковысотную) организацию. Два основных лада мажор и минор стали основой выражения грустного, печального (минор) или светлого, жизнеутверждающего (мажор) отражения действительности. Таким образом, М. главное выразительное средство музыки. Воплощая в себе основную музыкальную мысль, она является организующим центром всего музыкального произведения, основой его идейно-эмоционального содержания. Она играет решающую роль во всех видах и жанрах музыкального искусства. Музыкальное произведение запоминается и узнается прежде всего по М. Многие замечательные М. выдающихся композиторов основанные на естественной и богатой выразительности, представляют собой широкие, многогранные, подлинно реалистические художественные образы (тема народа в операх «Хованщина» и «Бо-

рис Годунов» Мусоргского и т. д.) Величайшей сокровищницей М. является народное музыкальное творчество.

Пренебрежение М. приводит к формализму, разрушающему музыкальную общность, а следовательно, существо музыки как искусства.

МЕЛОДРАМАТИЧЕСКОЕ (от «мелодрама» первоначально — пьеса с музыкальным сопровождением, позднее — жанр подчеркнуто экспрессивной, сценически эффектной драмы) — эстетическая категория Новейшего времени, отражающая такие явления в природе, общественной жизни и искусстве, которые вызывают в душе человека определенные оттенки участия, сострадания и соответственно нравственного протеста; чувства горячие и добрые, хотя и существенно ограниченные по своему диапазону и глубине (остающиеся, с одной стороны, в области гармонии или драматизма, но не трагизма, а с другой — в сфере чисто нравственных реакций и оценок)

Предметами М. чувства в природе (и одновременно излюбленными объектами М. искусства) являются трогательно-беззащитные детеныши разных зверей и птиц, проявления гармонии брачных отношений в животном мире, животные, преследуемые хищником, и т. п. В общественной жизни М. переживания вызывают у нас существа слабые, к тому же попавшие в беду, жертвы несправедливости и т. д. Типичный М. конфликт можно охарактеризовать, во-первых, как остро «неравносильный» (на одном полюсе — источник явной несправедливости, на другом — незаслуженно страдающее доброе начало) и, во-вторых, локальный (обычно это конфликт камерный, семейно-бытовой, психологический). В результате в М. ситуации на передний план выступает ее моральный аспект. В самой природе М. конфликта заложена принципиальная возможность его разрешения (в результате устранения недоразумения, морального исправления субъекта, счастливого стечения обстоятельств и т. п.), хотя благополучный

исход часто венчает целую цепь острых столкновений и перипетий, а иногда и вообще остается нереализованной возможностью.

В М. переживании обнаруживается множество градаций — от умиления до патетического, драматизированного протеста против конкретных проявлений несправедливости. М. чувство несет в себе зародыш социального критицизма и гражданственности; поэтому передовые социальные силы используют М. пафос в борьбе за общественный прогресс. И, наоборот, абстрактная филантропия, неестественная аффектация, слезливая сентиментальность представляются собой фальсификации, извращения М. чувства, к которым систематически прибегают буржуазные и мелкобуржуазные деятели, идеологи. В своих лучших образцах М. искусство достигает высокохудожественного уровня, действительно служит пробуждению и развитию эстетических и нравственных чувств народа. М. же дурного толка, напротив, тормозит развитие эстетических вкусов и идеалов широких масс.

МЕРА в искусстве эстетическая категория, отражающая значимость качественно-количественной определенности и целостности предметов, явлений и процессов объективного мира.

М.— это конкретное выражение сущности вещи или явления в целостности ее качественных и количественных характеристик, в ее упорядоченности, определенности и оформленности. М. как эстетическая категория отражает эстетическую значимость для человека объективной упорядоченности, соразмерности, целостности элементов к.-л. явления. Не случайно Гегель, исходя из категории М., определяет идеал прекрасного как соразмерное, адекватное единство идеи и ее чувственной формы выражения. К. Маркс, характеризуя отличие человеческого труда от животной жизнедеятельности, указывал, что способность человека находить внутреннюю М. предметов есть способность творчества по законам красоты

Особое эстетическое чувство — «чувство меры» — связано со способностью человека точно, адекватно, наиболее оптимально воспринимать и действовать в каждой конкретной ситуации, учитывая ее сущность. М. в искусстве — одна из важных характеристик художественности, показывающая степень организованности и согласованности элементов художественного произведения. Она — результат способности и умения художника отобрать для отражения в искусстве самое необходимое и существенное в жизни, для выражения своей идеи найти адекватные художественные средства. Чувство М. ведет художника к органичности произведения, к безжалостному отсечению всего лишнего, что мешает точно выразить идею, к той высшей простоте и ясности, когда форма произведения перестает ощущаться, когда произведение становится неразложимым единством. Будучи продуктом творческой деятельности, М. имеет свое основание не в субъекте творчества, а в объективных условиях творчества: М. художественности — результат правдивого отражения реальности в ее объективных тенденциях и закономерностях (в соответствии с объективной М. явлений) и результат соответствия требованиям данной художественной культуры, ее эстетическим и художественным идеалам.

МЕТАФОРА (греч. *metaphora* — перенос) — художественный прием, основанный на сходстве явлений действительности. М. свойственна не только художественной речи, но характеризует язык в целом. В основе образования М. лежит принцип сравнения различных предметов действительности, однако обычный для сравнения союз «как» в М. отсутствует, поэтому ее иногда называют «сокращенным сравнением» (Гегель). В М. можно выделить два компонента: объект характеристики (объясняемое) и средство сравнения (объясняющее), причем сравниваться могут различные явления (живое — живое, живое — неживое, неживое — живое, нежи-

вое — неживое), по многим признакам (цвет, размер, форма, динамичность и т. д.).

Сопоставляемые предметы в М. не являются друг от друга, как в сравнении, а, сцепляясь, образуют новую целостность, не тождественную механическому соединению входящих в нее элементов.

Всех пешеходов морда дождя обсосала
(В. Маяковский)

Как вновь возникшее художественное явление, М. обозначает не сумму сравниваемых явлений, а открывает новые свойства качества действительности, она есть проявление способности человека «подмечать искусство» (Аристотель), познавать взаимодействие, взаимосвязи и взаимопереходы явлений объективного мира.

Художественная М. в отличие от общелинковой обладает особыми свойствами: она существует лишь как часть целого — художественной системы, служит средством создания художественного образа. М. является необходимым элементом художественного мышления, а не просто украшением речи.

Как элемент художественной системы, М. находится в зависимости от творческого метода художника, но вместе с тем она характеризует и творческую индивидуальность (например, говорят о М. Блока, Маяковского, Есенина и т. д.).

МЕТОД ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ (от греч. *methodos* — путь исследования, теория, учение) — совокупность принципов отбора, художественного обобщения, идейно-эстетической оценки действительности с позиции конкретно-исторического эстетического идеала, регулирующих процесс художественной деятельности.

Понятие метод принесено в эстетику в 20-е гг. XX столетия из философии и науки. В широком смысле метод означает способ практического и теоретического действия, направленный на получение определенных результатов, а также совокуп-

ность принципов, регулирующих познавательную деятельность. В узком смысле метод — способ достижения к.-л. цели, способ изготовления, способ деятельности, прием.

В Х. м. находят свое отражение основные вопросы творчества, выдвигаемые временем, прежде всего вопросы о характере художественного обобщения, средствах выражения, способах воспроизведения явлений жизни. Метод — художественная организация действительности, тип художественного мышления, выраженный в конкретно-исторической форме.

Метод — исторически конкретная категория. Господство того или иного метода в истории науки или философии обусловлено и уровнем развития знания и заинтересованностью в данном методе определенных социальных сил. История искусства знает несколько Х. м., сменяющих друг друга и по-разному проявляющихся в различных видах искусства. В качестве критерия, раскрывающего характер исторической смены Х. м., можно принять понятие художественной правды (см. *Правда художественная*), которое трактуется различными методами по-разному. В классицизме принцип правды соответствует устремлениям абсолютистской монархии, эстетические теории Просвещения обнаруживают стремление закрепить в методе сентиментализма общественные позиции третьего сословия. Романтизм абсолютизирует индивидуализацию как принцип художественного обобщения. Только критический реализм, освобождая искусство от мифологических форм мышления, связывает его с социально-историческим анализом действительности. К. Маркс и Ф. Энгельс в письмах Ф. Лассалю, М. Каутской, М. Гаркнесс формулируют принцип реалистического отображения действительности как отображение типичных характеров в типичных обстоятельствах.

Тип творчества, определяемый принципами отбора и обобщения фактов и явлений действительности, включает их оценку и интерпретацию. Проблема организации

художественного материала зависит от мировоззрения художника, от его идейно-эстетической позиции. В. И. Ленин на примере творчества Л. Н. Толстого показал, как под воздействием внутренних противоречий в мировоззрении художника рождаются противоречия Х. м.

Новый творческий метод появляется в результате развития художественной жизни, новых эстетических потребностей. Каждый новый этап художественного развития обнаруживает недостаточность предыдущего не потому, что он стал реакционным, а потому, что он более не соответствует новым представлениям о социальных конфликтах, человеческом характере и человеческой деятельности.

МЕТОДЫ ЭСТЕТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА (от греч. *methodos* — путь исследования, теория, учение) — конкретизация основных принципов материалистической диалектики применительно к исследованию природы художественного творчества, эстетической и художественной культуры, разнообразных форм эстетического освоения действительности. Ведущим принципом марксистско-ленинской методологии анализа разнообразных сфер эстетического освоения действительности является принцип историзма, наиболее полно разработанный в области изучения искусств. Он предполагает как исследование искусства в связи с его обусловленностью самой действительностью, сопоставление явлений художественного ряда с внехудожественными, выявление социальных характеристик, определяющих развитие искусства, так и раскрытие системно-структурных образований внутри самого искусства, относительно самостоятельной логики художественного творчества. Наряду с философско-эстетической методологией, располагающей определенным категориальным аппаратом, современная эстетика использует также разнообразные методики, аналитические подходы частных наук, имеющие вспомогательное значение главным образом при изучении формализованных уровней худо-

жественного творчества. Обращение к частным методикам и инструментарию частных наук (семиотика, структурно-функциональный анализ, социологический, психологический, информационный подходы, математическое моделирование и т. д.) соответствует характеру современного научного знания, но эти методики не только не являются научной методологией исследования искусства, не являются «аналогией предмета» (Ф. Энгельс) и не могут претендовать на роль философско-эстетического метода, адекватного природе эстетического освоения действительности.

МИМЕСИС (от греч. *mimesis* — подражание, воспроизведение) — в античной эстетике основной принцип творческой деятельности художника. Античная и отчасти средневековая эстетика и теория искусства были едины в том, что все искусства основываются на М. Однако сама сущность М. понималась писателями и мыслителями того времени по-разному. Пифагорейцы полагали, что музыка подражает «гармонии небесных сфер», т. е. музыке, пронизывающей весь универсум. Демокрит был убежден, что искусство (в широком античном понимании, как любая продуктивная творческая деятельность человека) происходит от подражания человека животным (ткачество от подражания пауку, домостроительство — ласточке, пение — птицам и т. п.). Наиболее подробно теория М. была разработана Платоном и Аристотелем. При этом сам термин М. наделялся ими достаточно широким спектром значений. Платон считал, что подражание составляет основу всякого творчества. Поэзия, например, может подражать истине и благу. Однако обычно искусства ограничиваются подражанием предметам или явлениям материального мира, и в этом Платон усматривал их ограниченность и несовершенство. Сам материальный мир, по теории Платона, — лишь очень огрубленное подражание единственно истинному миру идей. Поэтому подражание подражанию, какое мы видим, например, в живописи или в скульптуре,

являясь утверждением, уже совсем далеко отстоит от истины.

Собственно эстетическую концепцию М. (в своей полноте) разработал Аристотель. «Искусство подражает природе», — писал он, имея в виду не механическое копирование природных явлений, а образное их воспроизведение в соответствии с законами природы или иного вида искусства. Поэт и живописец должны «подражать непременно чему-то одному из трех»: изображать вещи такими, «как они были или есть, или как они говорят и думают, или какими они должны быть». Теория Аристотеля включала в себя и адекватное отражение действительности, и деятельность творческого воображения, и идеализацию действительности. В зависимости от творческой задачи художнику «приходится подражать или лучшим, чем мы, или худшим, или даже таким, как мы», людям, т. е. он может сознательно или идеализировать и возвысить своих героев (как поступает трагический поэт), или представить их в смешном и неприглядном виде (что присуще авторам комедий), или изобразить их в их обычном виде. Целью М. в искусстве является приобретение знания и возбуждение чувства удовольствия от воспроизведения, созерцания и познания предмета.

Художники поздней античности, как правило, выделяли один из аспектов платоновского или аристотелевского понимания М. Так, в эллинистической теории и практике изобразительных искусств господствовала тенденция создания иллюзорно-натуралистических изображений (вспомним неподдельное восхищение писателем той поры «виноградом» Зевксиса, «занавесом» Паррасия, «Телкой» Мирона и др.).

В средние века миметическая концепция искусства уступает место образно-символической, а сам термин М. наполняется новым содержанием. Историк IV в. Евсевий Памфил, например, считал, что «верным подражанием истине» может быть лишь символически-аллегорическое изображение. У автора «Ареопагитик» «неподра-

жаемым подражанием» назван символический образ «по контрасту», обозначающий умонепостижимый архетип. Дальнейшее развитие концепция М. получила в теории подражания Возрождения и Нового времени и нашла отражение в современных концепциях реалистического искусства.

МИРОВОЗРЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ — совокупность взглядов художника на окружающий мир. Всякое мировоззрение — это собственно воззрение на мир: природу, общество и человека, совокупность социально-политических, философских, религиозных, этических и эстетических взглядов. Есть мировоззрение научное, каким является марксизм-ленинизм в единстве всех составляющих его частей (политическая экономия, философия и теория научного коммунизма), и ненаучное, превратное, в котором преобладает идеалистический, религиозный взгляд на окружающую нас действительность.

В художественном познании мира велика и плодотворна роль истинного мировоззрения. Оно способствует более глубокому идейному осмыслению жизненных явлений с передовых классовых позиций. Эта сторона отражена в учении Ф. Энгельса о тенденциозности искусства и в учении В. И. Ленина о партийности искусства.

Следует различать мировоззрение художника и Х. м. Первое понятие относится только к творцам искусства и касается преимущественно их социально-политических взглядов. Второе имеет отношение к обществу в целом и означает художественное сознание всех людей в данную эпоху. Именно в этом смысле обычно говорится о художественном развитии человечества. Х. м. есть совокупность образно выраженных в искусстве идей, чувствований; действительность, увиденная, осмысленная и эмоционально пережитая посредством искусства; художественная картина мира, созданная творцами искусства и воображением, художественной фантазией, ассоциативной памятью читателей, слушателей, зрителей. Творчество передвижников в Рос-

сни раскрыло обществу целый мир человеческих судеб и страстей, достоинство и жизненную драму простых людей, сформировало сострадание к ним и чувство социального протеста. Творчество импрессионистов научило общество видеть красоту обыкновенных вещей, наслаждаться поэзией цвета и света в природе.

В отличие от научного (абстрагированного) и религиозного сознания Х. м. (сознание) есть не просто воззрение на реальный мир, но и система образного мироощущения, мирозерцания, а также соответствующих данному мирозерцанию идеалов, теорий и вкусов. В гносеологической основе этой формы сознания лежит художественная образность с ее широкими во времени и пространстве обобщениями и раскрытиями мира, с ее конкретно-чувственной совершенной формой, неповторимой в каждом из искусств, с ее художественной правдой, с ее громадной эмоциональной силой воздействия на людей, доставляющей им радость и наслаждение, пробуждающей глубокое волнение, восторг, потрясение духа.

Х. м. является составной частью эстетического сознания общества, представляющего собой совокупность всех восприятий, понятий и чувствований относительно прекрасного и безобразного, возвышенного и низменного, трагического и комического в действительности и в искусстве. Центральным пунктом этой широкой и специфической формы общественного сознания является чувство и понятие о красоте, о законах красоты, проявляющихся в природе, в искусстве и в общественно-исторической практике.

Х. м. проникает во всю жизнедеятельность людей. Обогащенное всем наследием художественной культуры, оно активно и действительно претворяется на практике как преобразование мира по законам красоты, как достижение всестороннего развития человека.

МИФОЛОГИЯ (от греч. *mythos* — предание, сказание) — совокупность мифов, возникших в первобытном обществе, отража-

ющих представления людей о природе, обществе, о самом человеке. Мифы включают в себя элементы нравственности, религии искусства и т. д.

Миф отразил стихийное осознание естественной органической связи между человеком и природой, духом и материей, «первое выражение осознания человеком причинной связи между явлениями» (Г. П. Плеханов). М., как правило, носит образный (зооморфный, антропоморфный) характер, что роднит ее с формой художественного мышления. «Предпосылкой греческого искусства, — писал К. Маркс, — является греческая мифология, то есть природа и сами общественные формы, уже переработанные бессознательно-художественным образом народной фантазией». Мифы о сотворении мира (космогонические), о создании человека (антропогонические), о богах и героях затем художественно обрабатываются в профессиональном искусстве («Илиада» и «Одиссея» Гомера, «Рамаяна» Вальмики, «Калевипоэг» Крейцвальда и т. д.) и переосмысливаются в процессе развития художественной культуры человечества.

С развитием классового общества, в особенности при капитализме, исчезает социально-экономическая и идейная почва М., она продолжается уже как традиции народно-художественного сознания. Попытки создать новые мифы в буржуазном обществе носят реакционный социальный и художественный характер и призваны исказить реальные классовые противоречия этого общества. Древняя М., распадаясь, трансформируется также в народном художественном мышлении, в фольклоре (сказках, преданиях, былинах), приобретая новые черты.

Под М. понимается также наука о возникновении мифов, их историческом развитии, об их связи с действительностью, искусством, религией, философией, моралью, правом и политикой.

МОДА ЭСТЕТИЧЕСКАЯ — временное господство эстетического вкуса в отношении

эстетических объектов, а также эстетических объектов различных явлений, предметов, деятельности и т. д. Она проявляется в создании и оценке произведений искусства, а также в их исполнении, воспроизведении или использовании. мода более по-настоящему характеризует явления, нежели стиль или манера.

Э. м. имеет ряд аспектов, заслуживающих обстоятельного анализа: экономический, социальный, психологический и т. д. В условиях социализма предполагается сочетание Э. м. с высокими вкусами и эстетическими идеалами, хотя имеются и отклонения: порой модными становятся чисто недоброкачественные в эстетическом отношении художественные произведения, предметы прикладного искусства и т. д.

В буржуазном обществе мода широко используется для распространения низкопробных произведений искусства или же в чисто коммерческих целях и служит удобным средством вызывать т. наз. «моральное старение» предметов, одежды, стиля в искусстве, что обусловлено прежде всего экономическими и идеологическими факторами.

МОДЕРНИЗМ (фр. *modernisme* от *moderne* — новейший, современный) — суммарное понятие, обозначающее совокупность декадентско-формалистических течений в искусстве конца XIX—XX в. М. развился вследствие утраты искусством гуманистического идеала, разочарования в стремлении к истине, потери интереса к социальным проблемам и предметному миру вообще. Он явился выражением кризиса и деградации искусства в буржуазном обществе периода империализма. Возникновению М. предшествовали концепции «искусства для искусства», тенденции эстетизма, субъективизма и формализма. Частично они коснулись таких направлений, как *натурализм*, *импрессионизм* и *символизм*. В полной мере М. обнаружил себя в *экспрессионизме* и *кубизме*, получив дальнейшее развитие в *футуризме*, абстракционизме и *сюрреализме*, а далее,

после второй мировой войны, — в формах современного антиискусства (*поп-арт*, *оп-арт*, *кинетизм*, *минимальное искусство*, *концептуальное искусство* и др.). Для течений М. характерны крайний субъективизм, разрыв с художественной правдой, полный отказ от классического наследия и реалистических традиций, формализм, элитарность и антинародность.

Кубизм схематизирует и расчленяет реальное изображение, трактуя его как хаотическую совокупность геометрических форм. Сюрреализм основан на нарочито алогичном изображении мира как скопления случайностей и кошмарной фантастической, враждебной человеку. Абстракционизм отказывается от изображения вообще, подменяя образное отражение жизни беспредметным сочетанием геометрических фигур или цветовых пятен, призванных служить якобы самовыражению художника. Поп-арт представляет собою случайное скопление реальных вещей (как правило, уродливых, безобразных), подмеляющее искусство и призванное выразить иррационализм современного мира. Оп-арт основан на оптических иллюзиях, вызывающих ощущение ряби в глазах, головокружения, тошноты, что трактуется его создателями как выражение сущности современности. Кинетизм представляет собою создание ничего не означающих, лишенных функционального смысла движущихся конструкций. Каждое из течений М. ведет к распаду художественного образа, разрушению искусства. Как антиискусство, М. особенно наглядно выступает в таких его течениях, как концептуальное искусство (где вместо художественного произведения предлагается один лишь «замысел») или минимальное искусство («творчество», сведенное к пустоте, — молчащая музыка, невидимая живопись и т. п.). Некоторые модернистские течения спекулируют на предметной изобразительности (*гиперреализм*, *фотореализм* и т. п.), но подменяют ее мертвым муляжным подобием, безжизненной стереоскопической иллюзией.

люзий, выявляя этим свою антигуманистическую сущность.

М. основан на идеалистической философии. Его многочисленные эстетические программы представляют собою рекламнокрикливое обоснование его «современности», спекуляцию на естественнонаучных открытиях, техническом прогрессе. Лихорадочная погоня за самодовлеющей новизной, ошеломляющими изобретениями придает модернистскому творчеству характер трюкачества, нередко граничащий с шарлатанством. Распад искусства в М. стирает границу между деятельностью профессиональной и непрофессиональной, серьезной и шутовской. М. выгоден господствующим классам империалистического общества как вывеска мнимой свободы творчества, как средство деидеологизации искусства и отвлечения его от общественных проблем. В отличие от М. прогрессивное искусство опирается на реалистические традиции мировой художественной классики, обогащая и развивая их.

МОНУМЕНТАЛЬНОЕ ИСКУССТВО (от лат. monumentum — памятник) — род изобразительного искусства, воплощающего большие общественные идеи, рассчитанного на массовое восприятие и существующего в синтезе с архитектурой, в архитектурном ансамбле. К М. и. относятся скульптурные монументы и памятники историческим событиям и лицам, мемориальные ансамбли, посвященные эпохальным явлениям в жизни народа (например, победе в Великой Отечественной войне), скульптурные и живописные изображения, включенные в интерьер или экстерьер архитектурного сооружения. В отличие от станкового искусства (живописных картин, камерной скульптуры) произведения М. и. предназначены не для музеев, выставок и частных жилищ, а воздвигаются на площадях, улицах, в парках, входят органической частью в большие общественные здания.

Синтез с архитектурой накладывает отпечаток на содержание и форму М. и.

Для него типичны эпохальные или глобальные образы, возвышенный строй чувств, гражданский пафос, героика и символика. Включенность в архитектуру обуславливает большие размеры изображения, особенности его конфигурации и членения.

Следует различать понятия М. и. и монументальности в искусстве. Монументальность — это масштабность, значительность, величественность образов, несущая большое идейное содержание. Она родственна эстетической категории *возвышенного* и может проявляться не только в М. и., но и в других разновидностях изобразительного искусства, равно как и в произведениях других искусств (литература, музыка, театр и т. д.).

Понятию М. и. родственно понятие декоративного искусства. В последнем на первый план выступает задача украшения архитектуры или подчеркивания ее функционально-конструктивных особенностей. В отличие от декоративного, М. и. не только украшает, но и несет относительно самостоятельные образы большого идейно-познавательного значения.

Жанры М. и. определяются ролью и местом того или иного произведения в архитектурном ансамбле (скульптура на фасаде или в интерьере здания, роспись на стене или на потолке и т. д.), а также материалом и техникой, в которых оно выполнено (фреска, мозаика, витраж, сграффито и т. п.), т. е. теми факторами, которые делают это произведение предметной реальностью, частью окружающей среды.

М. и. получило широкое развитие в Древнем Египте и в Древней Греции, позднее в византийском (мозаика Равенны) и древнерусском искусстве (фрески Киева, Новгорода, Владимира, Москвы). Подлинный расцвет М. и. наступил в эпоху Возрождения (росписи Микеланджело в Сикстинской капелле, фрески Рафаэля в Ватиканском дворце, настенная живопись Веронезе, скульптурные монументы Донателло, Верроккьо и многих других). Синтез пластических искусств, включаю-

щий М. и., характерен для стилей барокко, рококо, классицизма. В условиях империалистического общества, особенно во второй половине XIX в., М. и. переживает упадок, связанный с утратой больших общественных идеалов, с упадком и художественным измельчением архитек-

туры. Богата история советского М. и. На первом Советской власти был принят Ленинский план монументальной пропаганды. Великих успехов М. и. достигло в 1930-е гг. Социалистическое преобразование городов, сооружение большого общественного здания, художественное оформление станций метрополитена, каналов, выставок и т. п.). Выдающийся вклад в его развитие внесли скульпторы И. Шадр, В. Мухина, Н. Томский, С. Меркуров, живописцы А. Дейнека, Е. Лансере и др.

В послевоенный период новой формой М. и. явились мемориальные ансамбли, посвященные героике Великой Отечественной войны (наиболее значительные из них созданы скульпторами Е. Вучетичем в Волгограде, А. Кибальниковым в Бресте, М. Аникушиным в Ленинграде, В. Цигалем в Новороссийске и др.). В развитом социалистическом обществе М. и. становится неотъемлемым компонентом формирования эстетического облика сел, поселков, городов. Выдающиеся произведения современного М. и. созданы скульпторами Л. Кербелем, В. Бородаем, Г. Йокубонисом, живописцами А. Мьельниковым, И. Богдеско, В. Замковым, О. Филатчевым и др. При планировке новых районов и городов М. и. ныне учитывается в качестве необходимого и неотъемлемого компонента создания целостной эстетической среды.

МОТИВИРОВКА В ИСКУССТВЕ (от фр. motiver — мотивировать: приводить мотивы, причинные и др. законосообразные объяснения поступков, решений, высказываемых положений и т. п.) — категория эстетического анализа искусства, отражающая отношения детерминации, закономерной обусловленности одних сторон и

элементов художественного произведения другими.

Мотивированность поступков героя, его характера, изображаемых событий, эпизодов традиционно обобщаются понятием «художественная причинность». Принцип художественной причинности, начиная со второй половины XVIII в., прочно закрепился в арсенале теоретического искусствознания и занял в эстетике реализма центральное место. Содержание и форма причинных мотивировок соответствуют принципам определенного *творческого метода и стиля*, характеру конкретно решаемых идейно-художественных задач. Различают мотивировки реалистические и романтические; социальные, психологические, «биологические»; жизнеподобные, фантастические, «двойные». Подобная мотивировка в искусстве обращена к эстетическому восприятию и создается с учетом его требований (сочетание неожиданности и мотивированности, постепенная подготовка к восприятию данного мотивировочного звена и др.).

Другие виды мотивировки в искусстве выражают собой причинные связи, существующие между элементами художественной структуры. Понятие композиционной мотивировки отражает обусловленность данного компонента произведения выполнением определенной композиционной функции. Например, нарочито заземленный эпилог «Медеи» Ж. Ануя мотивирован прежде всего композиционно: торжество слабых и пошлых после гибели сильных не снимает накал трагизма, а усиливает его. «Мотивировка приема» означает обусловленность использования данного художественного приема выполнением им функцией, подчиненной идейно эстетическому замыслу художника.

Обобщением других видов мотивировки в искусстве является общехудожественный принцип «мотивированности формы содержанием», который часто сознательно нарушается в «заумных», формалистических, алогичных произведениях аван-

гардистского, модернистского искусства. **МУЗЫКА** (греч. *musikḗton muse* — в греч. мифологии покровительница науки и искусства) — вид искусства, который, отражая действительность, воздействует с помощью особым образом организованных звуковых комплексов. М. обладает способностью воплощать и возбуждать у слушателей широкий спектр эмоций, отражающих многообразные отношения человека к действительности, характерные для определенной эпохи, социального слоя, типа человека, раскрывать их в становлении, развитии, борьбе, взаимопереходах и т. д., обобщать и передавать социально-исторический опыт людей. М. как бы непосредственно вовлекает слушателя в потоки этих отношений, что позволяет ему пережить их и осмыслить. Предмет же и условия проявления этих отношений даны в музыкальных художественных образах, чаще всего в предельно обобщенном виде. Стремясь к их конкретизации, используя свои богатые выразительные возможности и средства, М. прибегает к словесно выраженной программе или вступает в союз с другими искусствами, воспроизводящими конкретные факты, события, действия.

М. не может непосредственно быть (подобно литературе, театру, кинематографу и др.) «учителем жизни», советником в конкретных жизненных ситуациях, но она, с особой силой воздействуя на чувства, является могучим средством целостного формирования личности. Вместе с тем М. способна в определенных ситуациях выступать воспитателем и организатором определенного коллектива: умножая присущие акустической материи возможности сильного и прямого психофизиологического воздействия одновременно на множество людей, М. заражает массу слушателей общим настроением, объединяет единым отношением к к.-л. событию, действию, намерению, а в ряде случаев и сплавивает для совместных действий.

Различают разновидности М. — инструментальная, вокальная, сольная и ан-

самблея, оркестровая и хоровая, а также жанры. Она звучит в профессиональном и любительском исполнении, в специальных условиях (концертного или театрального зала, с кино- и телеэкраном) и повсеместно (на улицах и площадях, в местах труда и отдыха, в домашней обстановке и т. д.), причем современные технические средства открыли М. дорогу во все уголки страны и в каждый дом. Она стала самым распространенным и действенным искусством.

Обладая богатым и непрестанно обогащаемым арсеналом выразительных и организаторских средств, М. отражает как элементарные, так и сложнейшие человеческие отношения, воздействуя на них и удовлетворяя художественные потребности всех уровней: от сравнительно простых (легкая М.) до самых высоких. Владение легкой М. не встречает серьезных трудностей, вхождение же в главные сокровищницы М. требует специальных усилий, т. е. ее высокоразвитый язык сложился в ходе долгого и относительно самостоятельного исторического развития: чтобы усвоить его, нужно как бы повторить в сжатом виде этот путь. Существует ряд систем музыкального образования и воспитания, которые позволяют проделать его в очень восприимчивом школьном возрасте. Среди них выделяется система, разработанная под руководством Д. Б. Кабалевского. Она внедряется в жизнь советской школы и требует к себе внимания не только учителей М., но всего педагогического коллектива.

Нужно отличать от полноценной М. всех уровней эстетски-вычурную — пустую и пацеленную на бесчеловечные, злобные, безобразные отношения к действительности, а также вульгарную, пошлую, которая заражает грубыми и примитивными стремлениями, действует в диапазоне «от допинга до наркотика и обратно» (А. В. Луначарский) и служит не обогащению личности, а ее обеднению, оболваниванию, копформизму, что отвечает интересам реакционных классов. Борьба против влияния

такой М. является одним из участков идеологической борьбы, а самым эффективным ее средством воспитание развитого музыкального вкуса и повышение культуры восприятия.

МЫШЛЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ

— вид духовной деятельности, направленной на создание, а также на восприятие и понимание произведений искусства, это высший уровень художественного сознания. Главная задача Х. м. — формирование художественных образов действительности в сознании автора, а также их воссоздание в сознании потребителей произведения. Х. м. протекает во взаимодействии с другими формами художественного сознания и действует на всех стадиях творческого процесса: накопления жизненных впечатлений, создания замысла произведения, его воплощения в материале с помощью разнообразных средств данного вида искусства (в исполнительских искусствах — также на всех стадиях исполнительского творчества). Оно обладает синтетическим характером, отвечающим синтетической природе художественного образа.

Поскольку значительная роль в формировании сложных представлений принадлежит воображению и интуиции, они являются главными психическими механизмами Х. м. Однако важное место принадлежит здесь и механизмам абстрактно-логического, дискурсивного, понятийного мышления, которое играет ведущую роль в научном сознании. Попытки интуитивистской эстетики оторвать Х. м. от научного и резко их противопоставить лишены основания: две эти разновидности высшей интеллектуальной деятельности взаимосвязаны и взаимопроникаемы, причем в

художественном творчестве находит широкое применение научное мышление, а в научном — художественное.

Х. м. взаимодействует с другими формами художественного — и шире — эстетического сознания: опирается на живое созерцание (прямое отражение) действительности и направляет его, обобщает, систематизирует, формирует в художественных образах его результаты; формирует художественные эмоции и само протекает под их влиянием (особенно в процессе постижения произведения), протекает под направляющим и контролирующим воздействием эстетического вкуса, а также эстетической теории, которая к тому же стремится к научному проникновению в сущность и механизмы Х. м., обобщению и передаче его опыта, а Х. м. влияет на формирование и развитие эстетического вкуса и теории.

Как и вся высшая интеллектуальная деятельность, Х. м. системно. Формирование, функционирование, историческая смена его систем тесно связаны с действием и эволюцией художественного метода и художественного стиля, поскольку они составляют в своем единстве устойчивые, исторически складывающиеся принципы художественного творчества и активно влияют на творческие процессы. В этом качестве метод и стиль составляют основу данной исторической системы Х. м. Основу современной прогрессивной системы Х. м. составляют принципы социалистического реализма; их глубокое освоение и опора на них — важное условие успеха Х. м. в осуществлении всех его функций на всех стадиях творческого процесса.

Н

НАПРАВЛЕНИЕ (течение) в искусстве — термин для обозначения идейно-содержа-

тельной и формальной общности деятелей искусства, обусловленной единством их

мировоззрения, идейных позиций, идеалов, принципов творчества и стилевых признаков. Понятие Н. близко к понятию *художественный метод*, но отличается большей исторической конкретностью, поскольку характеризует мастеров одного и того же периода. Н. в искусстве имеет органическую связь с понятием *стиля*, в котором отражается индивидуальное своеобразие творческой субъективности.

Основными Н. в искусстве нового времени являются: *классицизм, сентиментализм, романтизм, реализм*. Термином «течение» иногда обозначают эволюционный динамичный этап становления художественного сознания эпохи, связанной с борьбой за новые принципы и формы (революционный романтизм), либо его локальные разновидности в той или иной стране (русский классицизм).

Смена Н.— процесс сложный, строящийся не на отмене художественных достижений прошлого, а на их переосмыслении, переоценке, творческом оригинальном развитии в соответствии с новыми требованиями. Каждое Н. несет свой круг идей, проблем, героев. Так, в отличие от религиозной экзальтации искусства готики Ренессанс обращается к человеку, к его мощи, гармонии, духу.

Внутри течений Н. дифференцируют более узкие творческие группы родственных друг другу художников. Так, в период расцвета русского реализма значительные художественные ценности созданы композиторами «Могучей кучки», художниками-передвижниками и другими творческими школами, кружками.

Н. и течения широко охватывают художественные творческие достижения в разных видах искусства. В XX в. творческие Н. особенно многообразны, пестры и неустойчивы.

В советском искусстве в рамках единого творческого метода — социалистического реализма существует многообразие творческих направлений, стилей, богатство индивидуальных творческих манер.

Термин Н. употребляется также в смысле *художественного метода*.

НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО — это художественная деятельность самого народа, фольклор (применительно к словесному искусству). Но Н. т. охватывает не все виды и формы художественной деятельности. Современное понимание Н. т. (в условиях развитого социализма) основано на ленинских принципах культурной политики партии и проистекает из характера социально-экономических преобразований в нашей стране, в корне изменивших духовный облик народа.

Процессы, происходящие в современной общественной жизни, — преодоление культурно-экономических различий между городом и деревней, постепенное стирание граней между физическим и умственным трудом, широкое развитие средств массовой информации — расширили границы Н. т., сделали его поистине массовым. Многообразны его виды и формы. Оно распространяется и на сценические искусства (художественное слово, музыку, театр, хореографию), и на изобразительные (скульптуру, живопись, графику), и на прикладные (художественные промыслы).

Следует различать понятия Н. т. и «самодеятельное искусство». Первое по своему значению шире второго. В известном смысле художественная самодеятельность — это тоже Н. т., однако она создается как бы «преднамеренно», стоит по типу создания ближе к искусству профессиональному и включает в свой репертуар как произведения фольклора, так и профессиональных авторов. По своему масштабу, по охвату участников самодеятельное искусство превышает возможности искусства профессионального и, как явление массовое, приближается к искусству фольклорному.

В перспективе Н. т. отводится важнейшая роль в художественном воспитании советских людей. Предопределяя пути развития искусства будущего, К. Маркс и Ф. Энгельс указывали, что при ком-

муальное создание художественных ценностей не будет привилегией узкого круга профессионалов, а станет потребностью всех слоев общества.

НАРОДНОСТЬ ИСКУССТВА — эстетическая категория, выражающая: 1) форму непосредственного участия народа в художественном творчестве; 2) степень соответствия искусства эстетическим вкусам и потребностям народа, меру активного включения искусства в духовную жизнь народных масс; 3) степень соответствия идейно-эстетической направленности искусства интересам и идеалам трудящихся масс.

Первый из этих аспектов позволяет различить профессиональное и непрофессиональное искусство. Формами *художественного творчества* народа являются фольклор, народные художественные промыслы, самодеятельное искусство (см. *Самодеятельность художественная*).

Второй аспект позволяет выделить ту часть художественной культуры, которая пользуется популярностью у народных масс. Наряду с фольклором, самодеятельным искусством, изделиями народных художественных промыслов сюда входят и наиболее полюбившиеся народу произведения, созданные профессиональными композиторами, художниками, поэтами, такими, например, как «Коробейники» Н. А. Некрасова, «Катюша» М. И. Блантера и др. Однако не всегда широко распространенная в народе художественная продукция достаточно правдиво и глубоко отражает его подлинные интересы. Например, лучшая литература, очень популярная в середине XIX в. среди крестьян и городского мещанства и соответствующая эстетическому и общекультурному уровню малообразованных масс, не могла дать трудящимся правильные ориентиры в их борьбе против угнетения, раскрыть реальные противоречия социальной жизни. Это было сделано в литературе и искусстве *критического реализма*. Эта литература и искусство были народными в том смысле,

что ее создатели ставили перед собой задачу исследовать жизнь народных масс, разоблачить эксплуататоров, вскрыть социальные механизмы, порождающие угнетение трудящихся. Поэтому, хотя сами массы не могли в полной мере оценить идейные и эстетические завоевания критического реализма в ту эпоху, когда творили Гоголь, Л. Толстой, Достоевский, созданные ими произведения «всегда будут ценны и читаемы массами, когда они создадут себе человеческие условия жизни» (В. И. Ленин). Это искусство, следовательно, народно по своему объективному содержанию и направленности.

Категория Н. и. вводилась в марксистскую эстетику в ходе борьбы с вульгарной социологией, отрицавшей, что произведения, созданные представителями одного класса, могут иметь эстетическую и идейную ценность для других классов.

Народность — важнейшее качество современного советского искусства, пользующегося признательностью самых широких масс. Она достигается посредством активной переработки традиций народного художественного творчества, правдивостью отражения жизни и стремлений советских людей, ярким выражением их идеалов и устремлений, идеологической и мировоззренческой направленностью. Благодаря тому, что коммунистические идеалы, отстаиваемые искусством социалистического реализма, отвечают интересам и стремлениям трудящихся масс, Н. и. в социалистической художественной культуре совпадает с его коммунистической партийностью. «Жить интересами народа, делить с ним радость и горе, утверждать правду жизни, наши гуманистические идеалы, быть активным участником коммунистического строительства — это и есть подлинная народность, подлинная партийность искусства», — отмечалось на XXVI съезде КПСС. **НАСЛАЖДЕНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЕ** — специфическое переживание, которое возникает в процессе создания эстетического объекта или в процессе его восприятия.

В настоящее время по отношению к искусству чаще употребляется термин «гедонистическая функция искусства» (от греч. ἡδονή — наслаждение). Э. н. способствует формированию у человека потребности не только воспринимать, правильно оценивать, но и утверждать прекрасное в труде, общении, образе жизни.

Э. н. относится к высшим переживаниям человека. В нем находят выражение нравственные, интеллектуальные, патриотические и др. чувства, поэтому оно является мощным фактором духовного развития личности, а не только эстетического в узком смысле слова.

НАСЛЕДИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ — понятие марксистско-ленинской эстетики и искусствознания, обозначающее: во-первых, совокупность художественных ценностей прошлых эпох, изучение и критическое освоение которых служит отправным пунктом для дальнейшего творческого развития художественной культуры современности, во-вторых, творческий опыт предшественников по созданию художественных ценностей (художественный метод, стиль, изобразительно-выразительные средства, художественный язык, мастерство и т. д.) и, наконец, все, что касается способов усвоения художественной культуры прошлого, ее хранения и распространения. Здесь речь идет об опыте формирования и воспитания потребителей художественных ценностей, ибо способность культурно потреблять художественные ценности не дается природой, а является результатом социально-исторического, культурного развития личности.

В. И. Ленин неоднократно указывал на необходимость глубокого освоения и критической переработки того, что было создано человечеством на протяжении тысячелетий. Коммунистическая партия под руководством В. И. Ленина в первые годы Советской власти отвергла неверные установки Пролеткульта, отрицавшего значение классического наследия в деле строительства новой социалистической

культуры. В. И. Ленин неоднократно подчеркивал, что пролетарская культура является выдумкой «спецов» по строительству новой культуры. Пролетарская культура, согласно Ленину, должна явиться закономерным развитием запасов тех ценностей, которые человечество создало в прошлые эпохи (см. *Традиции и новаторство в искусстве*).

Марксизм-ленинизм учит, что в культурном наследии мы должны брать лишь то, что находится в согласии с задачами социалистической культуры, то, что способствует развитию советского искусства и литературы, что способно служить духовному обогащению трудящихся (см. *Преемственность в искусстве*).

Важным методологическим принципом в вопросах освоения Х. н. является ленинское положение о наличии двух культур в каждой национальной культуре в условиях антагонистического общества. Проводя последовательную борьбу за освоение Х. н., наша партия выступала также и против сведения задач строительства новой культуры к некритическому, эпигонскому подражанию классикам. Осваивать классическое наследие — означает развивать его в соответствии с потребностями современности.

Наша партия всегда указывала на опасность нигилистического отношения к Х. н. Эта опасность проявилась в некоторых художественных течениях авангардистского толка (см. *Авангардизм, Футуризм*). В. И. Ленин указывал, что необходимо бережно относиться ко всему тому, что представляет собою подлинно ценное в творческом наследии наших предшественников: красота, правдивость, общедоступность при глубине идейного содержания. Вот чему он призывал прежде всего учиться у классиков (см. *Классическое искусство*).

НАТУРАЛИЗМ — метод художественного творчества, на формирование которого решающее влияние оказала философия позитивизма. Натуралистическая эстетика

разрабатывалась И. Тэном, братьями Гонора, Э. Золя и другими авторами, опираясь на труды философов и естествоиспытателей — О. Конта, Г. Спенсера, Ч. Дарвина, К. Бернара, Ш. Лютурно и др. Наиболее последовательно натуралистический метод творчества был воплощен во Франции — в произведениях братьев Гонор, раннего Золя и писателей его круга, в Германии — в драматургии А. Хольца и Ф. Шлафа, Г. Гауптмана и др., в России — в прозе Н. Боборыкина и др.

В границах натуралистического течения в литературе XIX в. сосуществовали различные тенденции, объединяемые враждой и идеализирующей эстетикой романтизма и классицизма, а также стремлением превзойти достижения классического реализма путем перенесения в искусство методов и идей эмпирического естествознания. В отличие от «метафизического» и «психологического» человека прежнего искусства в Н. предметом наблюдения объявляется «весь человек», о котором натуралисты намерены сообщить «всю правду». Способы изучения человека формулировались по аналогии с теми, которые предписывались естествознанию позитивизмом, отрицавшим познавательность «конечных причин» и объявлявшим доступным исследованию лишь мир иллюзий. Естествознание противопоставлялось философии как единственная форма достоверного знания о мире вообще и о человеке в частности.

Эстетика Н. внедряла в искусство позитивистский (см. *Позитивизм*) детерминизм. Причины поведения людей, а также источники их моральных установок искали преимущественно в сфере физиологии либо в действии внешней среды, влияние которой понималось механически. Социальные конфликты натуралистическая эстетика пыталась объяснить в духе социал-дарвинизма — борьбой за существование и другими биологическими закономерностями. Между этими причинами и судьбой человека устанавливали одностороннюю, фатальную зависимость, например, в форме

роковой наследственности. Понятый таким образом человек выступает не как личность, характер, а как темперамент, строго детерминированный врожденными свойствами (расовыми, патологической наследственностью и т. п.). Согласно эстетике Н. эмпиризм и позитивистский детерминизм не должны искажаться вмешательством воображения, уводящего за пределы непосредственно данного Н. стремится преодолеть условность искусства, пытаясь превратить художественное произведение в точную копию факта. Он изменяет основным принципам реализма и прежде всего принципу обобщения, типизации. Требуя от искусства максимальной «объективности», художник-натуралист упраздняет идеалы, устраняется от эстетической и нравственной оценки героев. Он создает роман, комбинируя действительные факты, т. наз. «человеческие документы», превращая произведение в фотографию куска жизни, сохраняющую все мельчайшие подробности и детали.

Бездуховность Н. была подвергнута критике, с одной стороны, буржуазной клерикально-мистической эстетикой (Ф. Брюнетьер, Ж. Гюисманс, П. Бурже, А. Бергсон), а с другой — революционно-демократической и марксистской эстетикой (А. И. Герцен, М. Е. Салтыков-Щедрин, П. Лафарг, Ф. Меринг, Г. В. Плеханов, К. Либкнехт). Противопоставляя реализм Н., Ф. Энгельс указал на превосходство социального реализма в духе Бальзака перед всеми «Золя прошлого, настоящего и будущего».

Тенденции натуралистической эстетики в различных комбинациях усвоены многими позднейшими буржуазными течениями в искусстве. Так, например, сюрреализм, обратившийся к фантазии и бреду, акцентировал внимание на патологических состояниях сознания, особенно на эротических галлюцинациях.

Эстетика социалистического реализма, опирающаяся на ленинскую теорию отражения с ее идеей об активной, деятель-

ной природе субъекта, противостоит пассивно-созерцательным принципам натурализма с его антиисторическим, биологизирующим пониманием человека.

НАЦИОНАЛЬНОЕ в искусстве отображение в искусстве (шире художественной культуре) национальных особенностей и национального характера к.-л. народа.

Формирование национальных особенностей, национального характера, духовной культуры происходит на протяжении значительного исторического периода под влиянием целого ряда факторов, прежде всего экономических и политических. Национальное своеобразие, национальные особенности восприятия мира находят яркое отражение в искусстве. В великих эпических творениях разных народов запечатлены характерные черты складывающегося национального характера создавших их народов. Так, «Махабхарата» и «Рамаяна» отразили черты и мировосприятие индийского народа, «Слово о полку Игореве» — русского, «Песня о Нибелунгах» — немецкого и т. д. Речь идет о специфических чертах, которые как бы проецируются на будущее, закрепляются в дальнейшем, в процессе формирования народности, нации.

Искусство в силу своей целостной природы обладает способностью с наибольшей наглядностью отображать национальную психологию данного народа. «Поэт даже может быть и тогда национален, когда описывает совершенно сторонний мир, но глядит на него глазами своей национальной стихии, глазами всего народа, когда чувствует и говорит так, что соотечественникам его кажется, будто это чувствуют и говорят они сами» (Н. В. Гоголь).

В творениях великих художников — Байрона, Пушкина, Мицкевича, Бетховена, Дворжака, Глинки, Чайковского с наибольшей силой выражается национальный характер народа, его национальные особенности, которые становятся понятными и близкими людям, воспитанным на тради-

циях иной национальной художественной культуры. Т. о. слагаются общечеловеческие художественные ценности (см. *Интернациональное в искусстве*).

В обществе, разделенном на классы (в антагонистических формациях), не существует единой национальной художественной культуры. В становлении каждой национальной художественной культуры обнаруживаются как прогрессивные, демократические элементы, так и элементы реакционные, антидемократические. В искусстве, таким образом, находит свое отражение социальная классовая позиция художника.

В условиях социализма создаются необходимые условия для расцвета национальных художественных культур, для их сближения и взаимообогащения, для формирования многонациональной, художественной культуры, вбирающей в себя все художественные достижения национальных социалистических художественных культур. Творчество М. Шолохова, О. Гончара, В. Быкова, Н. Думбадзе, Ч. Айтматова, Р. Гамзатова может служить примером переплетения и взаимопроникновения национальных и интернациональных начал в искусстве эпохи зрелого социалистического общества.

НЕМЕЦКАЯ КЛАССИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА — (см. *Эстетика, Идеализм* в эстетике, *Прекрасное*).

НЕОТОМИЗМ — философское учение, исходящее из взглядов Фомы Аквинского. Возникло во второй половине XIX в. Признано римско-католической церковью в качестве своей официальной доктрины. Основные представители — Э. Жильсон, Ж. Маритен, Ю. Бохеньский и др. В отличие от других направлений современной буржуазной философии Н. стремится сохранить универсализм, характерный для философских систем прошлого. Основу методологии Н. составляет принцип разделения бытия на естественное, интенциональное (мыслимое) и идеальное (логическое). Иерархичность строения мира,

предопределена божественным принципом. Задачей философии и частных наук является исследование обладающих высшей сферой бытия. Тем самым утверждается томистский принцип единства веры и разума. Хотя предмет эстетики отличается в Н. от предмета теологии или этики, неотомисты косвенно стремятся обосновать мысль о том, что искусство всецело подчинено религии и религиозной морали. Фома рассматривал красоту как эманацию божества, он называл прекрасное рядом объективных признаков (цельность, пропорциональность, ясность). Современные неотомисты (Маритен, Жильсон) субъективизируют томистское понимание прекрасного, утверждая, что оно непознаваемо вследствие недостаточной адекватности нашего восприятия особенностям материального воплощения духовной субстанции. Свойственный в целом философской теории Н. дуализм пронизывает и его эстетическую концепцию. Это проявляется в том, что отрицается познавательное значение искусства, которое мыслится лишь как символическое выражение божественных идей. Подчеркивая, что искусство представляет собой в первую очередь «созидание», умение, ремесло, Н. в то же время всецело подчиняет его религиозной мистике. Не случайна враждебность Н. к реализму в искусстве и апологетическое отношение к художественной деятельности эпохи средних веков. Рассмотрение искусства преимущественно как техники абстрагирования и выражения отвлеченных религиозных идей неизбежно приводит Н. к формализму в эстетике. Теория Н. оказала влияние на ряд крупных философов, эстетиков и искусствоведов XX в. — Д. Сантаяну и др.

НИЗМЕННОЕ — категория эстетики (антипод возвышенного), отражающая предельно негативные явления действительности и свойства общественной и индивидуальной жизни, которые вызывают у читателя или зрителя соответствующую эмоцио-

нально-эстетическую реакцию (презрение и отвращение). Представление о Н. в природе может вызвать, например, неблагоприятная для жизни человека, нездоровая болотистая местность. Т. о., и критерий Н. в природе имеет своим основанием благо человека. Н. мы называем тех животных, чей способ существования наиболее отличен от человеческого и поэтому рождает у нас неприятные ассоциации (гиена, шакал, змея, пиявка и т. д.)

В классово-антагонистическом обществе главным источником Н. является существование реакционных классов и групп, сам социальный строй, основанный на эксплуатации, различных формах политического гнета, дискриминации и манипулировании сознанием людей. Представители современной империалистической буржуазии не только сами демонстрируют крайнюю степень духовной деградации, но и стремятся возбуждать самые низменные инстинкты в широких массах.

В социалистическом обществе к сфере Н. следует отнести проявление в некоторых людях таких варварских, животных черт, как эгоизм, упование на грубую физическую силу, эмоциональную распушенность и т. д., а также пережитки отживших общественных формаций — частнобуржуазные инстинкты, властолюбие, шовинизм, индивидуализм и др.

Н. непосредственно граничит с эстетическими категориями *безобразного* и *комического*. Эти смежные, пересекающиеся явления находят художественное отображение и оценку в целом ряде жанров искусства (таких, как комедия, сатира, памфлет, эпиграмма, фарс, пародия и др.). Изображение Н. в подлинном искусстве подчинено принципу художественной правды, эстетической и нравственной мере. Художественное разоблачение Н. содействует преодолению его в реальной жизни. **НОВАТОРСТВО** в искусстве — (см. *Традиция и новаторство* в искусстве) **НОРМАТИВНОСТЬ** (от лат. *norma* — правило, образец) в художественной куль-

туре — социальное регулирование художественной деятельности, задающее модели обязательных или допустимых типичных вариантов как художественного творчества, так и художественного восприятия.

Любой художественной культуре присуща Н., но на разных исторических этапах, в разных художественных направлениях она выражалась и проявлялась по-разному.

Н. в искусстве может проявляться в жесткой регламентации выбора художником содержания и художественных форм, что было свойственно, например, искусству Древнего Востока, искусству средневековья, Византии, искусству классицизма. Здесь метод художественного творчества, как главная нормирующая сила творчества, свойственная определенной художественной культуре, доводится до формулирования конкретных правил и алгоритмов деятельности художника. Н. превращается в каноничность.

Н. в искусстве может ограничиваться регулированием художественной деятельности на уровне общих принципов художественного метода. Так, искусство критического реализма уже не знает нормирования содержания и конкретных приемов творчества, но требует от художника ориентации на действительность, жизненной правдивости. Искусство социалистического реализма, предоставляя художнику широкую свободу в выборе жизненного материала и художественных форм, основывает художественное творчество на таких фундаментальных принципах, как принцип исторической правдивости, принцип народности, принцип коммунистической партийности и высокой идейности.

Объективной основой Н. выступает реальная противоречивость творческого процесса: диалектика в сочетании традиции и новаторства, репродуктивного и продуктивного начал, устойчивости и изменчивости и т. д. Н. обеспечивает преемственность в истории искусства и создает

необходимые условия взаимопонимания между художником и публикой.

НОРМЫ ЭСТЕТИЧЕСКИЕ — общепринятые принципы эстетической деятельности, творчества и восприятия, а также образцы художественно-эстетических ценностей в данном социальном коллективе и его культуре, правила создания и восприятия произведений искусства, в случае строгой непреложности принимающие форму *канона*. В данных значениях зафиксированы две, диалектически слитные, стороны обозначаемых этим термином явлений и процессов. Э. н. связаны, во-первых, с высшими стремлениями и целями, с представлением о должном, об идеале-образце. Во-вторых, Э. н. — границы допустимого некий предел, выход за который грозит разрушением эстетическому предмету восприятию, а также необходимые стереотипы, без которых немислима любая форма деятельности, в том числе эстетическая.

Э. н. относятся не только к форме искусства, но и к его содержанию, оптимальному для данной социально-исторической эпохи и художественной культуры кругу идей и тем, характеров и конфликтов. Можно выделить более регламентированные, тяготеющие к канону художественные культуры и направления (например, европейское средневековое и классицизм) и более свободные, неканоничные (например, романтизм и реализм). Однако и в неканоничных типах культуры Э. н. сохраняются, приобретая более изменчивую, динамичную, вариативную форму. В целом Э. н. — необходимый регулятор эстетической деятельности и культуры, во-первых, потому, что «красивое нужно сохранить», взять его как образец, исходить из него, даже если оно «старое» (В. И. Ленин); во-вторых, новое художественное открытие и соответствующий ему тип восприятия в той или иной форме и степени соотносится со сложившимися нормами даже в том случае, когда их отвергают; в-третьих, художественный язык всегда представляет систему норм и пра-

вил, которую необходимо знать и которой необходимо владеть (хотя в разной мере) художнику и воспринимающему; в-четвертых, Э. н. — критерии эстетической оценки творчества и средства контроля обобщения эстетической деятельностью и развитием культуры. В социалистическом обществе этот контроль осуществляется в определенных пределах, которые не ущемляют новаторского поиска, свободы и своеобразия творческой индивидуальности (см. *Партийность искусства, Свобода художественного творчества*).

Э. н. вырабатываются в процессе непосредственной эстетической деятельности и развития культуры, становясь социально детерминированной и внутренне мотивированной потребностью эстетиче-

ского творчества и восприятия, хотя и не всегда воплощаясь в каждом их конкретном акте. Вместе с тем они фиксируются на логико-интеллектуальном уровне в эстетических трактатах и поэтиках, в художественной критике и в манифестах школ, течений, отдельных деятелей искусства, а также в системе художественного обучения. Такое теоретическое осознание и учебно-прикладное применение Э. н. может отставать от реальных эстетических потребностей общества и развития культуры, а может и опережать их, тормозить или стимулировать. Таким образом, имеет существенное значение проблема истинности норм, их обоснования и роли в развитии эстетической культуры

ОБОБЩЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ — основа мыслительной деятельности в художественном творчестве, состоящая в отборе, выделении, фиксации такого материала, который, по мнению художника, лучше всего выражает его художественную идею. Х. о. подобно операции абстрагирования в науке, но в искусстве оно осуществляется без потери индивидуализации и чувственной конкретности. В одних случаях обобщение происходит на основе тщательного отбора и изучения отдельных фактов. Образ предстает здесь как суммарный, непосредственно выведенный из наблюдений, зарисовок, эскизов и включающий их в себя. Такой путь обобщения принято называть типизацией. Его достоинство в обеспечении наглядности, ясности, конкретности. Имеется и другой путь, когда художник начинает не с осмысления фактов с целью их обобщения, а сразу дает обобщенный образ. Такие произведения, построенные на основе идеализации или типологизации, менее

наглядны и чувственно-конкретны, чем типические, но их преимущество — в концептуальности. Данный способ обобщения получил распространение в искусстве XX в. (Т. Манн, Б. Брехт).

Х. о. зависит от многих обстоятельств и прежде всего от принятого творческого метода, который, в свою очередь, складывается под влиянием как художественных, так и внехудожественных факторов. На способ мышления художника той или иной эпохи оказывают большое влияние господствующее мировоззрение, уровень развития науки, характер культуры. Например, средневековое искусство рассматривало художественный образ, в котором и происходит Х. о., как символ определенных духовных ценностей. Индивидуализация и чувственная конкретность образа при этом сводились к минимуму, Искусство Возрождения, наоборот, отдавало предпочтение чувственно воспринимаемому аспекту в образе. Здесь на первом месте в Х. о. ориентация на науку, подчерки-

вание как духовных, так и физических совершенств человека, выявление его возможностей

Х о происходит в разных видах и жанрах искусства неодинаково. В художественной литературе в зависимости от существующих в ней жанров писатель по-разному использует конкретизацию и абстрагирование в построении художественного произведения. Реалистический роман невозможен без деталей и подробностей характеров, обстановки, однако реалистичность отличается от натуралистического воспроизведения действительности как раз широтой и значительностью обобщений, использованием вымысла и условности. В произведениях документального жанра возможность «вторжения» художника в материал с целью обобщения, казалось бы, ограничена особенностью документального материала. На самом деле это не так. Документализм вовсе не исключает глубины и яркости обобщения.

В других видах искусства, таких, как изобразительное искусство, кино, музыка, характер обобщения также зависит от их выразительных возможностей. В изобразительном искусстве художник имеет неограниченные возможности в воспроизведении деталей изображаемого. На этой основе было создано немало значительных произведений (голландское искусство XVII в., картины на социальные сюжеты русских художников-реалистов XIX в.). Здесь Х о достигается путем продуманной композиции, использования возможностей цвета и рисунка. Другие средства использовали художники-импрессионисты. Они, как правило, избегали четких линий, ограничиваясь часто беглыми мазками, в которых угадывались, однако изображенные предметы. В основе обобщения лежит стремление зафиксировать то, что воспринимается непосредственно «здесь» и «теперь».

Искусство кинематографа основано на изобразительности. Но здесь изображение

дается в движении, динамике. Поэтому кинорежиссер наряду с использованием особенностей изобразительности большое внимание уделяет монтажу кадров.

В отличие от изобразительного искусства и кинематографа музыка относится к неизобразительным искусствам. Это накладывает отпечаток на характер и способ Х о. Музыкант не имеет возможностей отбора, выделения деталей, как это делается, например, в живописи. Музыка в своей неизобразительной основе искусство наиболее обобщенное и поэтому отвлеченное. Но в силу этой же невозможности изобразить конкретное она создает все условия для передачи тончайших переживаний индивида.

Значительность произведения искусства, сила его воздействия зависит от того, насколько художнику удалось затронуть проблемы, волнующие людей, к каким выводам он приходит, каков его ответ на те вопросы, которые ставятся жизнью. Поэтому произведение искусства тем значительнее, чем масштабнее обобщения, чем ближе подходит художник к проблемам истины и правды в жизни.

ОБРАЗ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ — один из важнейших терминов эстетики и искусствознания, который служит для обозначения связи между действительностью и искусством и наиболее концентрированно выражает специфику искусства в целом. Х о. обычно определяют как форму или средство отражения действительности в искусстве, особенностью которого является выражение абстрактной идеи в конкретной чувственной форме. Такое определение позволяет выделить специфику художественно-образного мышления в сравнении с другими основными формами мыслительной деятельности.

Подлинно художественное произведение всегда отличается большой глубиной мысли, значительностью поставленных проблем. В Х о., как важнейшем средстве отражения действительности, сосредоточены критерии правдивости и реалистич-

ности искусства. Соединяя реальный мир и мир искусства, Х о., с одной стороны, дает нам воспроизведение действительных вещей, чувств, переживаний, а с другой — создает это с помощью средств, характеризующихся условностью. Правдивость и условность существуют в образе вместе. Поэтому яркой художественной образностью отличаются не только произведения великих художников-реалистов, но и те, которые целиком построены на вымысле (народная сказка, фантастическая повесть и др.). Образность разрушается и исчезает, когда художник рабски копирует факты реальности или когда он полностью уклоняется от изображения фактов и тем самым порывает связь с действительностью, сосредоточившись на воспроизведении своих различных субъективных состояний.

Таким образом, как результат отражения действительности в искусстве, Х о. представляет собой продукт мысли художника, однако мысль или идея, заключенные в образе, всегда имеют конкретно-чувственное выражение. Образами называют как отдельные выразительные приемы, метафоры, сравнения, так и целостные структуры (персонажи, характеры, произведения в целом и т. п.). Но сверх этого существует и образный строй направлений, стилей, манер и т. д. (образы средневекового искусства, Возрождения, барокко). Х о. может быть частью произведения искусства, но может быть и равным ему и даже его превосходить.

Особенно важно установить взаимосвязь между Х о. и художественным произведением. Иногда они рассматриваются в аспекте причинно-следственных связей. В этом случае Х о. выступает как нечто производное от художественного произведения. Если произведение искусства — это единство материала, формы, содержания, т. е. всего того, с чем работает художник для достижения художественного эффекта, то Х о. понимается лишь как пассивный результат, фиксированный итог творческой

деятельности. Между тем деятельностный аспект в равной мере присущ как художественному произведению, так и Х о. Работая над Х о., художник часто преодолевает ограниченность первоначального замысла и порой материала, т. е. практика творческого процесса вносит свои поправки в самую сердцевину Х о. Искусство мастера здесь органически слито с мировоззрением, эстетическим идеалом, которые выступают основой Х о.

Основными этапами, или уровнями, формирования Х о. являются образ-замысел, художественное произведение, образ-восприятие. Каждый из них свидетельствует об определенном качественном состоянии в развитии художественной мысли. Так, от замысла во многом зависит дальнейший ход творческого процесса. Именно здесь происходит «озарение» художника, когда будущее произведение «вдруг» представляется ему в главных чертах. Конечно, это схема, но схема наглядная и образная. Установлено, что образ-замысел играет одинаково важную и необходимую роль в творческом процессе как художника, так и ученого.

Следующий этап связан с конкретизацией образа-замысла в материале. Условно его называют образ-произведение. Это такой же важный уровень творческого процесса, как и замысел. Здесь начинают действовать закономерности, связанные с природой материала, и только здесь произведение получает реальное существование.

Последним этапом, на котором действуют свои законы, является этап восприятия художественного произведения. Здесь образность не что иное, как способность воссоздать, увидеть в материале (в цвете, звуке, слове) идейное содержание произведения искусства. Это умение видеть и переживать требует усилия и подготовки. В известной мере восприятие — это творчество, результатом которого является Х о., способный глубоко взволновать и потрясти человека, одновременно с этим

оказать на него огромное воспитательное воздействие.

ОБРАЗ ХУДОЖНИКА — эстетическое понятие, обозначающее целостное представление о творце произведений искусства, его роли и функции в обществе. Оно дифференцируется соответственно двум смысловым значениям: в первом из них подразумевается обобщенное абстрагированное от конкретных личностей творцов представление о роли художника (писателя, живописца, композитора и др.) на том или ином этапе общественного развития; во втором случае имеется в виду конкретный образ определенной творческой индивидуальности (например, Шекспира, Рафаэля или Пушкина) (см. *Индивидуальность творческая*). Между ними существует тесная связь.

На различных этапах истории в качестве «эталона» обычно выдвигается определенный тип художника, соответствующий стремлениям и ожиданиям того или иного класса или социальной группы.

Понятие О. х. имеет существенное методологическое значение для истории эстетики и современной практики, т. к. связано с вопросами сущности и значения искусства, ценностными ориентациями, эстетическими идеалами, процессами формирования эстетических воззрений. Особенно важна эта категория при изучении восприятия искусства массами читателей, зрителей, слушателей. То или иное существующее в общественном сознании представление об «эталоне», типе творца искусства воссоздается средствами литературы, театра, живописи, кино- и телеискусства.

Представления об О. х. восходят к древней истории. Они носили в тот период легендарный характер и были порождены верой в особый дар влияния на людей, пророчества и предвидения, которым якобы наделен художник. Изучение О. х. возникло в эстетике XVIII—XIX вв. Особенное внимание к трактовке самого понятия «художник» и характеристике типов твор-

ца и его роли уделено в эстетике Гегеля. Однако всестороннее научное исследование этого явления стало возможным лишь в марксистской эстетике.

Представления об О. х. как феномене общественного сознания всегда были предметом борьбы различных лагерей в эстетике, критике и в самом искусстве. Трактовка О. х. как борца за народную свободу, гуманизм, социальную справедливость противопоставляла в передовых слоях общества идеям об элитарности художественной культуры, представлениям о художнике как личности, погруженной лишь в сферу индивидуалистических переживаний, отрешенной от жизни и тревог народа и человечества.

Различные трактовки О. х. имеются и в художественных произведениях о творцах искусства — в литературе, живописи, театральных пьесах и др.

ОРИГИНАЛЬНОСТЬ ТВОРЧЕСКАЯ (от лат. *originalis* — первоначальный) — эстетически ценная качественная новизна, самобытность, неповторимость творчества мастера, его особый вклад в художественную культуру. К. Маркс отмечал, что оригинальность выражается в новизне содержания и новой дерзкой манере говорить старое. В произведении искусства Т. о. может выступать в большей или меньшей степени. Стремление художника к чрезмерной оригинальности приводит к вычурности, разорванности между формой и содержанием. Оригинальность подменяется оригинальничанием. По мысли Гегеля, подлинная оригинальность стиля состоит в отсутствии оригинальности, т. е. в ее скрытости, слиянии автора с самим произведением.

Т. о., определяемая особенностями дарования художника, складом его личности, видения мира, художественного стиля, может носить характер абсолютный или относительный и выступать при сравнении, сопоставлении творчества разных мастеров. Абсолютная оригинальность представляет неповторимые художественные

открытия в разработке содержания, формы, языка произведений искусства, в открытии новых путей его развития — новых жанров, направлений и даже видов искусства. Так, в творчестве композитора А. Н. Скрябина отмечаются различные урочища проявления оригинальности в особенностях индивидуального стиля, в разработке жанра симфонической поэмы («Поэма экстаза» и др.), в создании нового вида искусства — «цветомузыки». Относительная Т. о. по существу совпадает с творческой индивидуальностью (см. *Индивидуальность творческая*), в которой сочетаются менее значимые самобытные или индивидуализированные качества художника. Это способность ярко, по-новому, свежо и эстетически значимо воспроизводить и соединять уже известные в искусстве элементы содержания и формы, придавая им своеобразную акцентировку. Относительная оригинальность может также характеризовать процесс становления таланта мастера и выступать в различных проявлениях на разных этапах творчества. В творчестве Н. А. Рериха, например, период интереса к славянской истории сменяется увлечением культурой стран Востока, поисками духовных взаимосвязей человека и природы.

Относительная оригинальность свойственна каждому талантливому автору, который, обращаясь даже к «вечным» темам искусства, раскрывает их в неповторимом художественном решении, преломляя через собственное видение мира свой эстетический идеал. Поэтому, даже используя уже найденные другими образы, сюжеты, талантливый художник дает им собственное творческое истолкование в соотношении с образной системой своего произведения и с требованиями эпохи. Оригинальность исполнителей — актеров, режиссеров, музыкантов и др. проявляется в новой интерпретации образов, произведений. Оригинальность творческой индивидуальности художника выступает как мерило сопоставления собственного вкла-

да со всем, что создано до него в развитии искусства, и с тем, что создано его современниками, что наиболее распространено, привычно, приобрело значение нормы.

ОТНОШЕНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЕ — особое отношение человека к действительности, в процессе которого человек раскрывает и выявляет меру целостности предметов, явлений и ситуаций объективного мира, проявляет и переживает развитие в себе способности и возможности активной творческой деятельности, оценивает степень совершенства явлений действительности и степень гармонии человека и мира.

История эстетики знает два принципиально различных подхода к выяснению сущности Э. о. Идеалистическая эстетика искала основание Э. о. или в мире объективного духа, где изначально и независимо от человека живет идея совершенства и красоты, идеал прекрасного, или в человеческом духе, в его способности «проникать» в предмет, придавая ему эмоционально-эстетические характеристики («теория вчувствования»). Материалистическая эстетика старалась найти объективную и абсолютную основу Э. о. в конкретных материальных свойствах предметов и явлений (соразмерность, пропорциональность, симметрия, гармония, золотое сечение, S-образная линия и т. п.). Высшее достижение домарксистской эстетики в решении проблемы Э. о. — эстетическая концепция русских революционных демократов, которые подошли к пониманию общественной обусловленности эстетического чувства и отношения.

Марксистско-ленинская эстетика вскрыла действительную диалектику Э. о., которое стоит в ряду основных отношений человека к объективному миру. Э. о. развивается и существует как самостоятельное ценностное отношение (см. *Ценность эстетическая*). В Э. о. оценка явлений объективного мира не вытекает непосредственно из конкретных критериев той или

иной деятельности, а дается относительно всей жизнедеятельности общественного человека и относительно объективного мира, присущей ему меры. Поэтому культура общества не знает более емких и весомых ценностей, чем те, которые формируются в эстетическом отношении человека к миру и которые выражаются в категориях прекрасного, возвышенного и др.

Э. о. вбирает в себя практическое и познавательное начала, в то же время освобождаясь от них, что проявляется в диалектике активно-эмоционального и созерцательно-незаинтересованного характера эстетического переживания. Как ценностное отношение, оно детерминировано не только объективной ситуацией, но и несет на себе следы социальной позиции субъекта: характер и содержание эстетических оценок исторически меняются, существенно отличаются у антагонистических классов (ср. эстетические идеалы буржуазии и рабочего класса).

Многообразие эстетических отношений человека к действительности проявляется и закрепляется в системе эстетических категорий: прекрасное, возвышенное, изящное, грациозное, трогательное, трагическое, комическое и т. д. Система эстетических отношений постоянно развивается как в результате прогресса общественной практики, так и под влиянием искусства, которое обобщает и развивает эстетический опыт общества.

ОТНОШЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННО-ИДЕОЛОГИЧЕСКИЕ — тип идеологических отношений, возникающих по поводу произведений искусства между субъектами, вовлеченными в художественную практику общества. Центром Х.-и. о. являются отношения художника и публики, основанные на восприятии публикой произведений, созданных художниками. Все другие отношения в сфере художественной практики так или иначе способствуют их реализации: отношения критики и публики создают условия взаимопонимания творцов произведений искусства и тех, кому они пред-

назначены; отношения художник — издатель, художник — продюсер, антрепренер и т. п., издатель — читатель организуют общественное распространение произведений искусства; отношения в системе учреждений, хранящих и передающих художественные произведения (библиотеки, музеи, выставочные залы, театры, филармонии и т. п.), обеспечивают социальное бытование искусства. В систему Х.-и. о. вовлечены социальные группы и объединения художников, социальные институты и учреждения, действующие в художественной культуре.

Через формирование специфических организационных форм Х.-и. о. общество оказывает воздействие на ход развития искусства, на его содержание и формы, на его функционирование в духовной культуре общества. Поэтому история искусства есть не только история художественных идей, история содержания и формы художественных произведений, но и история Х.-и. о., которые определяют конкретно-исторический тип организации целостной художественной жизни, свойственный тому или иному историческому типу общества и его культуре.

ОТРАЖЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ — познание или отражение действительности в искусстве. Философской основой для понимания Х. о. является ленинская теория отражения. Вне принципов теории отражения, касающихся диалектики объективного и субъективного в познавательном процессе, активности отражающего сознания (его избирательности, способности к абстрагированию, обобщению), соответствия образа оригиналу, невозможно выяснение специфики эстетического сознания — эстетического чувства, вкусов, идеалов и т. д.

Методологическое значение теории отражения для эстетической науки получило убедительное подтверждение в опыте исследований гносеологической природы искусства, художественного образа, творчества и восприятия как специфических форм отражения.

Не случайно ревизионисты от эстетики восприняли в качестве объекта своих реформистских атак именно теорию отражения. В своих нападениях на марксистско-ленинскую эстетику и искусство социалистического реализма они пытаются дискредитировать методологическую ценность теории отражения, якобы ограничивающей активность, свободу художественной деятельности.

Между тем В. И. Ленин специально подчеркнул диалектически активный характер процесса отражения «от живого созерцания к абстрактному мышлению и от него к практике». Диалектико-материалистическое понимание любого творческого процесса и его результата основано на признании объективной реальности в качестве исходного начала, обеспечивающего творчество необходимым материалом. Обобщение и преобразование всегда предполагают наличие определенного материала, его воплощение, осуществляемое в процессе многообразных форм взаимодействия человека с миром. Таким образом, созидательно-преобразующим актам всегда предшествует отражение (ощущение, восприятие, представление, понятие, шире — знание).

Результатом Х. о. является художественный образ, в котором содержатся глубокие обобщения, яркая эмоциональность. Особенностью художественно-образного отражения действительности является конкретно-чувственная форма. Идеи в искусстве не выражаются иначе, как в цвете, звуке, камне, слове и т. д. Внимательно наблюдая и изучая действительность, художник создает произведение, которое имеет не только большую эстетическую ценность, но и выполняет познавательную функцию. Основоположники марксизма убедительно показали на примере творчества английских писателей XIX в. — Диккенса, Теккерея и др., а также на примере «Человеческой комедии» Бальзака, что художник может давать картину общественного устройства ярче и точнее, чем историки, экономисты и статистики.

И в наши дни искусство играет важную роль в изучении человека, его духовного мира. По признанию психологов, ученый в целом ряде случаев не в состоянии сравниться с художником, в тонкостях наблюдения и описания многих душевных переживаний. В более широком смысле искусство отличается от науки тем, что его основной критерий — правда жизни, в то время как наука апеллирует лишь к истине. Понятие правдивости в искусстве необычайно емкое. Оно включает в себя не только истину, но и заблуждения, а также вымысел. Правдивыми и убедительными бывают, например, произведения, содержащие сказочные и мифологические сюжеты. Не случайно художественный образ как основной способ и результат отражения действительности в искусстве понимается марксистско-ленинской эстетикой одновременно как образ реальности и как нечто новое и специфическое, внесенное в произведение художником в результате деятельности воображения и фантазии.

Если искусство перестает быть отражением реальности, то происходит разрушение художественного образа. В этом случае художник строит произведения на необразной беспредметной основе. Разрушение образа происходит и в том случае, когда художник сохраняет изобразительность и правдоподобие, но не делает значительных обобщений. Вместо яркой образности перед нами унылое и монотонное перечисление и описание голых фактов. В качестве «художественных» фактов в этом случае могут быть представлены и всевозможные предметы быта, как, например, в поп-арте. Отсутствие образной основы составляет сущность беспредметного искусства, что означает полный отказ от изобразительности, от любого сходства с реальностью.

ОЦЕНКА ХУДОЖЕСТВЕННАЯ — определение художественной ценности произведений искусства. Х. о. является результатом процесса познания художественного произведения.

Основание оценки обязательно присут-

стует у реципиента (читателя, зрителя, слушателя) искусства, будучи заложенным в его потребностях, интересах, идеалах. Непосредственное формирование Х. о., как правило, начинается с чувственного этапа восприятия произведения искусства. На следующих этапах постижения воспринимаемого объекта отношение реципиента все более усложняется. Здесь включаются в процесс познания и рациональные элементы художественного вкуса, идеала, вытекающие из положений эстетической теории. Так окончательно оформляется художественное суждение, представляющее собой конечный пункт, кульминацию и вершину Х. о.

Х. о. — это, с одной стороны, оценка массового потребителя искусства, с другой — художественной критики. Оценивая художественное произведение, и массовый потребитель, и профессиональный художественный критик проделывают, в сущности, одну и ту же работу. Разница заключается лишь в качественном результате анализа произведения искусства. У критика он будет более полным и доказательным в силу его более высокой эстетической квалификации и уровня его художественной подготовленности.

Разнообразие критериев, которыми пользуется художественная критика, приводит к вариативности художественных оценок. Для марксистской художественной критики законом выступает общность соци-

альных и эстетических критериев, обеспечивающих формирование качественной, полнокровной Х. о., адекватно отражающей достижения художественной культуры, выступающей одним из важных факторов ее прогресса.

ОЦЕНКА ЭСТЕТИЧЕСКАЯ — определение степени совершенства, эстетической значимости предметов и явлений действительности, а также произведений искусства. Э. о. обусловлена мировоззрением, социальной позицией личности, уровнем ее культуры, потребностями, интересами, развитым эстетическим вкусом. Э. о. шире оценки художественной. Она складывается из восприятия эстетического объекта, его анализа и, наконец, суждения о его достоинствах. В общих чертах оценку можно подразделить на две главные части: оценку содержания и формы. Э. о. опирается на предшествующий опыт развития эстетической культуры. В этом — гарантия ее преемственности, надежности идейно-эстетических критериев. Но здесь же и трудность: абсолютизация эстетических образцов прошлого может привести к возведению их в канон, а следовательно, закрыть путь поискам нового. Выход из этого противоречия не столько в ориентации на развитый вкус (это само собой подразумевается), сколько на выработку научных критериев, основывающихся на глубоком понимании как структуры эстетического объекта, его свойств, так и законов его развития.

П

ПАРОДИЯ (греч. *parōdia* — пение наизуанку) — термин, обозначающий один из видов комического искусства, ироническое или сатирическое подражание художественному произведению, писателю, стилю и даже целому художественному направлению. В П. часто комически имитируют манеру, излюбленные художественные при-

емы, обороты речи художника, доводя их до карикатурного преувеличения, и таким способом высмеивают эти стороны его творчества. Для П. очень важно, чтобы читатель, зритель или слушатель угадывал пародируемый объект. Она встречается практически во всех видах искусств: литературе, музыке, изобразительных искусствах,

Комический эффект зачастую достигается за счет несоответствия между темой и способом ее выражения; степень критичности отношения к объекту в П. может быть различной: от шуточной стилизации и *парикратуры* и *сарказма*. Разновидностью литературы П. является бурлеска. П. известна еще в античности (например, «Лягушки», «Облака» у Аристофана, пародия на Еврипида и Софокла).

В советском искусстве и литературе П. имеет или характер товарищеской критики, или же приобретает сатирический характер, когда направлена против враждебных явлений. Известны пародии Мияковского, А. Архангельского, А. Беломошского и т. д.

ПАРТИЙНОСТЬ искусства — 1) коммунистическая, пролетарская партийность — открытая, осознанная связь искусства с определенной идеологией борющихся классов и партий, добровольное, сознательное служение художника их интересам и целям; 2) социально-историческая и эстетическая категория, узловой пункт познания основных закономерностей развития искусства, художественной культуры, ее связи с реальной действительностью.

Разработка и обоснование принципа П. литературы и искусства принадлежат В. И. Ленину. В статье «Партийная организация и партийная литература» и других работах В. И. Ленин показал, что П. «есть спутник и результат высокоразвитой классовой борьбы»; она подготовлена всем ходом освободительной борьбы пролетариата и соотносится с тем периодом, когда историю определяет движение самих масс.

Принцип партийной литературы В. И. Ленин выдвигал «в противовес буржуазным нравам, в противовес буржуазной предпринимательской, торгашеской печати, в противовес буржуазному литературному карьеризму и индивидуализму, «барскому аvarхизму» и погоне за наживой».

«Литературное дело, — писал Ленин, — должно стать частью общепролетарского

дела, «колесиком и винтиком» одного-единственного, великого социал-демократического механизма, приводимого в движение всем сознательным авангардом всего рабочего класса».

П. литературы обусловлена объективными революционными процессами и связана с зарождением в недрах демократического литературного движения конца XIX начала XX столетия пролетарской литературы, открыто выступившей на стороне рабочего класса и его партии. В П. литературы с самого начала выразилась общественная потребность в пропаганде революционного опыта масс, их стремление к коренному изменению своего социального положения, утверждению политического самосознания. Критически вбирая в себя все прогрессивное в общественно-научной, культуре и искусстве, П. знаменовала собой появление новой литературы, которая призвана открыто служить «миллионам и десяткам миллионов трудящихся». Она стала проводником пролетарской (марксистской) идеологии в искусстве, выражением интересов самых широких народных масс (см. *Народность искусства*). Наглядный тому пример — произведения пролетарских поэтов эпохи первой русской революции, творчество основоположника советской литературы М. Горького. То, что в Горьком, по словам Луначарского, пролетариат «впервые осознает себя художественно, как он осознал себя философски и политически в Марксе, Энгельсе и Ленине», и есть доказательство партийности художника, его открытой связи с рабочим классом.

Как явление мировоззренческое, коммунистическая П. вооружает деятелей нашей культуры знанием законов общественной жизни, умением правильно сочетать научное понимание мира с его художественным отображением. П. коммунистическая направляет творческие усилия художника на глубокое отображение жизни, а следовательно, на дальнейшее развитие реалистических традиций, на расширение и углуб-

ление возможностей художественной типизации. П.— один из основополагающих принципов социалистического реализма.

Принцип П. истинно научный принцип, он определяет не только исходную позицию художника, но и конечные результаты его творчества. С ним связаны и глубина постижения жизни, и открытия новых средств художественного выражения. Вот почему возможности социалистического реализма безграничны. П.— своеобразный стимулятор творчества и вместе с тем главный критерий идейности и общественной значимости произведений литературы и искусства. Партия «бережно, уважительно относится к талантам, к творческому поиску художника, не вмешиваясь в формы и стиль его работы,— подчеркивалось на июньском (1983 г.) Пленуме ЦК КПСС.— Но партия не может быть безразличной к идейному содержанию искусства. Она всегда будет направлять развитие искусства так, чтобы оно служило интересам народа» (Материалы Пленума Центрального Комитета КПСС, 14—15 июня 1983 года. М., 1983, с. 19)

ПАТЕТИЧЕСКОЕ (производное от «пафос») — эстетическая категория, отражающая наличие явлений, реальных и художественных, в которых в яркой, действенной форме выражается определенный пафос. Термин *пафос* может относиться как к жизненному и художественному содержанию, так и к средствам его воплощения. Аристотель в «Риторике» указывал, что ораторский «стиль будет обладать надлежащими качествами, если он полон чувств...» (букв. *pathêticon* — патетичен). Псевдо-Лонгин в трактате «О возвышенном» уже рассматривал П. как самостоятельное эстетическое качество, отличное от возвышенного, хотя иногда и примыкающее к нему. Он же определил особенности патетического стиля художественной речи. Ф. Шиллер П. понимает как единство чувственного страдания и торжествующей над ним силы духа, как необходимое слагаемое трагического искусства. П. имеет широкий

диапазон модификаций от *возвышенного, героического до мелодраматического*. **ПÁФОС** (греч. *pathos* страдание, страсть, аффект) эстетический термин для обозначения единого эмоционального, интеллектуального и волевого устремления субъекта деятельности, выражающегося, во-первых, в характере и направленности самой деятельности (практической, ораторской, художественной) и, во-вторых, в ее духовных продуктах (ораторских речах, произведениях искусства).

П., таким образом, существует не только в искусстве, но и в жизни — там, где внутреннее побуждение к деятельности достигает у человека уровня высокого идейного эмоционального накала. В свое время Гегель справедливо подчеркнул единство субъективного и объективного, индивидуального (личностного) и общего (социального, «субстанциального») в П. По Гегелю, П. есть общественное дело, ставшее личной страстью человека. Его наличие или отсутствие является одним из показателей масштаба личности. Различают П. утверждения и П. отрицания чего-либо. Во многих случаях П. приобретает определенное эстетическое качество, выступая выражением возвышенного, но не только его, а и других эстетических граней мира, способных пробуждать в душе человека сильные, яркие чувства и переживания. В зависимости от объективного источника и характера его эстетической оценки с позиций определенного идеала П. выступает как трагический, драматический, комический (сатирический, юмористический) и т. д. Являясь выражением существенных тенденций действительности и глубин человеческого духа, он составляет предмет особого интереса для искусства.

Применительно к искусству говорят о П., присущем творчеству того или иного художника. Считая П. ключом к личности художника и к его творениям, В. Г. Белинский подчеркивал, во-первых, органическое единство рационального и эмоционального в этом феномене и, во-вторых,

духотворенный, этически окрашенный характер.

Понятие «пафос произведения искусства» родственное таким понятиям, как «идейно-эстетическая идея», «идейная направленность» и «тенденция» (художественное произведение). Как и образно-эстетическая идея, П. в этом значении выдает обобщенный и целостный смысл произведения искусства, но с непременным элементом эмоциональной напряженности в его слове. Понятия «идейная направленность» и «тенденция» фиксируют социологический аспект образного содержания, тогда как в П. доминирует этико-эстетическая, эмоционально-действенная направленность.

Следует отличать подлинный, органический, естественный П. от ложного, искусственного, фальшивого. Неподдельный П. настоящего, правдивого искусства рождает органический П. в сердцах читателей, зрителей, слушателей.

ПЕРСПЕКТИВА (от лат. *perspicere* — ясно, правильно видеть) — в изобразительном искусстве наука о правилах и приемах изображения на плоскости (в картине, фреске, рисунке, скульптурном рельефе и т. п.) удаленных от наблюдателя предметов. Знание правил П. помогает художнику передавать видимые явления реальному миру (объем, величину и четкость предметов в зависимости от положения их в пространстве, изменение их освещения и т. д.) в соответствии с законами пропорций зрительного восприятия. В европейском искусстве эти правила и приемы были впервые сведены в систему определенных законов, подкреплены математическими расчетами и обобщены в теории П. художниками и учеными эпохи Возрождения П. Учелло, П. Фраическа, Л. Альберти, Леонардо да Винчи, А. Дюрером, Л. Пачоли и др. Применение законов линейной П. привело к расширению границ эстетического освоения действительности, способствовало развитию реалистических тенденций в мировой художественной культуре.

Вместе с тем в истории искусств известны иные принципы выразительности, основанные на своеобразных законах пространственных построений (живопись Византии, Древней Руси).

В русском и советском искусстве примером блистательного использования возможностей П. при отражении полноты действительности в правдивых художественных образах является творчество М. Воробьева, С. Щедрина, К. Брюллова, А. Иванова, В. Сурикова, И. Репина, К. Юона, А. Лактионова, А. Дейнеки и др. мастеров.

Овладение законами П.— безусловно необходимая часть профессионального мастерства художника. Несоблюдение их обычно свидетельствует о недостаточности профессиональных навыков. Однако в отдельных случаях методу социалистического реализма не противоречит и сознательное отступление от того или иного правила П., когда логика идейного замысла приводит художника к необходимости использовать для отображения действительности более условные формы выражения. Но во всех таких случаях, если это не формалистическое произведение, где изначально нарушается диалектическое единство формы и содержания, маскировка перспективных неувязок удается лишь хорошо профессионально подготовленному художнику.

Термин П. употребляется и при определении глубинного пространства в картине, характеристики ее дальних планов, например в пейзажной живописи.

ПЛАСТИЧНОСТЬ (от греч. *plastike* — лепной, скульптурный) — в изобразительном искусстве понятие, относящееся, главным образом, к скульптуре. П. произведения или группы произведений (скульптурного ансамбля) обусловлена такими качествами, как реалистическая убедительность и жизненная правдивость, соразмерность пропорций произведения, соответствие его идейно-образного замысла и использованных художественно-образительных средств, способов лепки и моделировки объемной формы.

Это позволяет добиваться той степени выразительности, когда основное, присутствующее в фигуре (центральной группе ансамбля) движение находит поддержку и гармоническое соотношение в изменениях пластической формы всех остальных объемов. Гармоническое соответствие содержательной и формальнообразной сторон замысла, когда ясная пластика объемной формы усиливает впечатление цельности всего произведения (ансамбля), позволяет добиться эмоционального чувства законченности произведения, естественности его включения в окружающее пространство.

Термин П., характеризующий мягкость, плавность, соразмерность пластического силуэта и внутренней наполненности, полновесности пластического объема и формы, используется также при оценке художественно-образных качеств произведений монументально-оформительского и декоративно-прикладного искусства, но в последнем случае важно и соответствие художественных качеств и функционального назначения предмета.

П. в более широком смысле — понятие, характеризующее выразительность, гармонию, изящество движений, форм, линий. **ПОЗИТИВИЗМ** (от лат. *positivus* — положительный) — эклектическое философское течение, выступившее в 30-х гг. XIX в. во Франции с претензией стать «выше» материализма и идеализма. Утверждая, что положительное (достоверное) знание дается лишь экспериментальными науками, позитивисты пытались упразднить философию, поскольку она занимается якобы неразрешимыми проблемами, выходящими за пределы человеческого опыта. П. считает невозможным исследование сущности вещей, «конечных причин», ограничивая горизонт науки функциональными закономерностями, сходством, последовательностью и другими внешними связями. Агностицизм этого течения делает его разновидностью субъективного идеализма. Методология позитивизма метафизична, что

проявляется в толковании высших форм движения материи как суммы элементарных движений. Отсюда вытекает позитивистская традиция объяснять сущность человека и процессы социальной жизни в том числе искусство, посредством категорий и представлений, заимствованных из естествознания. Так, для основателя позитивизма О. Конта наука об обществе должна быть «социальной физикой», для И. Тэн философия искусства — подобие ботаники для братьев Гонкур и Э. Золя искусство — разновидность клинической психологии, для Ш. Летурно эстетика — часть антропологии.

Позитивистская эстетика видит основной источник искусства в имманентных природных потребностях человеческой физиологии и психики, тогда как социальная среда считается лишь внешним условием художественной деятельности. Крупнейший представитель позитивистской эстетики И. Тэн считал, что развитие искусства детерминировано суммой трех факторов: расы, среды, момента. Подлинная диалектика материального и идеального, физического и духовного, личного и социального, абсолютного и относительного чужда позитивизму, а это создает непреодолимые препятствия для понимания истинной природы искусства, его гуманистической ценности (см. *Натурализм*).

Второй этап в развитии эстетики П. (конец XIX — начало XX в.) связан с философией эмпириокритицизма (Э. Мах, К. Пирсон, А. Богданов и др.), которая была подвергнута сокрушительной критике В. И. Лениным. В эстетических взглядах эмпириокритиков (махистов) резко усилена субъективно-идеалистическая тенденция, присущая раннему П. Искусство начинает трактоваться как сфера эстетического наслаждения, не связанная с объективным миром, лишенная познавательного значения.

Третьим этапом в развитии этого течения становится неопозитивизм, т. наз. «логический позитивизм», возникший в 20-

гг. и распространенный во многих индустриальных странах. Неопозитивисты (Л. Виган, А. Ричардс, Ч. Моррис, С. Лангер) рассматривают объектом исследования считали язык, т. е. категориальный аппарат эстетики, и «язык» самого искусства, структуру художественного произведения. Эстетика неопозитивизма, в этом отношении, рассматривает художественно-образные структуры в отрыве от конкретного исторического содержания художественных произведений.

ПАРТ (англ. *pop-art* сокр. от *popular art* — общедоступное искусство) — направление современного буржуазного модернистского искусства, выдающее предметы промышленного производства либо их натуралистически точно выполненные копии за художественные произведения. П.-а. обычно расшифровывается как популярное искусство (по аналогии с поп-музыкой) как направление искусства, П.-а. возник в 1960-х гг. в Англии, а в 1960-х стал одним из господствующих направлений буржуазного искусства США. Философской основой П.-а. служит *прагматизм*, распространенное в США философско-идеалистическое учение, провозгласившее пользу единственной истины и веру в личный успех единственным руководством к действию. При этом сознание рассматривается исключительно как инструмент к достижению субъективной корыстной цели.

Возникновение и пропаганда П.-а. теснейшим образом связаны с господствующим в странах капитализма товарным *фетицизмом*. Возбуждать жажду владения вещью, стяжательство таковы задачи П.-а.

По характеру создания произведений П.-а. близок рекламе: его произведениям не присуща уникальность, они основываются на многократных повторениях, пропагандируют стандарт. Поделки П.-а. броски, примитивны, навязчивы. В технике их создания многое заимствовано от рекламы: фотографии, слайды проецируются на полотно и окрашиваются по контурам; используются

яркие синтетические промышленные материалы и пр. Средствами П.-а. пропагандируется культ силы, жесткость, вседозволенность.

ПОТРЕБНОСТЬ ЭСТЕТИЧЕСКАЯ — потребность человека как биосоциального существа в оптимальной и гармонической деятельности всех его уровней и систем, реализуемая в различных формах эстетической деятельности, в том числе в искусстве. Э. п., как и формы ее удовлетворения, исторически обусловлена развитием общественного производства, культуры, особенностями географической среды. Отсюда решение вопроса о характере, о роли Э. п. в жизни людей в том или ином обществе, на той или другой ступени его развития возможно в результате определения факторов общественной жизни, влияющих на ее формирование.

Э. п. человека со времен первобытного общества тесно связана с другими — материальными и духовными потребностями. Она реализуется в трудовой деятельности, быту, различных формах общественной жизни и духовного производства. При рассмотрении форм реализации Э. п. следует учитывать, что различные классы имели и имеют разные возможности для ее развития и удовлетворения. Так, у господствующих классов (в капиталистическом обществе, например) гораздо больше возможности в потреблении искусства. Трудящиеся массы, как правило, были лишены возможности для полноценного развития и удовлетворения Э. п. Только при социализме создаются условия для всестороннего и гармонического развития всего народа, в том числе и условия для развития Э. п. во всех основных формах жизнедеятельности людей.

В марксистско-ленинской эстетике выделены три сферы, в которых реализуется Э. п., — материальное производство, общественная жизнь, сфера духовного производства.

Материальное производство при социализме основной целью имеет повышение

материального и духовного уровня человека. Поэтому как процесс производства, так и его продукты направлены на удовлетворение все возрастающих потребностей человека, в том числе и эстетических. Для социалистического производства характерно превращение труда в средство развития личности, в средство формирования ее духовных, нравственных и эстетических качеств. В нем постоянно осуществляются мероприятия по созданию оптимальных условий для творческого труда, и наряду с техникой безопасности, гигиеной труда, медициной, эргономикой здесь все большую роль играет техническая эстетика. Функции ее многообразны, но главными из них являются создание благоприятной для человека производственной среды, включение эстетических факторов в трудовой процесс, создание продуктов, обладающих не только утилитарными, но и эстетически совершенными качествами. Цель технической эстетики — развитие и удовлетворение Э. п. трудящихся и в процессе их трудовой деятельности, и в процессе потребления продуктов производства. Последнее обеспечивается благодаря участию художников в проектировании промышленных и бытовых изделий.

Однако не только производство изделий, но и строительство, и проектирование городов и других населенных пунктов осуществляется в нашей стране с максимально возможным учетом удовлетворения Э. п. масс в результате гармонического сочетания общественных и эстетических функций зданий, природных элементов и ландшафтов. В условиях роста городов и урбанизированных районов природа приобретает все большую эстетическую ценность.

Значительную роль в нашем обществе играет эстетизация различных общественных мероприятий — праздников, дней различных профессий, спортивных мероприятий. Активное использование форм и методов эстетического воспитания в школе, особенно на уроках гуманитарно-художественного цикла, в кружках художественной са-

модельности и т. д., ставит своей целью развитие Э. п. и вкусов молодежи.

Специфической сферой развития и удовлетворения Э. п. является искусство. В всем богатстве его видов и жанров **ПОЭТИКА** (от греч. ποιητικὴ поэтика — поэтическое искусство). 1 Жанр теоретического трактата (иногда стихотворного), анализирующего природу словесного искусства и внутреннее строение литературно-художественных произведений. Ведет свое начало от знаменитой «Поэтики» Аристотеля, оказавшей огромное влияние на все последующее развитие теоретического искусствознания. В XVI—XVIII вв. жанр П. служил важной формой развития литературоведческой и эстетической мысли. В Италии эпохи Возрождения было создано около 20 подобных сочинений. Наибольшей известностью в Европе пользовались французская П. Ю. Ц. Скалигера (1561), а впоследствии стихотворный трактат Н. Буало «Поэтическое искусство» (1674), написанный по образцу «Послания к Пизонам» («О поэтическом искусстве, или Наука поэзии»). Горация и ставший эстетическим кодексом французского классицизма Жанр П. в большей или меньшей степени был проникнут пафосом нормативизма. Когда же, начиная с Вико и Гердера, развивались идеи историзма пошатнуло неизбежность принципа нормативности, стал клониться к упадку и сам жанр. Из научно-теоретического он все больше превращался в пропедевтический, учебно-методический.

2. Научная дисциплина, составная часть литературоведения, занимающаяся разработкой теоретических средств (принципов, понятий) анализа литературно-художественных произведений. Развилась из жанра «поэтик» в процессе внутренней дифференциации литературоведческих знаний, одна часть которых отошла в ведение эстетики, другая — общей теории литературы, а третья составила предмет П. в собственном смысле. П. представляет собой учение о литературных родах и жанрах, о

многообразии средств выражения образного содержания, сформированности в словесном искусстве в процессе его исторического развития (характер, сюжет, речевая характеристика, тропы, принципы стихосложения и т. п.). В зависимости от исходных методологических установок и целевых установок различают три варианта П., как историческая (одна из основоположников был А. Н. Веселовский), структурная и др.

3. Комплекс идейно-эстетических принципов и соответствующих изобразительно-выразительных средств, характерных для той или иной целостной художественной системы (П. фильмов «Броненосец «Полтавец» С. М. Эйзенштейна и «Чапаев» братьев Васильевых, П. творчества И. В. Маяковского; П. русского реалистического романа XIX в.; П. современного молодежного кино и др.).

ПРАВДА ХУДОЖЕСТВЕННАЯ (истина в искусстве) — верное отражение действительности в искусстве, глубокое раскрытие сущности изображаемых явлений с позиций передового мировоззрения, высоких эстетических идеалов. Философско-эстетическое понимание Х. п. исходит из основного принципа теории отражения о вторичности, обусловленности образов сознанием предметами объективной реальности.

Специфически художественные способы достижения Х. п. — типизация и идеализация. В первом случае имеет место отбор и обобщение наиболее характерных и общественно значимых явлений и процессов, включая намечающиеся тенденции их развития. Во втором — возвышенно-приподнятое, приближенное к идеальности изображение человеческих характеров и поступков. В обоих случаях содержание, авторская мысль, идея получают свое выражение через единичные чувственно-конкретные явления в художественно-образной форме.

Х. п. является основным элементом содержания произведения искусства. Обращение в искусстве всегда несет на себе

отпечаток индивидуальности творца — его эстетических представлений, оценок, вкусов, переживаний. Поэтому художественные образы, выражая правду в искусстве, адекватно отражают и объективную реальность, и индивидуальные особенности личности художника. Моменты отражения и отношения наличествуют во всех смысловых элементах образной системы искусства. Отсюда неповторимость образов искусства, их оригинальность — качества, наряду с истинностью, верностью содержания, определяющие высокие достоинства Х. п.

Важной характеристикой Х. п. является ее выразительность, эмоциональная насыщенность. Эти ее свойства проявляются в ярком, чувственно-наглядном, заинтересованном раскрытии волнующих художника событий и людских судеб. От эмоционально-выразительной силы Х. п. в значительной мере зависит эстетическая действительность искусства, его способность заражать свою аудиторию возвышенной идеей, претворять в жизнь идеалы прекрасного.

Отмеченные выше свойства: отражение сущности, выражение общего через единичное, слияние объективного и субъективного, чувственная конкретность, неповторимость — в совокупности своей являются неотъемлемым условием художественности как основного и специфического качества правды в искусстве. Таким образом, понятие Х. п., весьма емкое по содержанию, объединяет в себе множество различных сторон и свойств художественной деятельности.

Возникновение Х. п. возможно только в процессе создания произведения искусства. Плодотворность творческого процесса целиком зависит от таланта художника, его мировоззрения, классовой, гражданской позиции, заинтересованного, активного отношения к жизни. Путь к Х. п. так же сложен, диалектичен, противоречив, как и путь к истине вообще. В искусстве — это всегда открытие, нечто новое: будь то глубокое философское обобщение, неожиданно подме-

ченное в природе и жизни, необычный взгляд на привычные вещи, окружение. В творческом процессе рождения Х. п. велика роль воображения, вымысла, фантазии. Опираясь на объективную реальность, художник силой своего воображения, фантазии творит мир художественного произведения, заостряя внимание на наиболее существенных, общеинтересных, эстетически примечательных сторонах жизни. Вымысел, как результат творческого воображения и фантазии, является эффективным художественным средством глубокого, эмоционально-выразительного, оригинального отражения и пересоздания картин жизни.

Способы, приемы, средства достижения Х. п. многообразны, но все они могут быть сведены к двум основным, традиционно выделяемым формам обобщения в искусстве — жизнеподобным и условным. Для первой характерна достоверность чувственно воспринимаемой картины мира, пластичность и естественность изображений, внешне незначительная трансформация форм жизни. Вторая отличается резко выраженной метафоричностью, экспрессивностью, ассоциативностью, активно преобразующим свойством, проявляющимся нарочитом пересоздании форм жизни.

Однако разграничение двух основных форм художественного обобщения и выражения правды по названным признакам весьма относительно. Жизнеподобным формам не чужды динамизм, иносказание и ассоциативность условных форм. В то же время исходным материалом условных форм являются чувственно-достоверные формы объективной реальности.

Для Х. п. в равной мере опасны крайности: как чрезмерного сближения в произведении образов с их оригиналами (натурализм), так и их отдаление (формализм). Только через единство сходства и различия между ними возможно адекватное отражение в искусстве объективного и субъективного содержания.

Критерий Х. п. — мера соответствия,

адекватности образа отображаемому в искусстве. Адекватность образа не сводима к простому, внешнему его совпадению с соответствующими сторонами действительности. Критерий Х. п. возникает в момент восприятия произведения искусства, которое, становясь фактом общественного сознания, выказывает глубину, верность и действительность вызываемых им образов. Т. о. критерий Х. п. тот же, что и критерий истины, — общественная практика.

ПРАГМАТИЗМ (от греч. *pragmata* — действие) — философское учение, возникшее во второй половине XIX в. Под критерием истинности в П. понимается всякая целесообразность получения желаемого результата. В этой связи утверждается принципиальная равноценность любой мировой зрительской позиции (в том числе и теологической), если она служит эффективным средством для достижения цели. Однако отождествление человеческой практики с изолированными действиями субъекта, непосредственно представленными в чувственном опыте, приводит к смещению закономерностей материального мира с особенностями восприятия и психической деятельности субъекта. П. сближается с иррационализмом, усматривая первичный импульс к творческой деятельности в подсознательном. Основной категорией в эстетике П. выступает эстетический опыт. В результате творческой переработки материала образуется эстетическая форма, в процессе восприятия которой обыденные эмоции превращаются в обладающие особой коммуникативностью эстетические чувства. В эстетике П. не учитывается социальная обусловленность творчества. Субъективистская трактовка эстетического опыта приводит к крайнему *релятивизму* и волонтаризму. В прагматистских теориях отвергается общезначимость и историческая преемственность в развитии эстетической мысли, литературы и искусства. Современный П. по своим выводам и методологии сближается с рядом других направлений — *позитивизмом*, *натурализмом* и т. д.

ПРЕДМЕТ ЭСТЕТИКИ (см. *Эстетика, предмет, Эстетическое*).

ПРЕДМЕТНОСТЬ в искусстве — связь между историческими периодами развития искусства, художественными школами, направлениями, стилями, индивидуальными творческими манерами. Сущность П. заключается в наследовании художественно-эстетических идей, творческих принципов, в отношении формально-содержательных структур и элементов искусства. П. в искусстве не означает простого повторения достижений прошлого искусства. Уникальность его исторических этапов и специфических форм творчества обусловлены неслучайной социально-исторической ситуацией, в которой творит художник. Поскольку условия создания того или иного произведения искусства, отмечал К. Маркс, «никогда не могут повториться снова», не может повториться и вызванная ими к жизни художественная культура. Сведение П. к простой повторяемости, канонизации прошлых художественно-эстетических принципов, правил (академическое направление в живописи XIX в.) является серьезным тормозом художественного развития. Важной чертой П. в искусстве является наличие связей данного этапа развития искусства не только с предшествующими ему, но и со всем прошлым художественно-эстетическим опытом человечества. П., следовательно, характеризует не только искусство отдельного народа, она является существенной стороной мирового художественного процесса.

В художественном развитии П. проявляется, в частности, как сохранение высших художественных достижений прошлого. Время не умаляет их ценности и не делает их достоянием исключительно истории искусства. Подлинно великое искусство прошлых эпох входит в духовную культуру современности и продолжает оставаться источником эстетического познания и наслаждения.

Воплощение исторически развивающегося богатства духовного мира человека,

его мыслей и чувств составляет основу преемственной связи искусства различных времен и народов.

П. художественной формы предполагает сохранение в арсенале изобразительно-выразительных средств искусства исторически накопленного богатства художественного языка, жанрового, видового многообразия.

Специфические черты П. в художественном развитии человечества определяются социально-эстетической сущностью самого искусства, эволюция которого обусловлена социальными причинами. Однако здесь нельзя не учитывать специфических закономерностей развития искусства, его относительной самостоятельности. Это исключал вульгарно-социологический подход к анализу художественной культуры.

Буржуазная эстетика интерпретирует П. либо в духе релятивизма, признавая П. в ограниченных рамках одной эпохи (О. Шпенглер, Б. Кроче), либо в духе одностороннего эволюционизма, когда каждая эпоха в истории искусства рассматривается лишь в качестве подготовительного этапа последующей, более высокой ступени искусства.

Характер преемственной связи в искусстве исторических изменчив. П. искусства в антагонистических формациях носит ограниченный и противоречивый характер. Только в социалистическом обществе она выступает как диалектическое единство традиций и новаторства в художественном процессе. Искусство социалистического реализма, творчески используя в снятом виде все богатство художественных достижений человечества, одновременно предполагает необходимость собственного обогащения и развития, устанавливая тем самым связь с будущим искусством коммунистического общества.

ПРЕКРАСНОЕ — наиболее существенная и широкая по объему эстетическая категория. Термин П. порой выступает как синоним *эстетического*. Не случайно эстетику часто определяют как науку о П. В русском

языке близко к термину П. стоит *красота*. В отличие от П. красота характеризует предметы и явления преимущественно с их внешней и не всегда существенной стороны. П. же относится к понятиям, в которых предмет и явления раскрываются с точки зрения их сущности, закономерных связей их внутренней структуры и свойств. В категории П., однако, отражаются не только его объективные основы, но и субъективная сторона выражающаяся в характере восприятия этих объективных основ, в отношении к ним, в их оценке. В этом смысле говорят о П., как о ценности, ибо оно воспринимается как положительный феномен, вызывающий целую гамму чувств, начиная от спокойного любования и кончая бурным восторгом.

Борьба материализма и идеализма в эстетике — это прежде борьба между материалистическим и идеалистическим пониманием П., поскольку оно занимает центральное место в структуре эстетического сознания. Чувство красоты, т. е. чувство формы, объема, цвета, ритма, симметрии, гармонии и др. элементарных проявлений объективно-эстетического сознания, сложилось в результате трудовой деятельности человека на основе его психобиологической эволюции. Хронологически это относится к среднему и позднему палеолиту (более сорока тысяч лет до н. э.). Данное заключение делается историками, археологами на основе анализа зачатков художественно-эстетической деятельности человека той поры. Генезис чувства П. нельзя представлять как возникновение самого П. Его объективные основы и законы существовали и до того, как человек приобрел способность воспринимать, правильно осознавать и оценивать их.

Первые попытки осмыслить категорию П. встречаются у народов Древнего Египта, Вавилона и др. Однако лишь в Древней Греции возникают научные представления о П. В эпосе Гомера и Гесиода встречаются термины «прекрасный», «красота», «гармония». Далее этими понятиями оперируют

пифагорейцы. Для них гармония выступает как «согласие несогласных». Она тождественна понятиям «совершенство» и «красота». Гармония для пифагорейцев универсальная категория, т. к. проявляется в строении космоса, во всех предметах и явлениях действительности и в искусстве. Она покоится на закономерных количественных отношениях, которые можно строго математически вычислить. Свою мысль они проиллюстрировали на примере анализа математических основ музыкальных интервалов.

Основоположник античной диалектики Гераклит Эфесский, как и пифагорейцы, видит объективную основу красоты в гармонии, но он не сводит ее к числовым отношениям, а усматривает в объективных свойствах материальных вещей. Красота, по Гераклиту, — свойство относительное. Так, самая прекрасная обезьяна безобразна в сравнении с родом людей. Относительность П. определяется принадлежностью к разным родам. Навивно-материалистический характер этой концепции очевиден. Еще более отчетливо материалистическая тенденция в трактовке П. у Демокрита, основоположника материалистического атомизма. По его мнению, сущность П. заключается в мере, симметрии, гармонии предметов и явлений действительности.

Начиная с Сократа, в античной эстетике в трактовке П. обнаруживаются релятивистские и субъективистские тенденции. Для Сократа П. уже не абсолютное свойство предмета и явления. Красота появляется только в отношении, в частности в отношении к целесообразной деятельности человека. Прекрасная вещь — это вещь, пригодная для чего-либо. «Все хорошо и прекрасно по отношению к тому, для чего оно хорошо приспособлено, и, наоборот, дурно и безобразно по отношению к тому, для чего оно дурно приспособлено» (Ксенофонт).

Объективно-идеалистическая теория П. сформулирована Платоном. П. для него

абсолютно, т. е. оно «прекрасное для всех и всегда», не изменяется, не убывает и не увеличивается. Это нечто сверхчувственное, вечная идея, и поэтому постигаемо оно не чувствами, а разумом. Именно метафизически-идеалистический подход к данной категории. Философско-эстетическая теория Платона была подвергнута критике Аристотелем. Основными признаками красоты Аристотель считает «согласенность, соразмерность и определенность». К числу признаков П. он относит также целостность и «величину легко воспринимаемую». Здесь впервые принимаются во внимание условия восприятия П.

В дальнейшем в эстетике Древней Греции усиливаются релятивистские и идеалистические тенденции. Особенно отчетливо мистические идеи проявлялись у Плотина, оказавшего влияние на эстетическую мысль западного средневековья. Согласно средневековому мыслителю Августину, бог есть абсолютная красота. В чувственном мире она проявляется как единство, пропорциональность, соответствие частей вместе с некоторой приятностью цвета (впервые ставится вопрос о цвете). Фома Аквинский так же, как и Августин, источник красоты видит в боге. Ее чувственно воспринимаемыми признаками он считает следующие: цельность, или совершенство, ибо изъян делает предмет безобразным; должную пропорцию, или созвучие; ясность — то, что имеет блестящий цвет. Нетрудно заметить, что Фома идет по следам Аристотеля, но в отличие от греческого мыслителя интерпретирует эту категорию с чисто теологических позиций.

Представители искусства и эстетики Возрождения, несмотря на известные различия в подходе, в целом дают материалистическую трактовку категории П. Так, Л. Альберти объективные основы П. усматривает в созвучии, согласии частей, гармонии. Последняя мыслится им как первичное, абсолютное начало природы. Аналогичных взглядов придерживаются Леонардо да Винчи, Микеланджело, Л. Гиберти и др.

Красота, т. о., рассматривается как объективное свойство реального мира

В эстетике классицизма мы наблюдаем отход от материалистических традиций Ренессанса. Так, Пуссен прямо указывает что П. ничего общего не имеет материей Гармония, которая упорядочивает материю, духовное начало, привносится извне. Эта гармония абсолютна инвариантна. Идеалистический нормативизм в трактовке П. характерен и для других представителей эстетики классицизма, в особенности для Буало.

В эпоху Просвещения выдвигаются различные концепции П. Для английского Просвещения характерна сенсуалистическо-эмпирическая трактовка этой категории. Правда, здесь сохраняются и спекулятивные тенденции, нашедшие выражение у Шефтсбери. Форма как упорядочивающее начало понимается наподобие платоновских идей. Красота выступает в трех видах: мертвые формы (статуи, здания, человеческое тело) формы, создающие формы (ум); формы, создающие формосозидающие формы. Последние являются чем-то аналогичными идеям Платона.

Наиболее последовательно материалистическую линию в истолковании категории П. проявляет Э. Бёрк. Он отрицает те взгляды, которые основы красоты усматривают в пропорциональности, полезности, совершенстве и т. д. Истинными основами красоты, по его мнению, являются: 1) сравнительная малость предметов; 2) гладкая поверхность предметов; 3) постепенность перехода изменений в предметах; 4) предметы не должны быть угловатыми; 5) delicate строение; 6) чистая, светлая, но не резкая окраска предметов. Красоту Бёрк, т. о., отождествляет с конкретными материальными свойствами предметов и явлений.

Известный теоретик живописи и художник Хогарт считал основой красоты гармоническое сочетание единства и многообразия. Пример этого единства он усматривал в змеевидной линии.

Т. о., в эстетике английского Просвещения отчетливо проявились материалистические тенденции в истолковании категории П. Но здесь же были сформулированы и идеалистические воззрения на эту категорию. Показательны в этом плане концепции Д. Юма и Д. Беркли. Юм отрицает наличие к.-л. объективных основ П., оно не что иное, как переживания человека. Аналогичную позицию занимает и Беркли, один из основоположников субъективного идеализма Нового времени.

Из французских просветителей наиболее последовательно материалистический взгляд на П. высказывает Д. Дидро. «...Я называю прекрасным вне меня все, — пишет он, — что содержит в себе то, отчего пробуждается в моем уме идея отношений, а прекрасным для меня — все, что пробуждает во мне эту идею». Конкретизируя свою мысль, Дидро раскрывает понятие отношения. Оно находит выражение в порядке, пропорциональности, симметрии, целостности. Т. о., своей основой прекрасное имеет различные закономерные связи действительности.

В немецкой классической эстетике прежде всего заслуживает внимания концепция И. Канта. Его интересуют не объективные признаки П., а субъективные условия его восприятия и природа эстетических суждений. Эстетическое суждение характеризуется следующими признаками: незаинтересованность в реальном существовании предмета, любование чистой формой; всеобщность и необходимость без логического обоснования; целесообразность без представления некоторой цели. Кант отторгает П. от истины, добра, пользы, вследствие чего оно становится чем-то чисто формальным. Правда, наряду со «свободной» формальной красотой философ допускает существование «привходящей» красоты, которая имеет содержательный характер. Но это уже не чистая красота.

Ф. Шиллер подверг критике субъективистское толкование П. Кантом. Он призна-

ет наличие объективной основы красоты: пропорциональность, правильность и формы упорядоченности. Сами по себе они не создают красоты, но являются ее необходимыми условиями. Шиллер определяет красоту как «свободу» в явлении. Наиболее подробно категория П. анализируется у Гегеля. Он определяет его как чувственное выражение идеи. В природе идея П. раскрывается в правильности, симметрии, законосообразности, гармоничности материала, цвете, звуке и т. д. Поскольку природа лишена духовного идеального начала, постольку природная красота является второстепенным, низким видом. Лишь в искусстве она выступает адекватно идее П., как идеал. Гегелевская концепция П. содержит рациональные мысли, но в целом она неприемлема, что хорошо показал великий русский мыслитель Н. Г. Чернышевский. Он резко выступил против идеалистического толкования П. По Чернышевскому, в природе «нечего искать идеи; в ней есть разнородная материя с разнородными качествами». Он стремится понять П. не как абстрактную гармонию, отвлеченное единство в многообразии или разрозненные материальные свойства вещей и явлений, а как некую целостность, принимающую самые различные формы. Этой целостностью является жизнь в ее высшем проявлении в человеческой жизни. В категории жизни Чернышевский синтезирует понятия меры, закономерности, гармонии, целесообразности. Представления о красоте, вкусы и идеалы людей формируются в зависимости от образа жизни людей. При этом идеалы П. вовсе не равнозначны. Великий русский мыслитель не только вскрывает реальные основы П., но и выявляет детерминированность восприятия П. в зависимости от социальных условий. Концепция Чернышевского — высшее достижение домарксистской эстетической мысли. Дальнейший прогресс в теоретической разработке эстетических категорий осуществляется в марксистско-ленинской эстетике.

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

Говоря о П., следует различать его онтологический, гносеологический и аксиологический аспекты. Прежде всего важен онтологический аспект. П. объективно по своему генезису и содержанию, ибо в нем отражаются определенные стороны, свойства, отношения, закономерности предметов и явлений реального мира. Оно характеризует предметы и явления со стороны их сущности, основных типов связей, в соотношении с другими предметами и явлениями. П. сопряжено с внутренней гармонией и целостностью предметов и явлений, с их совершенством, прогрессивным развитием, с утверждающими началами жизни. Поскольку, говоря о П. человеке, мы имеем в виду не только внешнюю красоту, а прежде всего нравственное духовное начало, вполне понятно, почему в категорию П. включаются истина, добро, прогрессивные социальные стремления, высокие идеалы.

В анатомо-физиологической природе человека потенциально заложена способность эстетического отношения человека к действительности, восприятия красоты. Однако способность наслаждаться красотой формы, гармонией звуков и цвета возникает в процессе освоения человеком реального мира, прежде всего в процессе

трудовой деятельности. Чувство красоты характеризуется тем, что оно возвышается над узкоутилитарным, чисто прагматическим отношением к предметам и явлениям действительности, к продуктам человеческого творчества. Человек в данном случае уже не руководствуется только необходимостью борьбы за выживание, а относится к предмету и явлению относительно свободно, учитывает их объективную меру, законы их существования: упорядоченность, целесообразность, пропорциональность, единство формы и содержания, соразмерность, симметричность, гармонию и другие виды объективной закономерной связи внутри предметов и явлений и между ними. Сперва интуитивно, смутно, затем все более отчетливо человек осознавал эти объективные закономерности. Это открывало для него пути к освобождению от всемогущества законов природы. Он постепенно познавал в целях изменения окружающей среды, превращая знания закономерностей в орудия своей деятельности. Сам процесс познания, который в конечном счете вел к увеличению власти человека над законами природы, вызывал у него положительную эмоциональную реакцию. Радость познания и чувство свободы в конечном счете в ходе эволюции порождают особое человеческое чувство — чувство П., порождают потребность в П. Человек начинает создавать не только необходимые, практически полезные, но и красивые вещи, т. е. начинает творить по законам красоты.

Т. о., соразмерность, пропорциональность, совершенство, упорядоченность, гармоничность явлений действительности есть объективная материальная основа П. Сюда же можно отнести целесообразность. Однако эти объективные свойства природы — лишь основа красоты. Они могут быть восприняты и оценены только человеком, сформировавшимся в процессе трудовой деятельности, когда он не только познает законы, меру, существенные связи и от-

ношения, но и делает эти познания принципами своей деятельности в соответствии с законами красоты. Т. о., нельзя смешивать две стороны вопроса: наличие объективных основ и законов красоты и их восприятие, их использование человеком в своей деятельности и их оценку. Способность воспринимать красоту, творить по законам красоты, правильно оценивать красоту природы, общественных явлений искусства — это исторический продукт, а объективные основы красоты коренятся в самом фундаменте материи, в ее структуре, в законах ее развития.

Дискуссии ведутся обычно относительно красоты природы. Некоторые эстеты полагают, что природа эстетически нейтральна. На самом деле природу также нужно рассматривать как эстетическую ценность, особенно сейчас, когда стал важным вопрос охраны и рационального использования природных ресурсов.

Говоря об объективных основах красоты, прежде всего красоты неживой и живой природы, мы обнаруживаем также простейшие ее проявления: меру, симметрию, гармонию, оптимальность. Симметрию можно наблюдать в кристаллах, в строении насекомых, растений, животных. В живых организмах красота проявляется в их совершенной, целесообразной организации. Эволюционная лестница ведет нас ко все более глубокому и всестороннему осознанию красоты природы. На вершине эволюционной лестницы и находится человек как высшее воплощение красоты. Человек постепенно проникает в существующую гармонию мира, в его упорядоченность, оформленность.

На первых порах эту мировую гармонию человек не всегда улавливает сразу. Некоторые формы живой природы могут показаться уродливыми, несмотря на то что они целесообразны и оптимальны. Отчасти это связано с тем, что некоторые из них могут представлять для человека опасность. И это вызывает негативные чувства. Но в большей степени это объяс-

няется ограниченностью в познании природы как единого целого. Мы часто вырываем живые формы из общей системы развития, и тогда отдельные звенья общей цепи осознаются нами неадекватно. Поэтому исторически сменяющиеся представления о красоте нельзя отождествлять с самими объективными основами природной красоты. Здесь проявляется также действие социальных факторов, которые по-разному сказываются на процессе человеческого познания.

Объективные законы красоты проявляются и в творческой деятельности художника. Художник овладевает этими законами и творит в соответствии с ними. Конечно, человек воспринимает красоту природы не как биологическое, а как общественное существо. Природа осваивается человеком через практическую деятельность, а последняя детерминирована социальными факторами. В процессе практического отношения к природе и к другим людям в сознании образуются условные связи между явлениями природы и явлениями общественной жизни. В таком случае те или иные феномены природы могут восприниматься индифферентно в эстетическом плане. Вот этот аспект красоты природных явлений имеет основу не в самих свойствах природы, а в образовавшихся ассоциациях между природными и социальными предметами и феноменами. Однако эту природно-общественную, или, точнее, общественную, красоту нельзя универсализировать, ибо сам человек — часть природы, в нем пульсирует общий ритм вселенной. Законы природы, так же как и социальные, обуславливают эстетическое творчество. Человек творит не только как «совокупность всех общественных отношений», но как сила природы. Таковы природные и социальные аспекты категории П.

Применительно к искусству П. выступает в трех аспектах. Художественное произведение прекрасно, если оно отвечает следующим требованиям: способству-

или же близка детскому художественному восприятию (А. Руссо)

Сам термин П. не отличается строгой научностью, т. к. обозначает наивность, безыскусность, проявляющиеся в искусстве различных эпох и направлений. Научный подход к явлениям человеческой культуры требует анализа конкретно-исторических условий, порождающих те или иные формы художественного творчества. Поэтому в принципе примитивного искусства как такового не существует. Есть искусство определенного народа, национальности, региона или эпохи со всем неповторимым, присущим ему своеобразием образного мышления.

ПРОГРЕСС в ИСКУССТВЕ (от лат. progressus — передовой, новый) — поступательное историческое развитие искусства, в процессе которого происходит расширение его творческих горизонтов, увеличение художественных возможностей, завоевание новых способов образного отражения мира, обогащение жанров, форм, выразительных средств. Этому понятию противоположно понятие регресса, означающее упадок, деградацию, снижение художественного уровня искусства. Буржуазная идеалистическая эстетика отрицает П. в и., сводя историю искусства к смене несопоставимых и несравнимых явлений или идеализируя первобытные стадии развития (как это делает модернистский примитивизм). В противоположность этому марксистско-ленинская эстетика признает развитие от низшего к высшему, от простого к сложному, от менее совершенного к более совершенному, которое и проявляется в П. в и.

П. в и. стимулируется общественным прогрессом и обусловлен им. Однако связь эта непрямолинейна. П. в и. нельзя представлять как непрерывное восхождение по ступеням единой лестницы. Наряду с прогрессом история искусства знает периоды застоя, упадка, деградации. Исторически более позднее не всегда означает художественно более совершенное. К. Маркс гово-

рждает гармонию общественных отношений, т. е. является прогрессивным по содержанию; является правдивым отражением действительности и тем самым способствует утверждению гармонии социальных связей; обладает значительным содержанием, выраженным в адекватной форме, выразительно, мастерски.

Современная буржуазная эстетика фактически исключила из рассмотрения проблему П. С одной стороны, это связано с упадком философской мысли, с другой — обусловлено пессимистической оценкой перспективы развития человечества. Отсюда эстетизация уродливого, безобразного, даже любование отрицательным, негативным, безобразным.

Искусство социалистического реализма утверждает великие идеалы П. и совершенного. Высшим воплощением красоты является всесторонне и гармонично развитая личность.

ПРИМИТИВИЗМ (от лат. primitivus — первый, самый ранний) — формалистическое течение в изобразительном искусстве конца XIX — начала XX в., преднамеренно стилизующее художественные формы первобытного искусства, искусства культурно отсталых народов, народного творчества, детского рисунка. Особенности П. заключаются в том, что здесь улавливаются только внешние признаки стилизуемых художественных культур без проникновения в их сущность и без попыток актуализировать их.

П. в рамках профессионального искусства возникает как протест против бездуховности буржуазной культуры, но неясность социальных целей делает этот протест бесплодным, «бурей в стакане воды» (фовизм, дадаизм, группы «Бубновый валет», «Ослиный хвост» и др.).

В непрофессиональном искусстве П. приобретает иногда более естественные и художественно оправданные черты в силу того, что наивность его стиля более органична народному художественному мышлению (Н. Пироманашвили, И. Генералич)

рил о том, что существует «неодинаковое отношение развития материального производства, например, к художественному производству». Древнегреческое искусство возникло на низкой ступени материального производства, но достигло небывалых высот и продолжает доставлять нам художественное наслаждение и в известном отношении служит нормой и недостижимым образцом. И наоборот, на высоких ступенях исторического развития искусство может характеризоваться чертами упадка и общего кризиса (модернизм). П. в и. коренится не в материально-технических, а в социальных условиях исторического развития. Он связан с обогащением народного содержания искусства, с развитием правды (способов художественного отражения объективной истины) и гуманизма в искусстве.

Между общественным и художественным прогрессом могут возникать не только соответствия, но и противоречия (например, искусство эпохи романтизма развивалось как реакция на капиталистический прогресс). П. в и. нередко осуществляется в противоречивых идеологических и художественных формах (например, связанных с религиозным мировоззрением). Однако относительность П. в и. не отменяет значения самого этого понятия, отражающего художественные завоевания, имеющие исторически непреходящее, общечеловеческое значение.

П. в и. может рассматриваться либо как поступательное развитие всего мирового искусства; либо как П. в и. отдельных общественно-экономических формаций или отдельных регионов, стран, народов мира; либо как прогресс в развитии отдельных течений, школ, стилей и жанров; либо, наконец, как прогресс в творчестве отдельных художников. В любом случае он выражается в повышении качества и уровня художественного творчества, в достижении художественного совершенства, в завоеваниях гуманизма, в открытии новых граней и отношений объективного мира.

П. в и. осуществляется в борьбе различных художественных направлений, составляющей содержание всей истории искусства. Исторически изжившим себя, упадочным явлениям и формам противостоят новые, связанные с поступательным развитием общественной жизни. Но, вытесняя старое с авансены исторической жизни, новое вместе с тем не отменяет его. Искусство, несущее в себе объективную истину, подлинные художественные завоевания, обладает непреходящим историческим значением и способно служить многим поколениям последующих эпох. Поэтому П. в и. отражается также и в накоплении художественных ценностей, способных в определенных общественных условиях стать достоянием всего народа и всего человечества, помогая его дальнейшему историческому прогрессу.

В современную эпоху П. в и. выражается в соединении реалистических традиций с идеями и общественной практикой социализма, т. е. в возникновении и победе социалистического реализма. Его утверждение и развитие происходит в борьбе с упадочными тенденциями модернизма, приводящими к полному разложению искусства и связанными с кризисом капиталистического общества. Ошибочно считать, будто для прогресса необходимо только воплощение в произведениях искусства прогрессивных идей независимо от художественной сущности творчества, от развития реалистических традиций. Прогрессивные идеи не мирятся с формами модернистского распада искусства. Они могут получить адекватное художественное воплощение лишь в искусстве реалистическом, опирающемся на вершины художественной культуры прошлого.

Социалистический реализм является олицетворением П. в и. современной эпохи. Однако это не значит, что любое его произведение автоматически выше художественных шедевров прошлого. Идеальная высота социалистического реализма приводит к прогрессу только при подлинном

художественном совершенстве, опирающемся на развитие творческих достижений мировой классики. П. в и. реализуется в процессе постепенного и длительного движения к художественному совершенству в отображении современного мира.

ПРОИЗВЕДЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ — результат творчества в сфере искусства и предмет художественного воздействия, специфической человеческой деятельности. Х. п. обладает определенным содержанием, законченностью и выразительностью, соответствия полноценного содержания и формы, способностью воздействовать на зрителя, слушателя, читателя.

Граница между произведением искусства и продуктом природы не всегда четко обозначена (в садово-парковом творчестве, зодчестве, монументально-мемориальных памятниках и т. д.). Противоположностью подлинного искусства являются произведения псевдоискусства. Низкого художественного качества, дурного, вульгарного вкуса (см. *Кич*), иллюстративно-рационалистические подделки под искусство. С другой стороны, высокое качество предметов утилитарно-прикладного характера может приблизить их к разряду произведений искусства.

Принципы создания Х. п. исторически меняются: наряду с классической уравновешенностью и соразмерностью в искусстве есть немало произведений с ярко выделенной образно-смысловой и формальной доминантой, оттеняющей другие компоненты в силу определенной содержательно-экспрессивной задачи; наряду с ярко выраженной законченностью и отшлифованностью в деталях художественной выразительностью обладает и произведение со следами внешней незавершенности и некоторой неотделанности (ср. ранних и поздних Микеланджело и Ге). Классическая эстетика утверждала, что целостность искусства должна производить впечатление естественности и непреднамеренности, а произведение восприниматься как

нечто сделанное и одновременно как естественно природное, произвольное явление. Не случайно возникла аналогия между феноменом Х. п. и живым организмом.

В эстетике XX в. особый интерес исследователей вызвала проблема способов существования отдельного произведения искусства и его идентичности самому себе. Решая данную проблему, некоторые теоретики, исследующие сферу материальной культуры (архитектуры, прикладного искусства, дизайна), а также «формальная» школа в литературоведении, конструктивисты, лефовцы, представители западноевропейской т. наз. «измерительной эстетики» акцентировали внимание на вещно сделанной стороне произведения искусства. Тем самым художественную форму поставили в абсолютную зависимость от материала, оторвав ее от социально-ценностных сторон жизни. Другой крайностью является догма идеалистической эстетики, феноменологии, экзистенциализма, т. наз. «новой критики» и «теории интерпретации» о чисто духовном бытии Х. п.

Марксистско-ленинская эстетика утверждает, что объективность существования произведения искусства не тождественна объективности чувственно наблюдаемого предмета, хотя и связана с ним: она осуществляется в процессе социально-исторической и культурно-художественной практики. Произведение искусства как эстетический объект принадлежит своей вещной основе и вместе с тем выходит за ее пределы. Его самостоятельность по отношению к материальному носителю относительна, а отнюдь не абсолютна. Т. о., Х. п. особый социально-культурный предмет или процесс материально-духовного порядка, в котором зафиксированы результаты специфической духовно-практической и познавательно-ценностной деятельности.

ПРОПОРЦИЯ (от лат. *proportio* — соотношение) эстетическое понятие, озна-

чающее числовое равенство двух или нескольких отношений. Эстетика П. получила развитие у пифагорейцев, которые выдвинули учение о трех типах П.: арифметической, геометрической и гармонической. Теория П. широко развивалась в музыке и теории архитектуры. П. является формальным условием гармонического построения художественного целого (см. *Гармония*)

ПРОСВЕЩЕНИЕ — историко-эстетическое понятие, отражающее общность эстетических взглядов философов и деятелей искусства Западной Европы XVIII в., стоявших на позициях просветительства. П. было важным этапом становления эстетики как науки, поскольку здесь получили более глубокое, чем в предшествовавшей эстетике классицизма XVII в., развитие проблемы эстетического отношения к действительности, сущности искусства и его роли в обществе. Деятели П. придерживались нередко разных философских и социально-политических ориентаций. Так, первый английский просветитель А. Шефтсбери был идеалистом, а деятели французского Просвещения Д. Дидро, К. Гельвеций — известные материалисты. Английские просветители стремились к постепенному морально-эстетическому исправлению общественных антагонизмов, о чем мечтал и Ф. Шиллер в совсем иных условиях Германии конца XVII в. Во Франции, наоборот, П. готовило революционное преобразование феодального строя. Но при всей сложности и противоречивости П. как идейно-культурного движения его эстетика имела ряд характерных черт: уверенность просветителей в возможности для человеческого разума проникнуть в тайны бытия, добиться гармонизации индивидуальной, а затем и общественной жизни, их вера в искусство как инструмент такой гармонизации, средство преобразования общества на новых справедливых началах. Отсюда характерные для эстетики П. понимание эстетического отношения к миру в качестве одного из способов его познания

и стремление к изменению общественных отношений на основе нравственных идеалов «естественного человека». Нормативная эстетика П. была следствием наступательного характера его идеологии и орудием борьбы с разного рода элитарными и гедонистическими тенденциями и течениями в искусстве феодального общества. Значительное место в эстетике П. занимали учение о красоте, гармонии, поиск объективных основ (А. Шефтсбери, Д. Аддисон, Дидро, И. И. Винкельман), а также разработка категории возвышенного (Ф. Хатчесон), проблем воображения (Д. Аддисон) Уверенность в объективных основаниях эстетического суждения, с одной стороны, и интерес к человеку со всем богатством его рациональных и чувственных способностей, с другой, обусловили более диалектический, чем это было в рационалистической эстетике XVII в., подход к проблеме вкуса. При этом во Франции был сделан больший акцент на его социальной обусловленности (К. Гельвеций, Ж. Ж. Руссо).

Особое внимание просветителей привлекала специфика художественного отражения как диалектики идеального представления о добром, прекрасном и реальном опыте художника. Многие уделяли внимание проблеме жизненной правды, естественности (Г. Лессинг, Д. Дидро) в искусстве. Следует указать на сложность отношения просветителей к классицизму. Так, они выступали страстными критиками академизма как консервативной тенденции в классицизме (Вольтер, Дидро, Лессинг) поддерживали противостоявшие последнему реализм и сентиментализм (например, живопись В. Хогарта, Ж. Грёза, «мещанскую трагедию» в Германии и «слезливую комедию» во Франции, просветительский роман и т. д.) Но одновременно им был созвучен рационализм в искусстве, они разделяли интерес классицизма к гражданственности, его требование четкости и завершенности формы, что дает основание для термина «просветительский класси-

цизм». Большинство просветителей рассматривали искусство целостно, что позволило впервые в истории эстетической мысли поставить вопрос о его развитии (Виппелманн о росте, расцвете и увядании искусства Древней Греции; Ф. Шиллер о раннем и сентиментальном периоде в искусстве), а также начать разработку проблемы о границах и специфике видов искусства (Лессинг о пластических искусствах и о поэзии). Художник для просветителей — это прежде всего борец за торжество добра. Но эта сильная сторона эстетики П., определившая ее своеобразие, оборачивалась ее слабостью: искусство превращалось, по замечанию К. Маркса и Ф. Энгельса, «в рупор идей», утрачивало богатство красок.

Многие идеи П. были усвоены социалистами-утопистами XIX в., им следовали деятели Парижской Коммуны 1871 г. Очищенная от идеалистических напластований, эстетика просветителей сохраняет свое значение для решения современных проблем искусства и эстетического воспитания.

ПРОСТРАНСТВО ХУДОЖЕСТВЕННОЕ — специфическая форма пространственных отношений, свойственных создаваемой в произведениях искусства «художественной реальности». Произведение искусства имеет объективные пространственные характеристики, если оно существует в реальном пространстве (развертывается в плоскости (картина, гравюра, кинокадр и т. д.) или в трехмерном пространстве (скульптурное и архитектурное сооружения, мизансцена в спектакле, танец и т. п.), но в своем содержании оно включает другой тип пространственных отношений — отношения образов, имеющих идеальный характер. Отличие этих отношений от реальных пространственных отношений природы или технических объектов состоит в том, что Х. п. целенаправленно изменяет реальные пространственные структуры для выражения идей, поэтических представлений и чувств художника. Поэтому проблема

плоскостности и глубинности в искусстве, проблема прямой и обратной перспективы, проблема воздушной и цветовой перспективы, проблема «лягушачьей» точки зрения или точки зрения с «птичьего» полета, проблема статики и динамики, проблема тектоники и т. д. решаются на сопряжении двух установок — изобразительной и выразительной. Конкретное решение всех этих художественных проблем становится одним из существеннейших признаков стиля, как эпохального, так и группового и индивидуального. Все многообразие стилей, известных истории искусства, располагается между двумя полюсами — натуралистическим иллюзионизмом, который пытается адекватно передать в искусстве пространственные отношения природы, исключая к.-л. их художественную трансформацию, и абстракционизмом (геометрическим или ташистским), который, напротив, отрекается от объективных пространственных отношений реальности во имя свободного выражения «чувства пространства», присущего художническому мировосприятию.

Реалистический метод стремится к органическому соединению верного отражения реальных пространственных отношений и выражения их переживания и осмысления художником.

ПСИХОАНАЛИЗ (или фрейдизм) субъективно-идеалистическое учение (основателем которого является австрийский психиатр Зигмунд Фрейд), ставящее в центр внимания бессознательные психические процессы. Психоаналитическая эстетика — одна из самых популярных в буржуазных странах. Ее методы и результаты исследования искусства обусловлены фрейдистской концепцией личности. Основное ее ядро — учение о бессознательном, которое якобы определяет все формы поведения и деятельности человека, в том числе и художественное творчество. Содержание бессознательного сводится к сексуально-агрессивным комплексам, а сознание подчиняется ему, маскируя влечения бес-

сознательного в социально приемлемые формы, например в образы искусства.

Ученики и последователи Фрейда К. Юнг, О. Ранк, Г. Сакс, Э. Фромм, Э. Крис, Ф. Александер и др. далее развивают П., модифицируя его основные положения применительно к различным проблемам искусства и с учетом изменения социальной и культурной ситуации в современном буржуазном обществе. В настоящем ее виде психоаналитическая эстетика специализируется главным образом в четырех областях. Это в первую очередь теория художественного творчества, включающая психологию художественного творчества и исследование детства художника (в котором формируется, по учению Фрейда, «эдипов комплекс» — энергетический источник творчества). Основной целью этой теории является определение специфики проявления «эдипова комплекса» в зависимости от психологических особенностей художника и условий его жизни.

К ней примыкает психоаналитическая теория художественного восприятия и роли искусства в жизни человека. Она в основном сводится к рассмотрению искусства как средства изживания ситуаций в искусстве, которые являются символическим изображением вариантов «эдипова комплекса». История мирового искусства изображается психоаналитиками как история все более и более завуалированного выражения этого комплекса (от непосредственно данного в «Эдипе-царе» Софокла и до зашифрованного, например, в «Гамле-

те» Шекспира или в «Братьях Карамазовых» Достоевского). Психоаналитическая трактовка мирового искусства составляет третий весьма обширный раздел фрейдистской эстетики.

И, наконец, последней областью реализации фрейдистской методологии в искусстве является психоаналитическая интерпретация художественного произведения — так сказать, психоаналитическая художественная критика. Если в отношении классического искусства прошлого намеренность и неправомочность фрейдистских изысканий вполне очевидны, то при анализе произведений современного буржуазного искусства П. зачастую помогает понять содержание и художественный метод этих произведений. Дело в том, что психоаналитическая концепция личности, которая отразила некоторые психологические черты современного человека в условиях буржуазного общества, многими буржуазными писателями, драматургами, художниками, кино- и телережиссерами была некритично воспринята как последнее слово в науке о человеке. Отсюда их стремление показать бессознательное в человеке как основное содержание его внутреннего мира и поиски адекватных этому художественных средств. Влияние фрейдизма на буржуазное искусство привело к определенной переориентации этого искусства, преувеличению роли смутных, неосознаваемых стремлений человека. А это, в свою очередь, приводило к разрушению образной природы искусства (поток сознания, сюрреализм, абстракционизм и др.)

Правдивость воспроизведения жизни сочетается с иллюзорностью или неисторичностью ее осмысления. Например, в античности художники воспроизводили реальную жизнь в образах мифических богов и героев. Гуманистическое искусство эпохи Возрождения отказалось от идеи божественного предопределения человека, но изображало его в формах, заимствованных из античной культуры. В искусстве Просвещения XVIII в. преобладал принцип воспроизведения современной художникам действительности в ее собственных конкретно-исторических формах (в романах Д. Дефо, Г. Филдинга, О. Голдсмита, Д. Дидро, Ж. Ж. Руссо, в живописи Ж. Хогарта, Ж. Грёза). Однако и здесь реальность человеческого характера осмыслилась как якобы изначально заданная естественной природой человека.

2. Творческие методы в искусстве XIX—XX вв. (критический реализм и социалистический реализм), общим признаком которых является принцип историзма, конкретно-историческая правдивость воспроизведения человеческих характеров. Этот принцип сформировался в конце 20—30-х гг. XIX в. в творчестве Бальзака, Стендаля, Мериме, Диккенса, Пушкина, а затем составил основу творчества таких художников, как Л. Толстой, Достоевский, Чехов, Горький, Шолохов, Драйзер, Т. Манн, Роллан, Домье, Курбе, Репин, Гуттузо, Эйзенштейн и многих других.

По определению Ф. Энгельса, «...реализм предполагает, помимо правдивости деталей, правдивое воспроизведение типичных характеров в типичных обстоятельствах». Типическими (см. *Типическое, Типизация*) являются такие обстоятельства, которые художественно концентрируют в себе существенные черты жизнедеятельности изображаемой социальной среды в данных конкретно-исторических условиях общественного развития в целом. Типическими характерами в реалистическом искусстве являются такие характеры, которые индивидуально преломляют суще-

ственные особенности, сконцентрированные в обстоятельствах жизни данного общества. При этом необходимо иметь в виду, что правда в искусстве означает не только верное изображение уже сложившихся характеров (см. *Характер* художественный), но и творческое раскрытие (с помощью воображения художника) еще нереализованных возможностей людей. Т. о., Р. предусматривает правдивое художественно-творческое воспроизведение реальных жизненных характеров как конкретно-исторический результат и перспективу общеисторического развития.

Историзм определяет общие особенности как содержания, так и формы реалистического искусства. Главное для художественной формы в реалистическом искусстве — служить правдивому творческому освоению содержания человеческой жизни. Эту функцию выполняет принцип конкретно-исторической детализации художественных образов. Но на общем конкретно-историческом фоне ту же функцию могут выполнять и условные, в том числе фантастические образы, как, например, «шагреневая кожа» в одноименном романе Бальзака, «черт» в «Братьях Карамазовых» Достоевского, в «Мастере и Маргарите» М. Булгакова, в «Докторе Фаусте» Т. Манна, «Машина времени» в одноименном романе Г. Уэллса и в сатирической драме В. Маяковского «Баня». **РЕВИЗИОНИЗМ** в эстетике — совокупность антимарксистских взглядов на литературу и искусство, на природу художественного творчества, на место искусства в жизни общества. Сложившийся в 50-х гг. среди определенной группы участников коммунистического движения, современный Р. эволюционировал от ревизионистических принципов марксизма-ленинизма к прямому политическому ренегатству и капитуляции перед буржуазной идеологией. Подобно тому как в политике Р. означает отступление от принципов революционного марксизма, идеализацию буржуазной демократии и преклонение

РЕАЛИЗМ (от лат. *realis* — вещественный)

1. Правдивое художественное отображение объективной действительности. В этом значении Р. является свойством

всякого искусства как одной из форм отражения реальной действительности. Однако на протяжении длительного времени, вплоть до XIX в. преобладало такое художественное творчество, в котором

перед буржуазной идеологией, в эстетике он выражается в отказе от основополагающих идей марксистско-ленинского учения об искусстве, от принципов эстетики социалистического реализма.

Современный Р. отрешивается от реализма, отстает концепции антиреалистического мифотворчества и модернистского искусства, выступает против социалистической ориентации в художественном творчестве. Его капитулянтская сущность ярко обнаруживается в борьбе против ленинской теории отражения и принципа партийности искусства. Современный Р. в эстетике, наиболее полно представленный в 60—70-х гг. в выступлениях Л. Лефевра, Р. Гароди, Э. Фишера, проповедует концепции деидеологизации и дегносеологизации искусства, отрицает наличие в искусстве идеологической направленности и познавательного содержания. Выступая против эстетики социалистического реализма, как якобы догматической доктрины, он по существу отвергает марксистско-ленинскую эстетику в целом, утверждает, будто марксистско-ленинская эстетика вообще не существует, что классики марксизма-ленинизма оставили отдельные суждения и высказывания об искусстве, но не создали эстетического учения. Р. не только отвергает наличие сложившейся в марксизме-ленинизме эстетической теории (Фишер, Гароди), но и самую возможность ее построения (Лефевр). Утверждая, будто марксизм-ленинизм оказался не в состоянии ответить на вопросы, поставленные ходом развития искусства в XX в., Р. полностью смыкается с современным антимарксизмом, с концепциями буржуазной эстетики, эпигоном которой он по существу и является. Ревизионистские концепции в искусстве были подвергнуты основательной аргументированной критике в марксистской эстетической литературе, и непримиримость по отношению к ним является важной составной частью современной идеологической борьбы.

РЕВОЛЮЦИОННО-ДЕМОКРАТИЧЕСКАЯ

ЭСТЭТИКА в России — выдающаяся достижение русской и мировой философско-эстетической мысли, органическая составная часть революционно-демократической идеологии, явившейся отражением антикрепостнических революционных настроений в русском обществе в 40—60-х гг. XIX в., реальных потребностей демократических преобразований и революционной ситуации предреформенной России.

Ее революционно-демократический характер выразился в обосновании принципов реалистического искусства, которое не только правдиво отражает социальную действительность, но и произносит приговор над ней с позиций народных масс. Основоположник Р.-д. э. В. Г. Белинский, преодолевая известную ограниченность и умозрительность гегелевской эстетики, пролагал пути к материалистическому решению коренных философско-эстетических проблем. Н. Г. Чернышевский систематически изложил основные категории эстетики в диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности» и в других работах. Существенный вклад в революционно-демократическую материалистическую эстетику внес Н. А. Добролюбов, применяя ее методологические принципы к анализу художественной практики, к критическому разбору произведений искусства.

Критически переосмысливая немецкую философско-эстетическую мысль, эстетику романтизма, западно-европейского и русского Просвещения XVIII — начала XIX в., опираясь на великую русскую литературу, которая, начиная с Пушкина, стремилась дойти до корня всех социальных вопросов, революционеры-демократы создали учение, охватившее практически все основные эстетические проблемы. К ним прежде всего следует отнести: анализ искусства как специфической формы отражения (воспроизведения) действительности; обоснование реализма, народности, идейности, художественности; роль фантазии, таланта, мировоззрения в творческом процессе. Большое внимание они уделяли рассмотре-

нию субъекта художественного творчества, личности писателя, его общественной ответственности. Впервые в истории эстетики русские революционеры-демократы сделали все эстетические проблемы производными от основного, кардинального вопроса — об отношении эстетического сознания к действительности. Ими была создана система материалистических взглядов на искусство, на категории эстетики, которую они противопоставили идеалистическим концепциям и теориям.

Белинский настойчиво доказывал, что поэзия не выдумывает ничего, чего бы не было в самой действительности». В особую заслугу Пушкину он ставил то, что тот, «крепко держась действительности, будучи ее органом, всегда говорил новое». Искусство, по мнению Чернышевского, должно изображать жизнь «в формах самой жизни» Оно заимствует свои формы не из внутренней субъективной или какой-то «сверхчувственной жизни, а использует формы, которые органически созданы реальной жизнью.

Стремясь вскрыть корни и причины социального зла, революционеры-демократы сформулировали мысль о типическом в искусстве как отражении существенных черт и сторон действительности, конкретно-исторических, социальных обстоятельств, экономического, общественного положения сословий и групп и их психологии.

В разработке Р.-д. э. большая заслуга принадлежит М. Е. Салтыкову-Щедрину. Его гуманизм и революционный демократизм выразился в защите эстетических принципов высокоидейного реалистического искусства, в критике натурализма.

Одной из центральных проблем русской эстетики является народность искусства. Белинский требовал от писателей умения поднимать общественное самосознание народа, правдиво писать о его жизни, чуждаясь «приторного приукрашивания народного характера» Эти идеи развил Чернышевский. Он доказал, что пред-

ставление о правдивости художественного произведения невозможно без раскрытия его народности. Лучшим поэтом он считал Н. А. Некрасова, поэта «мести и печали» и ценил в его творчестве «высокохудожественное выражение революционно-демократического образа мыслей и чувств». На основе анализа русской литературы он сделал вывод о том, что подлинно великое искусство черпает свою идейную и художественную силу в служении народу и Родине. Таланту истинно народного писателя, по убеждению революционеров-демократов, присуще «угадывание общих потребностей и дум эпохи». Сама масштабность таланта зависит от многосторонности и широты его жизненных и эстетических связей с народной жизнью, которая обогащает его творения истинно возвышенным содержанием.

В Р.-д. э. была разработана проблема единства формы и содержания, единства мысли и чувства как правды человеческих характеров, художественности произведения. Произведения, ложные по основной мысли, считал Чернышевский, бывают слабы и в художественном отношении.

Истинно художественное произведение, по убеждению революционеров-демократов, никогда не может устареть. «Оно всегда будет волновать людей и служить неисчерпаемым источником высокого наслаждения» (Белинский).

Революционные демократы стремились осмыслить сложные проблемы художественного сознания эпохи, найти пути и формы общественного самоопределения искусства в революционной борьбе, теоретически обосновать место деятелей искусства в жизни общества, их нравственно-эстетическую миссию. Выдающимся представителем революционно-демократического материализма и диалектики был А. И. Герцен, нравственно-эстетические искания которого нашли воплощение в созданных им художественных произведениях, а также в философско-эстетических исследова-

ниях и литературно-критических статьях. Революционно-гуманистическим содержанием проникнуты суждения революционных демократов об искусстве как о силе, воспитывающей, формирующей человеческую личность, способной сделать человека сознательным участником общественных преобразований.

Нравственное содержание искусства, по убеждению Чернышевского и Добролюбова, связано с проблемой положительного героя. Через него можно выразить прогрессивные исторические идеалы. Чернышевский воплотил свое художественное представление о положительном герое в романе «Что делать?», на котором воспитывалось не одно поколение революционеров.

Понимание прекрасного (см. *Прекрасное*) революционерами-демократами имело большое значение для аргументированного опровержения идеалистических концепций. С пониманием прекрасного непосредственно связана трактовка эстетического идеала, который представляет собой «не список с действительности, а угаданную умом и воспроизведенную фантазией возможность того или другого явления».

Революционеры-демократы всесторонне раскрыли роль мировоззрения в творчестве писателя. Белинский и Чернышевский критиковали Гоголя за его идейные заблуждения, «хаотичность понятий». Они убедительно показали, что внутренняя противоречивость его мировоззрения была отражением общественных условий, под влиянием которых оно формировалось. Но они не преуменьшали значения индивидуальных особенностей, склада мышления, нравственного облика самого писателя. Диалектическое понимание сущности мировоззрения писателя состоит в том, что оно не привносится в творчество извне в виде суммы неизменных принципов, правил, положений, а формируется в процессе художественного творчества и находится в постоянном изменении. Белинский убедительно показывает это на примере творчества Гоголя, Чернышевский — Л. Тол-

стого, Добролюбов — на примере творчества Островского.

То историческое обстоятельство, что литература и искусство оказались в России XIX в. преимущественной сферой приложения духовных сил нации, лишенной возможности столь же свободного выражения в других областях, объясняет и насыщенность глубоким философским, социально-политическим содержанием. Белинский, Чернышевский, Добролюбов убежденно отстаивали и защищали литературу критического реализма, позиции последовательной борьбы с отжившими социально-экономическими порядками.

Теоретическое богатство Р.-д. э. и сегодня служит образцом философско-эстетического анализа и художественной критики (см. *Критика художественная*).

РЕЛЯТИВИЗМ в эстетике (от лат. *relativus* — относительный) — отрицание объективного содержания в эстетических чувствах, вкусах, суждениях, понятиях, а следовательно, и возможности объективного критерия оценки форм эстетического сознания и художественного творчества.

Философско-эстетический Р. впервые сформулирован английским философом-агностиком Д. Юмом, который считал, что о вкусах нельзя спорить, т. к. их содержание субъективно. Детальное обоснование принцип Р. в философии и эстетике получил у таких представителей идеалистической философии, как О. Шпенглер, Б. Кроче, Д. Дьюи, В. Дильтей, Г. Зиммель. С помощью различных аргументов названные мыслители доказывают, что эстетическое сознание во всех его формах, в том числе и искусство, полностью субъективно, ни в какой степени не отражает реального мира. Поэтому совершенно бесполезно искать объективные критерии оценки эстетических вкусов, идеалов, стилей. Р. в эстетике, в сущности, ведет к отрицанию и самой эстетики как науки, поскольку вся сфера эстетического объявляется сферой, лишенной какого бы то ни было объективного содержания.

Марксистско-ленинская эстетика не отрицает относительного характера эстетических вкусов, идеалов, художественных образов и других форм художественно-эстетического сознания, но она подчеркивает, что во всех этих формах и образах существует объективное содержание, элемент абсолютной истины.

Критерием оценки эстетического сознания и искусства является общественная практика.

РЕССАНС (см. *Возрождение*).

РИСУНОК в изобразительном искусстве один из важнейших видов графики, средство образного познания объективного мира. С помощью контурных линий, штрихов и светотеневых пятен Р. передает на плоскости (лист бумаги, холст и т. п.) объемно-пространственные формы и явления окружающей действительности.

Как вид искусства, Р. известен с древнейших времен (пещерные и наскальные рисунки Р. первобытной эпохи). Особым видом искусства, обладающим собственными задачами и возможностями, Р. стал в результате многовекового развития изобразительной культуры. Например, с эпохи Возрождения широкое распространение получил живописный, тонально-пластический Р., основанный на отображении объемной формы, применении светотени, законов перспективы, колористических возможностей цвета (рисунки Рафаэля, Микеланджело, Рубенса, а в русском и советском искусстве — О. Кипренского, И. Крамского, И. Репина, М. Врубеля, Е. Кибрика, Д. Шмарина, О. Верейского и др.).

Наряду с ним развивается и линейный, т. наз. контурный Р., отображающий явления и предметы действительности более условными средствами выражения, с учетом творческой задачи сохранения двухмерности, плоскостности изображения. В этом случае реалистической полнокровности образа способствуют точность пропорций, верность жизненной правде, помогающие домысливать изображение и способствующие созданию у зрителя представления

об объеме (произведения В. Лебедева, Н. Кузьмина и др. художников-графиков).

Художественная выразительность, образность Р. зависят от того, насколько верно и точно художником переданы наиболее существенные, типические для раскрытия идейного замысла признаки предмета или явления. Именно поэтому эстетической ценностью обладает не только станковый Р., имеющий самостоятельное художественное значение, но и его вспомогательные разновидности — эскиз, этюд, зарисовка с натуры и т. п. Большая роль в создании выразительного образа принадлежит профессиональному мастерству художника, примененной технике Р. и др. средствам.

В соответствии с задачей художника Р. может быть монохромным (карандаш, уголь, сангина) или цветным (цветные карандаши, пастель, цветная тушь и т. п.)

Р. является основой других видов графики — эстампа, иллюстрации и пр. Огромную роль, как начальный этап создания произведения, Р. играет в живописи. Неотъемлемая роль Р. в профессиональном художественном образовании.

РИТМ (от греч. *rhythmos* — мерность, такт) закономерное повторение тождественных и аналогичных компонентов через равные и соизмеримые интервалы в пространстве или во времени. Ритмическую периодичность часто уподобляют волнообразному процессу, имеющему гребень и впадину. Р. универсален и проявляется во всех сферах действительности: в органической и неорганической природе, в космосе и микромире, в физиологических процессах и в труде. Издавна Р. считался одним из объективных признаков красоты, а в теории эстетики рассматривался как проявление единства в многообразии, как способ расчленения и одновременной связи впечатлений в целостный образ. Эстетическая выразительность Р. основана не на монотонной, абсолютно сходной повторяемости, а на аналогичной периодичности, включающей несходство и вариативность. Художествен-

ный Р., т. о., есть единство — взаимодействие упорядоченности и неупорядоченности, нормы и отступления, мотивированных оптимальными возможностями восприятия и формообразования, а в конечном счете содержательно-образным строем произведения искусства.

В искусстве можно выделить два основных типа ритмических закономерностей: относительно устойчивую (регулярную, канонизированную) и переменную (нерегулярную, неканонизированную). Регулярные Р. основаны на четко выявленной единице соизмеримости художественных периодичностей (метр), что характерно для орнаментального искусства, музыки, танца, архитектуры и поэзии. В нерегулярных, неканонизированных Р. периодичность осуществляется вне строгого метра и носит приблизительный и непостоянный характер: то появляется, то исчезает (художественная проза, изобразительное искусство, драматический театр, кино). Существует, однако, немало переходных форм между этими двумя типами Р.: т. наз. свободный стих, ритмическая проза, стихотворения в прозе, пантомима. Регулярный, канонизированный Р. может приобретать более свободный и усложненный характер (например, в музыке и поэзии XX в.). В целом повторность даже канонизированных Р. никогда не является непреложно правильной: она включает отступления от нормы, стяжения и пропуски ритмических единиц, перебивы и акценты, убывание и нарастание определенных качеств в компонентах и отношениях между ними.

Чтобы понять содержательную функцию Р., надо учитывать, что он проявляется на всех уровнях художественного произведения: как в системе мазков, так и в отношении предметных форм живописного полотна; как в периодичности орнаментальных деталей, так и в основных объемах архитектурного сооружения; как в упорядоченности соседних звуков, так и во взаимосвязях крупных частей и даже циклов музыки; как в звуковом, так и в сюжетно-

повествовательном слоях поэтического текста. Ритмические остановки, перебивы, смена Р. зачастую означают смену сюжетно-повествовательного, тематического, эмоционально-оценочного плана («Григорий Потемкин» С. Эйзенштейна, «Двенадцать» А. Блока, «Хорошо!» В. Миллера, «Боярыня Морозова» В. Сурикова, «Седьмая симфония» Д. Шостаковича). В искусстве имеет место имитация живых процессов с помощью Р (перестук колес поезда, бег коня, биение сердца, журчание ручья, плеск реки, дыхание времени, динамика дыхания и эмоциональных подъемов и спадов). Но в художественных подражаниях нельзя сводить к держательную функцию Р. В целом необходимо учитывать, что Р. соотносится с содержанием не сам по себе, а в тесном взаимодействии с другими компонентами художественной формы: композиционной, пространственно-временной организацией, пропорциями, мелодическим звучанием и т. д.

РОД поэтический — категория, отражающая, главным образом, соответствующие черты в рамках художественной литературы. Здесь уже в античной Греции сложились такие широкие родовые образования, как эпос, лирика и драма. В эстетической теории в основу родовых делений брались различные признаки: способ «подражания» действительности (Аристотель), специфическая форма выражения (Платон), тип жизненного содержания (Шиллер), соотношение объективного и субъективного (Гегель). Гегелевское понимание эпоса, лирики и драмы как синтеза объективного и субъективного получило развитие у Беллинского на основе обобщения опыта реалистического искусства. В XX в. появляются многочисленные попытки определить род по формальному признаку, например психологическому (преобладание мысли, чувства, воли), а также тенденции отрицания родовых значений (Б. Кроче).

Родовые формы носят содержательный характер. В их основе лежит потребность в художественном освоении определенных

ценных связей и отношений, оптимального соотношения личности и действительности, в выражении особого характера функционирования (эпического, лирического, драматического).

В эпической литературе акцентируется способность выражения жизни, действительности отражается широко и многоаспектно. Эпос направлен в первую очередь на постижение полноты бытия, пропедевтикой в каждом конкретном событии. Отсюда такие «формальные» признаки, как повествовательность, сюжетность, описательность, некоторая замедленность в развертывании действия.

Лирика раскрывает внутренний мир человека, мир его мыслей и чувств. Она постигает действительность лишь через ее отражение во внутреннем мире человека. В этом смысле — субъективна.

Драма — особый Р. литературы, ориентированный в первую очередь не на чтение, а на сценическое воплощение. Она возникает из потребности художественно-адекватно постижения драматического аспекта жизни. Основой драмы служит такой конфликт, который носит драматический характер, т. е. ведет к кризису, к разрушению традиционной исторической ситуации. В драме с наибольшей полнотой проявляется динамика общественной жизни. Отсюда диалогическая форма, где каждое слово — поступок, свершение, каждая фраза — активное воздействие на другого человека. Т. о. драма объединяет в себе показ внешних событий и раскрывает внутренний мир персонажей. Р. искусства, сложившись, функционируют на протяжении всей истории, однако на различных этапах играют различную роль. Каждая эпоха имеет свою не только жанровую, но и родовую доминанту: на каждом данном отрезке лишь один из Р. выступал в своей классической форме.

Р. раскрываются и реализуются в системе, притом различные эпохи с наибольшей полнотой выражают родовые черты, выступают как бы представителями Р. Они

формируются, развиваются, модифицируются под воздействием других видов и Р. искусства. Лирическая поэзия сформировалась под существенным воздействием музыкального творчества, драма — под действием искусства актера, сюжетная живопись сегодня испытывает существенное влияние художественной фотографии и киноискусства. Взаимодействие родовых форм — одна из ведущих тенденций современного прогрессивного искусства (синтез эпических и драматических элементов в искусстве Брехта, взаимопроникновение эпоса и лирики у Маяковского).

Р. прежде всего литературоведческая категория, но она может быть перенесена и на некоторые другие искусства и в связи с этим приобретает более широкий общестетический характер.

РОМАНТИЗМ (фр. romantisme) — художественное направление в искусстве европейских стран, сформировавшееся в конце XVIII — начале XIX в. и нашедшее выражение в литературе (Л. Тик, Ф. Новалис, Э. Гофман в Германии; Ф. Шатобриан, В. Гюго, Ж. Санд во Франции, П. Шелли, Д. Байрон в Англии; А. Мицкевич в Польше; Ш. Петефи в Венгрии; В. Жуковский, К. Рылеев, раннее творчество А. Пушкина, М. Лермонтова в России), в музыке (Ф. Шуберт, К. Вебер, Р. Шуман, Р. Вагнер в Германии; Г. Берлиоз во Франции, Ф. Шопен в Польше; Ф. Лист в Венгрии, А. Верстовский, А. Рубинштейн в России) и в живописи (Т. Жерико, Э. Делакруа во Франции; О. Рунге, К. Фридрих, М. Швиндт в Германии; О. Кипренский, А. Орловский, И. Айвазовский в России). Р. был порожден негативной реакцией на французскую буржуазную революцию со стороны феодальных классов и разочарованием в ее результатах со стороны широких демократических слоев общества. Поэтом Р. принимал различные по своей социальной окрашенности формы и был в разные периоды и у разных деятелей спутником то аристократической оппозиции буржуазному прогрессу (т. наз. пассивный,

консервативный, реакционный Р.), то народно-демократических движений (т. наз. активный, прогрессивный, революционный Р.) Нередко эти тенденции противоречиво переплетались в творчестве одних и тех же деятелей искусства.

От Р. как художественного направления следует отличать романтику как выражение в искусстве возвышенных настроений и чувств, как устремленность к идеалу. Р. исторически-конкретен и неповторим, романтика же может проявляться (каждый раз своеобразно, в искусстве разных эпох и стран; свойственна она и искусству социалистического реализма Р. также был пронизан романтикой но к ней не сводится его сущность.

Для Р. характерны резкий раскол, разрыв, несовместимость идеала и действительности, отрицание буржуазного общества как враждебного красоте и человечности, выдвижение в противовес ему идеалов, воплощавших мечту о совершенстве человека и мира. Гуманистические идеалы явились основой художественных завоеваний Р. Борясь с рационализмом и нормативностью классицизма, Р. отстаивал свободу творчества художника (как от власти буржуазных общественных установлений, так и от догматических эстетических норм), проповедовал культ фантазии и чувства. Критическая устремленность Р. привела к развитию в нем таких проявлений сатирического, как ирония, сарказм, гротеск. Стремление к охвату универсальных, мировых проблем породило обилие инскажательных, символических образов. Неприятие действительности выразилось в разработке трагедийных тем, в создании образов героев, противостоящих буржуазной среде, нередко гибнущих в неравной борьбе с ней. Осуществление гуманистических идеа-

лов Р. искал вне современного социалистического общества, проповедал в прошлое (чаще всего средневековые экзотические страны, в мир фантастических мечт. Для Р характерен культ внутреннего мира художника, не только вызванная тенденция субъективизма и индивидуализма, но и породивший необычайное разнообразие форм художественных приемы в различных видах искусств. Главная заслуга Р. состоит в возрождении ряда национальных традиций, в обращении к народному творчеству, которое с помощью романтиками собиралось, изучалось, пропагандировалось и использовалось в ряде отношений (социальный критический психологизм и др.) Р. предвосхищает реализм и исторически нередко переходит в него

Р расширил познавательные возможности искусства, раздвинул его горизонты, разработал художественные средства. Он выявил искусство новые идейные проблемы и темы захватывающее, живое, страстное чувство, бурную динамику и патетику, обогатил многие жанры и художественный язык. Пафос свободы, протест против несправедливости мира, защита человечности обрели исторически непреходящее значение многих созданий романтического искусства.

Р. в тех или иных формах существовал на протяжении почти всего XIX в. Некоторые его тенденции нашли своеобразное выражение в символизме и ряде других художественных течений конца XIX — начала XX в. (например, в русском «Мире искусства») Многие завоевания Р наследуются также искусством социалистического реализма, претворяясь на новой идейно-художественной основе.

ПАРКОВОЕ ИСКУССТВО

Парковое искусство создавало пейзажные парки, парковые ансамбли, участки для удовлетворения эстетических, эстетических и бытовых потребностей человека. Его главными отличиями от других видов искусства являются то, что материалом для него служат явления природы и природные ландшафты.

Человек здесь завершает то, что начала природа: устраняет случайное, добавляет недостающие части ландшафта (искусственные дорожки, водоемы, беседки, фонтаны и т. д.). Главным является объединение элементов природы и архитектурных сооружений в единое гармоничное целое. В процессе исторического развития возникло много приемов и стилей в композиции С.-п. и. и, учитывая изменение эстетических идеалов, своеобразное бытовых и архитектурных традиций своего времени.

Основными видами С.-п. и. являются регулярный и пейзажный. Для регулярного характерно геометрическое построение, четкая рациональная схема. Красота естественной природы при устройстве этого типа парка имеет второстепенное значение по сравнению с «хаотичности», «неправильности», «нерегулярности». Для пейзажного типа С.-п. и. характерно живописное расположение композиционных элементов, большей частью созданное самой природой. Регулярные парки часто называют «французскими», пейзажные «английскими».

В рабовладельческом и феодальном обществе преобладали частные сады, парки при дворцах и культовых постройках и т. д. Регулярные сады появляются уже в Древнем Египте и в Вавилоне («висячие сады» Семирамиды) В городах Древней Греции зародились общественные сады для прогулок, игр, состязаний. Подъем С.-п. и. в Европе отмечается в эпоху Возрождения в основном в Италии и Франции; здесь активно использовался рельеф местности с мону-

ментальными лестницами, каскадами, многочисленными скульптурами (итальянские виллы в стиле барокко) В XVII в. эстетические идеалы классицизма (строгая гармония, рационализм, симметрия) нашли отражение и в планировочных принципах парковых ансамблей. В это время и создаются т. наз. регулярные («французские») парки. Центральное место в их планировке занимает дворец, перед его фасадом располагается партер — открытая часть парка с газонами, водоемами, кронами деревьев, которой придается геометрическая форма (например, Версаль, Сен-Клу и др.). Во второй половине XVIII в. появляются свободно и естественно планируемые пейзажные («английские») парки. С утверждением просветительских идей, особенно Руссо с его стремлением к «естественной жизни», классицизм теряет свои позиции, начинает преобладать новый эстетический идеал. Складывается культ «естественного человека», которому нечего делать в расчуренных аллеях подстриженных деревьев, рациональная симметрия не удовлетворяет его. Склонность к уединенным размышлениям определяет планировку парков. Партер становится простой лужайкой перед усадебным дворцом, часто с асимметрично расположенными группами неподстриженных деревьев, аллеи извилисты, со всевозможными романтическими «сюрпризами» — павильонами, гротами, скульптурой и т. д. Регулярный парк сменяется пейзажным с контрастным сочетанием архитектуры и паркового искусства, которые дополняют друг друга, оттеняют и обогащают

Первые русские сады — это княжеские усадьбы в Киеве, Владимире. Возобновляется С.-п. и. на Руси после монголо-татарского ига в XV в. главным образом в Москве. Позже, в XVII в., появляются красивые, или верховые, сады, которые располагались в верхних этажах зданий (сады

Кремлевского дворца), а также регулярные сады загородных усадеб: В начале XVIII в. вокруг Петербурга начинают создаваться великолепные дворцово-парковые ансамбли (Петергоф, Летний сад и пр.) с использованием водных поверхностей и рельефа местности. В середине и конце XVIII в. уже по всей России начинают создаваться пейзажные парки. Расцвет С.-п. и. в России связан с дворянской усадьбой. Часто пейзажные парки сочетаются с регулярными, дополняя друг друга (парки в Царском Селе под Петербургом; в Кускове, Архангельском, Знаменском-Садках под Москвой; Софиевке на Украине и многие другие).

Позже С.-п. и. приобретает новые формы: возникают городские общественные сады. В социалистическом обществе С.-п. и. проникнуто идеей заботы о человеке, всецело служит интересам народа. Появляются крупные парки для отдыха трудящихся, скверы, бульвары, парки культуры и отдыха, детские парки и др. Вокруг больших промышленных городов создается сеть лесопарков.

Советское государство бережно относится к объектам С.-п. и., организовывая природоохранные территории, на которых существуют как заповедники, ботанические сады, дендрологические парки и заказники, так и памятники С.-д. п. С целью сохранения ценных природных комплексов, а также для образовательных, культурных целей, организации отдыха и туризма населения создаются природные (национальные) парки.

САМОДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ — вид народного творчества; художественное творчество людей, не являющихся профессиональными художниками и занимающихся искусством в дополнение к своей основной профессии. Это любительское творчество в студиях и кружках при заводах, рабочих клубах, культурно-просветительных учреждениях, в различных производственных организациях, детских садах, Дворцах пионеров, школах и частях

Советской Армии под руководством опытных художников или же по собственной инициативе и почину. Оно может быть индивидуальным (рисование, резьба, лепка, вышивка и т. д.) и коллективным (театральные, танцевальные, хоровые кружки).

Х. с. является в нашей стране массовым видом творчества, в ней заняты десятки миллионов людей — целая армия народных талантов, т. е. практически все, в ком живет художник, любовь к красоте, влечение к искусству. Этот вид народного творчества восходит к традиционным народным промыслам, устной поэзии, традиционным украшениям и затаям, сельским спектаклям, любительским спектаклям. Но только после Октября он получил небывало широкое распространение. Тогда же родилось и само понятие Х. с.

В настоящее время она охватывает почти все виды и жанры искусства. Но больше всего распространена исполнительская самодеятельность — театральное, вокально-музыкальное, хореографическое творчество, а также художественное чтение. С каждым годом растет и самобытное творчество в разных областях искусства, в том числе в изобразительном и прикладном искусстве, о чем свидетельствуют периодические выставки самодеятельных живописцев и умельцев — рабочих, учителей, колхозников. В СССР действует более 600 народных театров и 5 тысяч любительских киностудий, сотни танцевальных ансамблей и десятки тысяч кружков Х. с. Систематические выступления самодеятельных артистов, танцоров, певцов и музыкантов в своих коллективах, на стройках, в городах и селах являются важным фактором в духовной жизни советского народа, составной частью художественной культуры при социализме.

Х. с. представляет собой наиболее действенную форму эстетического воспитания трудящихся масс. Чувство прекрасного и хороший вкус формируются более успешно, когда человек сам творит красоту, сознает себя художником и утверждается в данной

Искусство это не только обогащает и возвышает людей духовно, способствуя всеобщему их развитию и культурной организации досуга, но имеет и прямую практическую отдачу: развитое чувство прекрасного эстетически окрашивает труд, является необходимым условием производства качественной продукции. Отсюда особая социальная ответственность и значение Х. с.

Она является также неисчерпаемым резервом профессионального искусства. Именно выдающихся актеров, певцов, танцовщиков, музыкантов и целых исполнительских коллективов вышло из ее рядов. Вместе с тем профессиональные коллективы (театры, филармонии, творческие союзы) все более активно влияют на развитие Х. с., оказывая ей повсюду всемерную творческую помощь. Эти потоки художественной культуры, не сливаясь, взаимно обогащают друг друга. Х. с. в нашей стране является предметом большой и постоянной заботы партии и государства. Во всех республиках и областях работают Дома народного творчества, существуют институты культуры, которые готовят высококвалифицированных руководителей Х. с. Они выявляют таланты и осуществляют свою художественно-просветительную деятельность повсюду, включая сельские районы и самые отдаленные уголки страны.

В СССР издается журнал «Художественная самодеятельность» и серия популярной литературы «В помощь художественной самодеятельности», проводятся Всесоюзные смотры Х. с., которые стали большим праздником народного искусства развитого социалистического общества.

САРКАЗМ (греч. *sarkasmos* — насмешка) разновидность сатирического, язвительная насмешка, содержащая уничтожающую оценку различных негативных явлений личной и общественной жизни. С. близок к *иронии*, но это едкая, злая ирония. Отрицательная оценка здесь выражена более определенно и четко, чем в иронии.

С. широко используется в художественной литературе. В этом отношении представляет большой интерес творчество А. Пушкина, Н. Гоголя, М. Салтыкова-Щедрина, В. Маяковского, А. Твардовского, Ф. Рабле, Д. Свифта, А. Франса, Т. Манна и т. д. С. имеет место и в других видах искусства: театре, живописи, кино и т. д.

САТИРИЧЕСКОЕ (от лат. *satira* — букв. смесь) — эстетический термин, обозначающий один из видов комического, сущность которого состоит в том, что путем использования художественных приемов и средств достигается уничтожающая критика пороков, нелепостей и противоречий социальной действительности. Часто это делается в преувеличенно подчеркнутом, иногда в гротескном виде. Объектом С. как особого жанра искусства в каждую эпоху являются негативные общественные явления. С. всегда нацелено на современные явления и современных людей. Содержание С. произведений разнообразно: сатира может быть политической, моральной, религиозной и т. д. Критика всегда ведется с позиций определенного идеала, хотя он, как правило, непосредственно не выражен.

В античности С. называли смесь прозы и стихов; в Риме, где она получила подлинный расцвет, сатира сформировалась в самостоятельный жанр, в котором использовались песни, танец, мим. Образцы С. искусства были созданы Горацием, Ювеналом. С. характер носили также эпиграммы Марциала, роман «Сатирикон» Петрония, «Золотой осел» Апулея, диалоги Луккиана. В средние века т. наз. народная смеховая культура также широко включала элементы С. В эпоху Возрождения основным объектом С. искусства становятся средневековые наука, церковь, отживающая феодальная идеология. В. Шекспир, Эразм Роттердамский, Ф. Рабле, М. Сервантес, Ж. Мольер в своих произведениях «весело расстаются», по выражению Маркса, со средневековым прошлым. Острым С. видением окружающей действительности обладали Свифт, Вольтер, А. Франс и др.

В России примеры С. известны издревле. Аналогом европейской «смеховой культуры» было скоморошество. Хотя оно официально было искоренено как культурное явление в середине XVII в., скоморошество оказало значительное влияние на последующее развитие профессионального искусства и литературы, в особенности на произведения С. характера. Искусство сатиры в России было острым и широко распространенным, несущим обличительный пафос: «Повесть о Шемякином суде», «Повесть о Ерше Ершовиче» и др. произведения XVII в., особенно в произведениях писателей XVIII — XIX вв. (Фонвизин, Гоголь, Салтыков-Щедрин и др.), художников (П. А. Федотов и др.), композиторов (А. С. Даргомыжский, М. П. Мусоргский и др.).

Важное место С. занимает в советском искусстве. Сразу после революции перед искусством встали новые задачи борьбы с классовым врагом, буржуазными пережитками, защиты завоеваний нового социалистического строя. На решение этих задач была направлена С. деятельность В. Маяковского, Д. Бедного, И. Ильфа, Е. Петрова и др. Во время Великой Отечественной войны особое значение приобрела политическая сатира С. как особый вид комического. не теряет своего значения и для современности, он широко используется в искусстве социалистического реализма.

СВОБОДА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА сознательная целенаправленная деятельность художника, которая опирается на знание объективных законов природы, общества, развития искусства и процесса творчества и использует это знание. Степень свободы творческого субъекта определяется мерой не только теоретического, но и практического овладения законами мира и созидательной деятельности, т. е. развитием не только познания, но и художественной практики. Т. о., С. х. т. — это способность художника творить в соответствии со своими целями и интересами, опираясь на познание объективной необ-

ходимости. Марксистско-ленинская философия и эстетика выступают как противники феодализма, отрицающего всякую детерминированность творческого процесса, и против абсолютного детерминизма, полностью исключающего свободу творческой субъективности. Представителями первой точки зрения являются экзистенциалисты (см. *Экзистенциализм в эстетике*). Н. Гартман писал: «Художника не подгоняет никакая обязанность, на нем не лежит никакая ответственность. Для этого ему открыто безграничное царство возможного, которое не связано никакими внешними условиями». Экзистенциалисты трактуют свободу в субъективно-идеалистическом духе, но отличаются от Гартмана тем, что не отрицают нравственной ответственности творческой личности. На позициях абсолютного детерминизма стоят некоторые представители философии и эстетики неотоцизма. Обозначенные тенденции метафизически противопоставляют друг другу необходимость и свободу и тем самым закрывают себе путь к правильному пониманию проблемы.

В современной буржуазной эстетике особенно широко распространена концепция абсолютной свободы художественной деятельности. Однако такая свобода существует лишь формально. В. И. Ленин называл ее буржуазной, анархической фразой, сплошным лицемерием. Писатель зависит от буржуазного издателя, от буржуазной публики, от цензуры, денежного мешка. Жить в обществе и быть свободным от общества, подчеркивает В. И. Ленин, нельзя. Французский писатель Бальзак нарисовал мрачную картину полного подавления художественной деятельности в условиях капитализма (роман «Утраченные иллюзии»). О враждебности капитализма творчеству говорят замечательные произведения немецкого писателя Т. Манна. Лучшие представители буржуазной интеллигенции говорят в один голос о враждебности капитализма творческому началу человека.

В. И. Ленин считал, что художников, писателей, актеров и т. д. нужно в первую очередь освободить от крепостнической цензуры, от буржуазно-торгашеских отношений, от политического шантажа и давления. Их надо освободить от анархистско-индивидуалистических влияний, ибо анархизм это вывернутая наизнанку буржуазность и несвобода. Путь к творческой свободе, по Ленину, — это преобразование общественных отношений, уничтожение власти слепых экономических сил. Такую свободу как раз предоставила творческим работникам Великая Октябрьская социалистическая революция. В беседе с К. Цеткин В. И. Ленин сказал, что до революции развитие искусства падалось в зависимости от моды и прихоти царского двора, вкусов и причуд аристократов и буржуазии. Революция освободила художников от гнета этих весьма прозаических условий. Она превратила Советское государство в их защитника и заказчика. Каждый художник претендует на право творить свободно, согласно своему идеалу...»

Глубина постановки В. И. Лениным вопроса о свободе творчества заключается в том, что эту свободу он не противопоставляет ни объективной необходимости, ни общественному долгу художника. Подлинная свобода искусства состоит в том, что оно служит «не пресыщенной героине, не скупиющимся и страдающим от ожирения «верхним десяти тысячам», а миллионам и десяткам миллионов трудящихся, которые составляют цвет страны, ее силу, ее будущность». Именно из глубокой связи с жизнью народа, из добровольного, охотного служения делу социализма и коммунизма, по мысли В. И. Ленина, возникает настоящая, действительная свобода творчества. Имея в виду литературу социалистического общества, В. И. Ленин писал: «Это будет свободная литература, оплодотворяющая последнее слово революционной мысли человечества опытом и живой работой социалистического пролетариата, создающая постоянное взаимодействие

между опытом прошлого (научный социализм, завершивший развитие социализма от его примитивных, утопических форм) и опытом настоящего (настоящая борьба то-варищей рабочих)». В. И. Ленин указывал на необходимость обеспечить художнику большой простор для творческих поисков, личной инициативы, личных склонностей, индивидуального стиля и т. д. Художник не свободен в выборе объективных условий для своей деятельности, но он обладает свободой определения целей своих творческих замыслов и средств их воплощения. Т. о., творческая свобода реально существует, но она определяется целым рядом объективных и субъективных факторов: уровнем общественного развития, социальным строем, степенью познания художником объективных закономерностей, его мировоззрением, знанием законов искусства и художественного творчества. Все это налично в условиях социалистического общества, где для творчества обеспечена полная, ничем не стесненная свобода.

СЕНТИМЕНТАЛИЗМ (от фр. *sentiment* — чувство) течение в европейском искусстве конца XVIII — начала XIX в., возникшее как реакция на рационалистическое искусство классицизма. Социальные основы С. — возвышение третьего сословия, ищущего в искусстве утверждения своих идеалов. Классическим произведением, давшим название этому направлению, явился роман Л. Стерна «Сентиментальное путешествие», хотя родоначальником С. считают Дж. Томсона (поэма «Времена года», 1730). В противоположность классицизму где государственное начало, общественный долг возводились в культ и противопоставлялись личному развитию, С. утверждает самоценность личности, мира ее чувств. Жизнь «нежного сердца, не испорченного цивилизацией», поруганная честь и страдания чистого возвышенного существа, жертвы сословных предрассудков или человеческой испорченности, идиллические картины природы — вот изблюбленные мотивы и темы сентиментали-

стов. Кладбищенские размышления, раздумья о бренности существования, идея облагораживающего влияния природы и воспевание человека, близкого к ней, грусть по поводу утраченных патриархальных форм быта, исчезнувших в связи с урбанизацией деревни, и т. д. Разочарованный герой, потерявший веру в реальность гармонии мира и счастья, проливает горькие слезы и сетует на судьбу. Это не рыцарь, не вождь, не государственный деятель и не человек, которому по плечу большие дела и бурные страсти, а простой смертный, и задача художника вызвать сочувствие к этому простому человеку, сострадание, уважение. Поздний С. подменяется над своим героем, доходя до резких обличений его слабостей (Жан Поль, Голдсмит). Новые идейно-эстетические концепции человека и его места в жизни общества, обращение к демократическому герою, миру его чувств и помыслов вызвало необходимость прибегнуть к иным изобразительно-выразительным средствам, чем у классицистов. Произвольно строится композиция литературного произведения, большое место занимают авторские рассуждения. Излюбленными жанрами становятся романы в письмах, романы-исповеди (Руссо), путешествия (Карамзин «Письма русского путешественника»), в поэзии поэма, элегия (Грей «Сельское кладбище»). Новое содержание требовало иного эмоционального воздействия, вызвало изменение языка искусства, лексики, которая тяготеет теперь к живому разговорному языку.

Ценность лучших произведений С. в критике феодальных отношений, в обращении к герою из низов и его нуждам. Наряду с явной идеализацией, в произведениях С. правдиво отражены жизненные обстоятельства. С. явился предтечей романтизма.

В России С. имел свою специфику. К русским представителям С. принадлежат Н. М. Карамзин, И. Ф. Богданович, И. И. Дмитриев. С. на русской почве имел

прогрессивную, антиабсолютистскую направленность, хотя и носил дворянский характер.

СИМВОЛ художественный (от греч. *symbolon* — знак, условный знак) — образ, но взятый со стороны своей знаковости. В искусстве Х. с. выступает как средство выразительности, он создается художником, как создаются метафоры и сравнения. Однако Х. с. отличается от других средств выразительности в искусстве и прежде всего от знака. Их различие состоит в том, что знак, как правило, имеет одно основное значение, в то время как Х. с. обладает многозначностью.

По отношению к полноценному художественному образу Х. с. выполняет вспомогательную роль. Если он является в руках художника всего лишь средством для достижения выразительности, то художественный образ представляет собой конечную цель и результат творчества. Поэтому лишь к образу, но не к Х. с., а тем более не к знаку применим критерий истинности и правдивости искусства. С другой стороны, символичность образа есть не что иное, как необходимая в реалистическом искусстве мера условности, непосредственно направленная против голый описательности.

Если в реалистическом искусстве символичность, знаковость, образность соотнесены и уравновешены между собой, то в других художественных направлениях это равновесие отсутствует. Преобладание условности в содержании произведений было характерно не только для ранних форм художественной культуры, но и для такой ее развитой формы, какой была античная культура. Причиной тому являлась мифология, которая выступала не только как мировоззрение, но и как форма самого мышления, в том числе художественного. Средневековое искусство характеризуется еще большей символичностью под влиянием христианской мифологии. Гипертрофию Х. с. можно найти в искусстве XVIII, XIX и XX вв. (см. *Символизм*).

Однако во все эпохи значительных успехов искусство достигало лишь в том случае, когда Х. с. не зачеркивал образ, а наоборот, помогал более ярко раскрыть образного содержания произведения искусства.

СИМВОЛИЗМ (от греч. *symbolon* — знак, условный знак) — направление в искусстве конца XIX — начала XX в., продолжавшее традиции декадентской поэзии (см. *Декадентство*) предшествующего времени и значительно углублявшее ее идейно-эстетические установки. Во франко-бельгийской поэзии и драматургии оно нашло выражение в поэзии С. Малларме, который, по словам Ж. Мореаса, «открыл ощущение таинственного и невыразимого», а также в поэзии и драматургии М. Метерлинка раннего периода.

В русской поэзии, начиная с 1900-х гг., С. получил развитие в творчестве А. Блока, А. Белого, В. Иванова, С. Соловьева и др. В своих произведениях они выражали не столько субъективистские и индивидуалистические переживания одиночества, сколько поиски целого нового мироздания. Они — каждый по-своему — смутно предчувствовали грядущую катастрофу всего старого русского буржуазно-дворянского мира. Это приводило их к идеализации национального прошлого с его боярско-церковной и крестьянской патриархальностью (ранний Блок, ранний Белый, Соловьев) и греческой античности с ее языческими культами (В. Иванов). Но каждый из них скоро стал сознавать невозвратность исторического прошлого и по-своему обращаться к созданию религиозно- и социально-философских «мифов» — мифа о «втором пришествии» (Белый), о «мировой душе», «вечной женственности» (Блок) и др. Это, несмотря на мистицизм, вело к резкому, враждебному отношению к дворянско-буржуазному миру с надменностью и жестокостью его государственной власти, к мещанской сытости, к механистичности и рационализму буржуазной культуры. С другой стороны, в противоре-

чивом, отягченном мистицизмом мировоззрении жило глубокое сочувствие к страданиям народных низов и готовность встать на их защиту. И некоторые из названных поэтов (сильнее всех Блок в драме «Песня судьбы» и Белый в романе «Петербург» и сборнике «Пепел») приходили к мотивам гражданской сатиры и к романтизации народной, крестьянской жизни, к стремлению найти в ней воплощение своего идеала.

Такой подъем идейных исканий этих «младших» русских символистов оказал большое влияние на поэтов-декадентов старшего поколения. В наибольшей мере это сказалось на творчестве Д. Мережковского, его исторических романах, в том числе на его трилогии «Христос и Антихрист». По-своему изменился и В. Брюсов, пришедший от своих ранних декадентских мотивов к идеализации героев античной древности, а также эпохи средних веков и Возрождения (многоликость его новых идейных интересов выразилась в таком признании: «Хочу, чтоб всюду плавала свободная ладья. И господа и дьявола хочу прославить я»). Все это приводило к большому разнообразию жанров и стилей творчества символистов. Они обогатили русскую лирику со стороны ее формы (Белый и Брюсов специально изучали проблемы стихотворного ритма); эпическое и драматургическое творчество давалось им в гораздо меньшей мере вследствие отвлеченности их символично-романтического содержания (романы Белого «Серебряный голубь» и Брюсова «Огненный ангел» были явной неудачей; пьесы Блока не могли найти себе адекватного сценического воплощения). Вследствие высокой романтичности своих идейных исканий «младшие» символисты, а за ними и «перестроившиеся» символисты «старшие» выражали иные взгляды на задачи искусства, нежели декаденты 1890-х гг. Те видели в искусстве самодовлеющее, «чистое» творчество, эти рассматривали его как «деятельность, направленную к преобразению действи-

тельности» (Белый), но к преобразению, понятому идеалистически, как «революция духа». Печатными органами С. в 1900-х гг. были журналы «Мир искусства», «Новый путь», сборники «Северные цветы», издательства «Скорпион» (редактор Брюсов), «Гриф», «Мусажет» и др. Почти все символисты выступали и как литературные критики и теоретики искусства, особенно активно Белый и Иванов. Некоторых русских писателей XIX в. (Гоголя, Достоевского, Лермонтова, Баратынского, Тютчева) они рассматривали как своих предшественников. С 1910 г. значение С. как направления слабеет. Одни — Блок, Брюсов, Белый — сочувственно приняли Октябрьскую социалистическую революцию, другие ушли в эмиграцию.

С. получил развитие и в изобразительных искусствах, но не имел такого значения, как в художественной литературе. **СИММЕТРИЯ** в искусстве (греч. *symmetria*) — соразмерность частей художественного целого как в отношении друг к другу, так и в соответствии с целым. Законы С. проявляются как в структуре явлений природы, так и в построении произведений искусства, в особенности живописи и архитектуры.

С. предполагает не только правильность и повторение одних и тех же элементов художественного целого, но и различие и разнообразие частей. «...Только одинаковое дает симметрию» (Гегель) С. является важным и необходимым элементом гармонии.

СИНТЕЗ ИСКУССТВ (от греч. *synthesis* — соединение, сочетание) — объединение различных видов искусства в рамках единого художественного произведения. Существует группа искусств, которые по природе своей являются синтетическими. Это все пространственно-временные, или зрелищные, искусства (театр, кино, телевидение, эстрада, цирк) В них объединение средств различных искусств происходит на основе творчества актера, сценического действия (в документальных жан-

рах — реального жизненного события, действия или лица) Проблема синтеза здесь выступает как проблема художественной целостности, органического единства того или иного произведения. Помимо зрелищных искусств, где синтез принадлежит самой природе художественного творчества и происходит как внутри данного вида искусства, существуют также синтез как объединение различных искусств в единый ансамбль, или художественное целое. Таков синтез литературно-изобразительного искусства (художественно-иллюстративные издания), литературы и музыки (песня и др. вокальные жанры), а также имеющий особенно широкое значение синтез пластических искусств (архитектуры, изобразительного и декоративно-прикладного искусства), направленный на эстетически целостное формирование окружающей среды. В каждой из этих групп синтеза существуют свои творческие проблемы. Так, в книжной иллюстрации главной является проблема изобразительного воплощения характеров героев и узловых событий действия литературного произведения, а также целостности художественного оформления книги в единстве всех ее компонентов (иллюстраций, обложки, заставок, шрифта и т. д.) В вокальной музыке стоит задача обобщенного воплощения идей и эмоционального строя поэтического текста в единстве с ее конкретными образными элементами. В синтезе пластических искусств главной является задача целостного художественного ансамбля, подчиненного единой идее как в рамках отдельного сооружения, так и в их комплексе, вплоть до художественно-осмысленного решения целых городов.

При объединении искусств каждое из них вносит в синтетическое целое свой вклад, обогащает это целое присутствием данному искусству специфическими возможностями и чертами. Вместе с тем, входя в синтетическое целое, каждое из искусств так или иначе приспосабливается к другим и к целому, приобретает

новые черты, в которых у него не было необходимости при обособленном существовании. Поэтому синтез — не механический конгломерат отдельных искусств, а не сподим к их простой сумме. С. и

органическое художественное целое, обогащающее новым качеством по отношению к каждому входящему в него искусству.

При синтезе пластических искусств его основой являются те реальные процессы общественной жизнедеятельности (труда, общественных событий и т. д.), для протекания и пространственного оформления которых создается архитектура. С учетом характера и развертывания этих процессов она включает в себя также монументально-декоративную скульптуру (статуи, рельефы, лепной декор и т. п.) и живопись (панно, фрески, мозаики, витражи, орнаменты и т. д.), а также произведения декоративно-прикладного искусства (народных промыслов и промышленного дизайна), которые дополняют, развивают и конкретизируют собственно архитектурный образ. Примеры — Дворец съездов и Олимпийский комплекс в Москве, ансамбль центра и Театр им. Навои в Ташкенте, район Лаздиной в Вильнюсе, многие станции метрополитена в разных городах и т. д. Строительство в СССР больницы общественных зданий, Дворцов культуры, театров, клубов, парков и стадионов открывает новые широкие перспективы взаимодействия видов искусства и ставит проблему синтеза как одну из важнейших задач социалистического реализма. Только с учетом и использованием С. и может быть решена программная задача создания прекрасной и достойной человека окружающей среды, способной радовать, идейно-эстетически воспитывать, удовлетворять высокие и развитые вкусы. **СКУЛЬПТУРА** (лат. *sculptura* от *sculpe* — вырезать, высекать) — вид изобразительного искусства, отображающий, истолковывающий и оценивающий действительность средствами объемных пластических образов и пространственных форм.

Произведения С. создаются из различного рода твердых и пластичных (поддающихся лепке) материалов. Обыкновенно это дерево, мрамор, гранит, а также глина, воск, пластилин.

Произведения С. можно тиражировать, отливая из гипса и металла в специальных литейных формах.

Исторически С. разрабатывает и воплощает в искусстве образ человека, рептилий, животных, птиц и т. п. Художественно-эстетическая выразительность С. достигается с помощью построения трехмерного пластического образа (его гармонического соотношения с пространством), в котором жизненная правда раскрывается через убедительную лепку объемов, верное соотношение пропорций, умелое использование возможностей эмоционального впечатления от позы, жеста, цветовой характеристики модели (греческая и римская портретная пластика, скульптурно-мемориальный ансамбль, созданный на Мамаевом кургане в Волгограде).

Дополнительные выразительные возможности С. получает благодаря воплощению замысла в сюжетной композиции, основанной на принципе драматического действия (знаменитые конные группы, созданные П. Клодтом и установленные на Аничковом мосту в Ленинграде). Велика роль профессионального мастерства художника, развития у него чувства пластичности, умения использовать выразительные возможности обработки поверхности С. (произведения Микеланджело, Ф. Шубина, О. Родена, А. Голубкиной).

Обычно С. разделяют на круглую, использующую выразительные возможности издалека просматривающегося силуэта (скульптурный бюст, статуя, композиционная группа), и рельеф, выразительные свойства которого обусловлены взаимодействием светотеневых планов и плоскостей, соотносящихся между собой на малой пространственной глубине (барельеф, горельеф, контррельеф).

Многовековые градации гуманистичес-

кого развития культуры поставили перед С. и скульпторами задачи отражения прекрасного человеческого образа, выражения средствами пластики положительного эстетического идеала. Важнейшая роль здесь принадлежит монументальной и монументально-декоративной С. Она обращается к массам людей, выражает важные гражданские идеи и способствует формированию архитектурно-декоративного ансамбля, синтезу искусств. Русская и советская С. заслуженно гордится «Медным всадником», созданным Э. Фальконе, памятником Минину и Пожарскому, изваянным И. Мартосом, памятником А. С. Пушкину, сотворенным А. Опекушиным, а также произведениями В. Мухиной («Рабочий и колхозница»), Н. Томского (памятник С. М. Кирову в Ленинграде), А. Кибальникова (скульптурно-мемориальный ансамбль «Брестская крепость»), работами О. Эльдарова, Л. Ланкинена и др. В С. как виде искусства значительная роль принадлежит станковой С. Она имеет самостоятельное художественное значение, не связана требованиями подчинять свои выразительные средства общим задачам создания ансамбля. Это портрет (статуи, портретные бюсты и т. п.), жанровые сцены (например, сцены охоты и военных стычек у Е. Лансере), а также композиции, изображающие животных (например, работы А. Обера, В. Ватагина, И. Ефимова).

Задачам С., как станковой, так и монументальной, отвечают произведения, в которых зачастую к.-л. аллегории или символы выражаются через человеческий образ или широко распространенный знак, эмблему. Чаще всего это парковая, декоративная С., как и монументальная, преследующая, кроме идейно-художественных целей, задачи объединения пространства, создания ансамбля на принципах синтеза искусства. Широко распространена декоративно-прикладная С.

В С., как и в других видах изобразительного искусства, находят отражение

процессы столкновения идеологических классовых интересов, выражаемых в эстетически-художественных концепциях и формах. Поэтому наряду с реалистической С. утверждающей идеалы гуманизма, в прикладном искусстве существует С. формалистическая, модернистская (кубистическая, абстрактная и т. п.).

В истории советской С. важную роль сыграл Ленинский план монументальной пропаганды и его дальнейшая реализация и воплощение в последующие десятилетия. Идейная и эстетическая основа творчества советских скульпторов — метод социалистического реализма.

СМЕШНОЕ — предмет, явление, побуждающие к смеху, вызывающие смех. Виды С. очень разнообразны; различные теории смеха выделяют тот или иной аспект С. Аристотель полагал, что С. — это безобразное, не причиняющее вреда; Гоббс видел в смехе проявление чувства превосходства; Кант считал причиной смеха разрешение противоречия в ничто; Гегель — противоречие или несоответствие между случайными целями субъекта и объективной, субстанциональной необходимостью; Чернышевский видел источник С. в притязаниях безобразного и ничтожного на высокое значение. В современной буржуазной эстетике распространено фрейдистское истолкование С. как механизма вытеснения болезненных психических комплексов. Для марксистской эстетики С. — это конкретное проявление комического, а смех субъективная психическая реакция на явления действительности, общественные и личные недостатки.

С. находит свое выражение в юмористических жанрах, в шуточных рассказах, в водевилях, в песнях развлекательного характера, в дружеских шаржах. Здесь смех проявляется в незлобной форме, как знак веселого настроения, вызванного забавными ситуациями, недоразумениями, случайным стечением обстоятельств и т. д. С. широко используется в комических жанрах искусства.

СОБРАННОСТЬ — высшая степень к.-л. качества, полнота, предел положительных свойств, безукоризненность. Понятие С. приносится к предметам и явлениям действительности, к продуктам человеческого труда, произведениям искусства. С. имеет эстетическое значение. Наиболее полно оно понимается в прекрасном, но так или иначе связано и с другими эстетическими категориями. С. иногда полностью отождествляется с прекрасным. Против этого отождествления выступал И. Кант. Н. Г. Чернышевский показал, что не всякое С. в своем роде прекрасно. С. и красота действительно не тождественны, однако С. является объективной основой прекрасного.

С. художественного произведения проявляется в его правдивости, единстве формы и содержания, в его выразительности. **СОВРЕМЕННОСТЬ В ИСКУССТВЕ** — отображение в художественном произведении реальности данного времени с точки зрения критериев, отвечающих его требованиям. Современность — широкое понятие, оно включает в себя актуальность, злободневность искусства, не сводясь в то же время к ним. Здесь речь идет о современной трактовке исследуемых в искусстве проблем, об объективных основаниях этой трактовки. Большие художники, обращаясь к прошлому или избрав фантастический сюжет, всегда выражали дух своей эпохи, идеи, волнующие их современников.

В романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» читатель встречается с фантастической, ирреальной ситуацией, однако сквозь нее ярко «просвечивают» детали жизни 20-х гг. А. Н. Толстой в романе «Петр Первый» ведет речь об отдаленных от его времени исторических событиях, однако они трактуются весьма современно. В лучших произведениях современных фантастов речь, как правило, идет о вымышленных неожиданных событиях, но они отличаются глубоко современным видением мира, современным осмыслением происходящего.

Многоязычное советское искусство дает множество примеров органичного воплощения С. в и. скульптурная группа «Рабочий и колхозница» В. Мухиной, в которой слились воедино современность и устремленность вперед; балет «Спартак» А. Хачатуряна, где на историческом материале выражаются современные идеи национально-освободительной борьбы. Глубоко современно творчество выдающихся мастеров советского искусства: писателей М. Шолохова, Ч. Айтматова, Н. Думбадзе, кинематографистов С. Герасимова, С. Ростокского, композиторов С. Прокофьева, Д. Шостаковича, Г. Свиридова, художников А. Дейнеки, А. Пластова и многих других.

С. в и. предполагает прежде всего поиск нового как в содержательной структуре произведения искусства, так и в области художественной формы произведения. Современные направления буржуазного искусства (модернизм) в угоду специально привнесенной «новизне» демонстрируют распад элементов содержания и формы. В противовес им социалистическое искусство ориентировано на активное вторжение в жизнь, поиск нового в содержании, форме, в художественных средствах и приемах; оно созвучно жизни народа, его идеалам, стремлениям. Проблема современности — основной источник тем, идей, образов, характеров, конфликтов искусства социалистического реализма.

СОДЕРЖАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ — идейно-эмоциональная, чувственно-образная сфера значения и смысла, адекватно воплощенная в художественной форме и обладающая социально-эстетической ценностью. Содержание в искусстве системно упорядоченно, целостно и неотделимо от формы воплощения. Лишь теоретически абстрагируясь от этого живого единства, мы можем рассматривать содержание само по себе, в его наиболее существенных особенностях. В широко распространенных представлениях о Х. с. встречается немало неточного и ошибочного (вы

ведение содержания из сферы искусства и отождествление его с предметно-историческими реалиями, послужившими материалом для создания произведения, отождествление его с замыслами художника или с одним из содержательных компонентов: чаще с темой, которую можно сформулировать понятийно, или с сюжетно-событийной канвой, которую можно пересказать) Обратной стороной таких представлений является ошибочная мысль о бессодержательности тех видов и родов искусства, в которых нет понятийно-словесного и предметно-изобразительного начала (например, инструментальной музыки или лирики). В действительности, содержание искусства находится в нем самом, а не вне его, оно возникает лишь в результате законченного творческого акта как система образных смыслов, находящихся друг с другом и с формой воплощения в единстве (См. *Произведение художественное*), и не может быть сведено к одному из своих компонентов. Содержательность музыки несомненна, но более специфична, чем у других видов искусства.

Хотя в организации Х. с., которое должно произвести эстетическое впечатление на зрителя, нет незначительных компонентов, тем не менее имеются основания говорить об определяющей, доминирующей роли в нем таких уровней, как идея художественная, тема художественная, пафос, тенденция (см. *Тенденциозность*), эстетическая оценка, характер, лирический герой и лирическое переживание. Посредством этих звеньев осуществляется связь искусства с жизнью.

Содержание, по Гегелю, есть не что иное, как переход формы в содержание, а форма — переход содержания в форму. Применительно к историческому развитию искусства это положение означает, что Х. с. постепенно формализуется и «оседает» в жанрово-композиционных пространственно-временных структурах, а затем снова вливается в актуальные содержательные пласты нового художественного процесса,

влияя на них и преобразуя (см. *Формы художественная, Жанр*) По отношению к структуре художественного произведения это означает, что принадлежность к тому или иному компоненту к содержанию или к форме относительна: каждый из художественных уровней будет формой по отношению к вышестоящему и содержанием по отношению к низшему уровням. Кроме того, в искусстве имеются сращивания формы и содержания (сюжет, конфликт, предметная изобразительность, приращивание к пространственно-временной сфере и т. п.), наконец, в художественном произведении все уровни и компоненты взаимно «всвечивают» друг друга.

Последняя особенность, а главная, образная природа искусства (см. *Образ художественный*) определяет такое его атрибутивное свойство, как многозначность, т. е. способность Х. с. нести в себе массу дополнительных смыслов, которые невозможно сформулировать понятийно, создавать особый подтекст и контекст внутренних сцеплений, по-разному звучащих в различных социально-культурных ситуациях, открываться одному и тому же человеку все новыми и новыми аспектами. Вместе с тем многозначность содержания не безгранична: в социально, эстетически жизненно важных его сторонах истинный художник не хочет быть понятым превратно, он целеустремлен и определен. Многозначность введена в определенные «берега» замыслом автора и целостной природой художественных компонентов друг на друга, их «взаимовсвечивание» придает Х. с. ясность и определенность, сконцентрированную в художественной идее.

Содержание искусства рождено своим временем и обращено к нему, однако в нем всегда присутствует культурно-историческая память народа, а также ориентация на высшие нетленные духовные ценности человечества. Пропорции традиционного и актуального Х. с. различны в различных культурно-художественных

стилях и жанрах, на различных этапах исторического развития (средневековое и профессиональное искусство, европейское искусство средневековья и Нового времени; балет и кинематограф, опера и роман и т. д.).

В содержании искусства запечатлены различные типы эстетического отношения к действительности и человеку, эстетическое отношение к времени и художника, оно пронизано эстетическим пафосом возвышенного, трагического, комического, драматического, идиллически-сентиментального, героико-романтического, лирического и т. п. характера. Эта эстетическая наполненность определяет функцию искусства как ничем не заменимого средства воздействия на целый внутренний мир человека путем гармонизации (см. *Гармония*) и катарсиса.

СОЗЕРЦАНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЕ — термин, обозначающий начальную, чувственную ступень познания эстетического объекта. В истории философии — это понятие, связанное с учением о непосредственном знании, или об интуиции, — знание получаемое путем непосредственного созерцания истины, без обоснования, с помощью логических доказательств (выделялись две его формы: чувственное созерцание и интеллектуальное). Э. с. — это особый тип эстетического постижения объекта, получивший такое наименование в теоретическую разработку в немецкой классической идеалистической философии эстетики. Так, у Канта созерцание связано с представлением о единичном предмете, которое противопоставляется, с одной стороны, ощущению, с другой — логическому мышлению и находится как бы между теоретическим познанием и практическим отношением. У Шеллинга понятие интеллектуальной интуиции, или непосредственного созерцания разумом своего предмета, родственно эстетическому познанию. Наиболее обстоятельную разработку это понятие в применении к искусству

получило у Гегеля. Созерцание, по его мнению, направлено на объект, который внеположен сознанию субъекта, находится по отношению к нему на определенной дистанции и существует перед ним в настоящий момент или восстанавливается с помощью воспоминания. Специфика созерцания произведений искусства заключается в том, что оно свободно от суждения о практическом и физиологическом назначении и цели предмета и поэтому адресовано к «теоретическим чувствам», к зрению и слуху, а не к обонянию, вкусу и осязанию и носит духовно-идеальный характер. Созерцание охватывает предмет целостно, не разрывая его на части, хотя и придает этим частям относительную самостоятельность и любитца ими. И сам субъект выступает в созерцании целостно, «из своего духа, сердца и чувства», из всего своего существа. Лишь по способу своего проявления созерцание непосредственно, однако в конечном счете опосредствованно всей предшествующей умственной деятельностью. Хотя Гегель глубоко проник в некоторые особенности Э. с., он не смог постичь опосредствованность его универсальной человеческой практикой, а также диалектику утилитарно-трудового и эстетического.

Домарксовская материалистическая эстетика рассматривала созерцание метафизически — как пассивный процесс восприятия объекта. В буржуазной эстетике XX в. понятие Э. с. трактовалось или в формалистическом плане (при созерцании цель предмета находится только в нем самом и прежде всего в его форме), или в духе интуитивистских концепций, в которых оно резко противопоставлялось мыслительной деятельности и отождествлялось с актом непосредственного и бессознательного усмотрения истины.

В марксистско-ленинской философии и эстетике эстетическое познание рассматривается не как пассивный акт, а как особый тип духовной активности. В этом отношении субъективная, деятельно-прак-

тическая направленность эстетического освоения действительности выступает антиподом пассивной созерцательности домарковского материализма. Вместе с тем марксистская эстетика подчеркивает, что эстетическое отражение совершается при непосредственном участии органов чувств, живого созерцания, говоря словами В. И. Ленина. Чувственная ступень познания (ощущения, восприятия, представления) играет в эстетическом отношении человека к действительности решающую роль. Однако эстетическое познание формируется на особом целостном сращении чувственной и рациональной ступеней познания, непосредственного и опосредованного знания, собственно восприятия предмета и работы воображения.

СОЗНАНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЕ — одна из форм общественного сознания, отражающая окружающий мир, разностороннюю деятельность человека, продукты его деятельности, произведения искусства в чувственно представимых и оцениваемых в суждениях вкуса образах. Специфическая особенность Э. с. заключена в том, что взаимодействие человека и объективной действительности переживается, оценивается и мыслится здесь сугубо индивидуально, с точки зрения отношения к исторически детерминированным идеалам воплощения красоты и прекрасного в реальной жизни и искусстве. Э. с., т. о., обуславливает и включает в себя художественное сознание, которое объективирует в себе как процесс создания, так и восприятия ценностей искусства. Оно имеет основы в психофизической и социальной природе человека. Если психика на неосознаваемом уровне предполагает определенный характер субъективных чувственных предпочтений, которые ведут к эстетическому наслаждению и перерастают в соответствующую потребность, то социальный уровень специализирует и то и другое, способствует их осознанности и социальной определенности. Сложное по своей структуре Э. с. основывается в конеч-

ном счете на многостороннем эстетическом отношении человека к действительности. Своим фундаментом оно представляет собой сложную, многогранную, вызывающую, как писал Кант, способность к игре «воображения и рассудка» сочетания содержательных выразительно-образных форм, которые люди различают в окружающей их природной и социальной реальности. Согласно марксистской философии, определяющее значение в этих отношениях принадлежит объективной действительности, в то время как важную роль играет и исторически детерминированный субъективный фактор. К нему относятся эстетические оценки, суждения, открываемые людьми «элементы красоты», образующие эстетический идеал.

Э. с. по своему составу и структуре представляет как бы поднимающуюся спиральную лестницу. Образующие его части: эстетические эмоции, чувства, восприятия, потребности, идеалы, взгляды, категории и теории — между собой взаимосвязаны и взаимозависимы. Вполне понятно, что при этом в эстетическом отношении в разной мере переживаются и оцениваются как позитивные стороны действительности, так и негативные. Эстетические чувства формируют соответствующие потребности, которые регулируют действующий на начальной стадии, стихийно развивающийся так или иначе упорядоченный вкус. Нечто подобное происходит и с теми идеалами представлениями, которые осознаются и систематизируются в качестве исторически конкретного эстетического идеала. Само по себе сознание, связанное с чувственной представимостью эстетического идеала, крайне многозначно, тем не менее оно способно получить логическое и однозначное оформление на интеллектуальном уровне эстетических взглядов и теории. Последние непосредственно соотносятся не только с чувствами, но и с мировоззрением людей и существуют в русле эстетических категорий, которые охватывают как наиболее общие проявления эстетического в жизни и искусстве,

также и такую область Э. с. В орбите Э. с. находятся самые разнородные прямые и косвенные связи между составляющими его чувственными и рациональными ступенями. Мировоззрение, опирающееся на социальные реакции человека, формирует личность, воздействует на поведение, но многом определяет установки эстетического метода. В свою очередь, чувственно представляемые образы корректируют отвлеченные идеи, которые входят в идеал и материализуются в художественных произведениях.

Сам смысл и назначение Э. с. состоит в том, чтобы обеспечивать каждому человеку достижение внутренней гармонии между разнородными сторонами жизни, соединять воедино чувственные и рационально-интеллектуальные аспекты существа человека. Формирование Э. с., как и обеспечивающая его система эстетического воспитания, в наши дни является делом постепенной общественно-политической деятельности, что неоднократно подчеркивалось в партийных документах.

СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ — разновидность реализма, сложившаяся в начале XX в., прежде всего в литературе. В дальнейшем, особенно после Великой Октябрьской социалистической революции, искусство С. р. стало приобретать в мировой художественной культуре все более широкое значение, выдвинув во всех видах искусства первоклассных мастеров, которые создали высочайшие образцы художественного творчества: Горький, Маяковский, Шолохов, Твардовский, Бажер, Арагон — в литературе; Греков, Дейнека, Гуттузо, Сикейрос в живописи; Прокофьев, Шостакович — в музыке; Эйзенштейн — в киноискусстве; Станиславский, Брехт — в театре.

В собственно художественном отношении искусство С. р. было подготовлено всей историей прогрессивного художественного развития человечества, но непосредственной художественной предпосылкой возникновения этого искусства явилось утвер-

ждение в художественной культуре XIX в. принципа конкретно-исторического воспроизведения жизни, явившегося достижением искусства критического реализма. В этом смысле С. р. является качественно новым этапом в развитии искусства конкретно-исторического типа и, следовательно, в художественном развитии человечества в целом, конкретно-исторический принцип освоения мира является самым значительным завоеванием мировой художественной культуры XIX—XX вв.

В общественно-историческом отношении искусство С. р. возникло и функционирует как составная часть коммунистического движения, как особая художественная разновидность коммунистической, марксистско-ленинской общественно-преобразовательной творческой деятельности. Искусство в составе коммунистического движения осуществляет по-своему то же самое, что и другие его составные части: отражая реальное состояние жизни в конкретно-чувственных образах, оно творчески реализует в этих образах конкретные исторические возможности социализма и его поступательное движение, т. е. своими, собственно художественными средствами превращает эти возможности в т. наз. вторую, художественную действительность. Тем самым искусство С. р. дает художественно-образную перспективу и для практической преобразовательной деятельности людей и непосредственно, конкретно-чувственно убеждает их в необходимости и возможности такой деятельности.

Термин «С. р.» возник в начале 30-х гг. в ходе дискуссии накануне Первого съезда Союза советских писателей (1934). Тогда же сложилось теоретическое понятие о С. р. как художественном методе и было разработано достаточно емкое определение этого метода, сохраняющее свое значение до настоящего времени: «...правдивое, исторически конкретное изображение действительности в ее революционном развитии» с целью «идейной переделки и воспитания трудящихся в духе социализма».

Это определение учитывает все наиболее существенные признаки С. р.: и то, что это искусство относится к конкретно-историческому творчеству в мировой художественной культуре; и то, что его собственную реальную первооснову составляет действительность в ее особом, революционном развитии; и то, что оно социалистически (коммунистически) партийно и народно, является составной, художественной частью социалистической (коммунистической) перестройки жизни в интересах трудящегося народа. Не случайно в постановлении ЦК КПСС «О творческих связях литературно-художественных журналов с практикой коммунистического строительства» (1982) подчеркивается: «Для искусства социалистического реализма нет более важной задачи, чем утверждение советского образа жизни, норм коммунистической нравственности, красоты и величия наших моральных ценностей — таких, как честный труд на благо людей, интернационализм, вера в историческую правоту нашего дела».

Искусство С. р. качественно обогатило принципы социального и исторического детерминизма, сложившиеся сначала в искусстве критического реализма. В тех произведениях, где воспроизводится дореволюционная действительность, искусство С. р., как и искусство критического реализма, изображает социальные условия жизни человека критически, как подавляющие или развивающие его, например в романе «Мать» М. Горького («...люди привыкли, чтобы жизнь давила их всегда с одинаковой силой, и, не ожидая никаких изменений к лучшему, считали все изменения способными только увеличить гнет»). И подобно литературе критического реализма, литература С. р. находит в каждой социально-классовой среде представителей, недовольных условиями своего существования, поднимающихся над ними в стремлении к лучшей жизни.

Однако в отличие от литературы критического реализма, где лучшие люди своего

времени в стремлении к общественной гармонии полагаются лишь на личные субъективные стремления людей, в литературе С. р. они находят для своих стремлений к общественной гармонии опору в объективно-исторической действительности, в исторической необходимости и реальной возможности борьбы за социализм и последующее социалистическое коммунистическое преобразование жизни. И там, где положительный герой действует последовательно, он предстает в виде самодостойной личности, которая осознает историческую необходимость социализма и делает все возможное, т. е. реализует все объективные и субъективные возможности для превращения этой необходимости в действительность. Таковы Павел Власов и его товарищи в «Матери» Горького, Владимир Ильич Ленин в поэме Маяковского, Кожух в «Железном потоке» Стефановича, Павел Корчагин в романе «Как закалялась сталь» Островского, Саша в пьесе Арбузова «Иркутская история» и многие другие. Но положительный герой — это лишь одно из характерных проявлений творческих принципов С. р. В целом же метод С. р. предполагает художественно творческое освоение реальности человеческих характеров как неповторимый конкретно-исторический результат и перспективу общеисторического развития человечества к своему будущему совершенству, к коммунизму. В результате в любом случае создается саморазвивающийся поступательный процесс, в котором преобладают личность и условия ее существования. Содержание этого процесса всегда неповторимо, т. е. является художественной реализацией данных конкретно-исторических возможностей данной творческой личности, ее собственным вкладом в созидание нового мира, одним из возможных вариантов социалистической преобразовательной деятельности.

По сравнению с критическим реализмом в искусстве С. р. вместе с качественным обогащением принципа, историзма

получило существенное обогащение и новые формы формотворчества. Конкретно-исторические формы в искусстве С. р. приобрели более динамический, более экспансивный характер. Все это обусловлено содержательным принципом воспроизведения реальных явлений жизни в их исторической связи с поступательным развитием общества. Этим же обусловлено в ряде случаев включение в конкретную историческую образную систему намеренно условных, в том числе и фантастических форм, как, например, образы «машины времени» и «фосфорической женщины» в «Бане» Маяковского.

СОЦИОЛОГИЯ ИСКУССТВА — раздел марксистско-ленинской эстетики, изучающий отношения между искусством и обществом. Искусство не существует само по себе, изолированно от воздействий общества. Художники, создающие произведения искусства, зависят, как и все остальные люди, от общественных отношений, существующих в данном обществе, от уровня развития производительных сил. Эта зависимость проявляется как в художественном отражении тех или иных общественных потребностей, так и в социально-экономическом положении самих художников. И судьба произведений, созданных художниками, во многом зависит от оценки, которую они получают со стороны общества.

Классики марксизма-ленинизма неоднократно подчеркивали определяющее влияние общественных условий на формирование художников, на содержание их произведений. В признании социально-экономической обусловленности искусства включено одно из самых глубоких отличий марксистско-ленинской эстетики от других эстетических учений. История искусства свидетельствует о влиянии на развитие искусства буквально всех процессов, протекавших в общественной жизни, усиления и ослабления религии, роста и спада политической активности, эволюции нравов и быта, развития на-

учной мысли и технического прогресса. С поразительной чуткостью и жадностью впитывало в себя искусство каждой эпохи все ее характерные черты, становясь истинным зеркалом своего времени. В то же время марксистско-ленинская эстетика отвергает фаталистический детерминизм вульгарных социологов, утверждавших жесткую зависимость развития искусства от социально-экономических факторов. Мы признаем наличие в историко-художественном процессе обстоятельств, приводящих к некоторой мере его самостоятельности. Именно на это обращал внимание Ф. Энгельс в известном письме к В. Борнштрупу.

Искусство по сравнению с политикой, правом, моралью более отдалено от экономического базиса общества. На развитие искусства оказывает влияние не только состояние общественного бытия, но и состояние общественного сознания. В развитии искусства большую роль играют традиции, преемственность и связанные с ними соперничество художников, стремление к новаторству.

Художественные произведения, воспринятые людьми, оказывают влияние на их духовный мир, а тем самым и на все стороны общественного сознания. Особенно активно искусство воздействует на формирование политического и нравственного сознания, на формирование атеистического или религиозного мировоззрения. Через эти формы общественного сознания искусство влияет на практическую деятельность людей, на создание материальных и духовных ценностей, на преобразование природы и общества.

Воспринимая произведение искусства, каждый человек дает ему ту или иную оценку в зависимости от своего эстетического развития, в зависимости от своего эстетического вкуса. В середине XX в. оценка произведений искусства публикой, изучение художественных предпочтений публики стали предметом специальных социологических исследований. Наступил

новый этап в развитии С. и.— этап широкого использования эмпирических методов.

Конкретные социологические исследования публики показали, что аудитория искусства весьма неоднородна. Формирование художественных вкусов зависит от целого ряда социально-демографических факторов: особенностей социальной группы, уровня образования, возраста, пола. Результаты исследований свидетельствуют о большой дифференциации вкусов даже внутри однородных социальных групп. Это объясняется сложностью процесса формирования эстетических взглядов. Жизнь людей — многофакторный процесс. И вкусовые предпочтения людей, принадлежащих к одному классу и даже к одной социальной группе, определяются еще целым рядом социально-психологических моментов: особенностями воспитания и формирования личности в конкретной социальной среде, совокупностью чувств, привычек, иллюзий, которые вырабатываются в деятельности людей, как непосредственное отражение конкретных условий воспитания.

Дальнейшее развитие социологических исследований публики позволит получить картину эстетической подготовленности различных слоев населения. А это необходимо для научной разработки теории и практики эстетического воспитания, для дальнейшего развития художественной культуры социалистического общества.

СРЕДНЕВЕКОВАЯ ЭСТЕТИКА (в Европе) — период в развитии эстетической мысли от кризиса античной цивилизации (IV в.) до эпохи формирования капитализма (XV в.). Формирование эстетических воззрений средневековья началось уже в недрах античного общества в связи с зарождением элементов феодальных отношений и совпало с наметившимся в IV в. изменением политики церкви по отношению к языческой культуре: переходом от конфронтации к ассимиляции ее идей. С одной стороны, это объяснялось

стремлением церкви представить окружающий мир как творение бога, с другим — желанием поставить себе на службу завоевания классической мысли. В IV в. христианские писатели продолжили в эту эллинистическую работу по обобщению и систематизации античной традиции и приспособлению ее для нужд нового мировоззрения. Противоречивое отношение христианства к античной культуре, осуждение языческой философии и поэтики и частичное снятие с нее проклятия греха, если она служит укреплению веры, — сохранилось и в последующие века. В искусстве намечается переход от античной пластичности к дематериализации, символической и экспрессивной образности. Но наряду с этим в нем находят отражение дохристианская мифология, элементы фольклора, вырабатываются новые формы (обратная перспектива, плоскостность форм), не нашедшие отражения в античных трактатах.

Основная тема С. э. — согласование учения о сверхчужденном, божественном происхождении красоты с принципом человеческого восприятия прекрасного. Решение этой проблемы на Западе (Августин) осуществляется в основном в направлении разработки концепции красоты индивидуального и конкретного, использованием аристотелево-стоической логики и числовой теории пифагорейства. На Востоке (Дионисий Ареопагит V в., Иоанн Дамаскин VIII в.) разрабатывается мистическое учение о красоте сверхсущего, основанное на платоническом учении об идеях-образах и эманационной теории неоплатонизма. Развернутая при этом архаичная ментальность (всякий образ является откровением и проявлением скрытого) сыграла свою роль в Византии (VII—VIII вв.) в полемике с иконоборцами. Идеи иконопочитателей разрабатывали византийские ученые-богословы Феодор Студит (VIII в.), Михаил Пселл (XI в.), Фотий (IX в.). В период очередного культурного подъема в Византии (IX—XI вв.)

и Фотий сумели поставить вопрос о ценности красоты природы и искусства. Идеи Августина о красоте как числе и пропорции развивали на Западе Кассиодор, Исихор Севильский (VII в.), Албино (VIII в.), Иоанн Скотт Эриугена (IX в.). Период позднего средневековья (XV вв.) отмечается в Европе общим культурным подъемом: развивается народное искусство, городская литература, появляются реалистические элементы в готическом искусстве, зарождается сенсуалистическая тенденция в течении номинализма. XIII в. противник схоластики Гуго Сен-Викторский, основываясь на средневековой концепции искусства как сочетания теории и практики, допускает возможность искусства удовлетворять не только интеллектуальную, но разные потребности людей. Схоласт XIII в. Альберт Великий предложил отличать от красоты духовной красоты телесную и эссенциальную. Понятие присуща самим вещам и не зависит от субъекта. Идеи Августина о восприятии прекрасного развивал в XIII в. Фоминистика. Новый шаг в развитии эстетической теории в обосновании самостоятельной ценности красоты делает ученик Альберта Фома Аквинский (XIII в.). Он отделяет понятие прекрасного от понятий добра и истины и стремится найти объективные эмпирические признаки прекрасного.

Близкая византийскому православию средневековая культура Восточной Европы (XI—XVII вв.) Древней Руси, Болгарии, Сербии, Румынии (на раннем этапе Чехии и Словакии) имеет специфические особенности. Развитие эстетических идей происходит здесь в тесной связи с практикой жизни, со своеобразием национальных и дохристианских языческих представлений. Эстетические идеи средневековой Руси в сравнении с византинизмом отличались большим демократизмом и гуманизмом, оптимизмом и целостностью мировосприятия, интересом к актуальным исто-

рическим и социальным проблемам. С. э. — явление противоречивое. В эпоху Возрождения она была подвергнута всесторонней критике, что вполне понятно: ее теологический, абстрактный и спекулятивный характер явился тормозом для развития светской культуры и искусства. В современном мире эстетика средних веков является объектом идеологической борьбы. Буржуазные теоретики искусства и теологи нередко высказываются за идейное сближение современного западного искусства с принципами христианской эстетики, усматривая в этом движении путь к преодолению кризиса, в котором находится буржуазная эстетическая мысль и художественно-эстетическая культура.

СТИЛИЗАЦИЯ (фр. *stilisation* от *style* — стиль) — намеренная имитация художественного стиля, характерного для определенного автора, направления, для художественной культуры, социальной общности, эпохи и т. д.

В становлении искусства литературы важную роль играли фольклорные С. Так, расцвет русской классической поэзии и музыки связан с обращением к сюжетам, героям, интонациям, формам народного творчества (В. А. Жуковский, А. С. Пушкин, М. И. Глинка, Н. А. Римский-Корсаков).

В отдельные эпохи подражание стилям классического искусства древности становится господствующим принципом. Так, классицизм имел тенденцию следовать античным образцам в архитектуре, скульптуре, поэзии. Как правило, С. предполагает свободную интерпретацию прототипов. В Новое время воспроизведение стилей прошлого более всего присуще архитектуре, где возникают варианты стилей неоготика, неоромантизм и др. С. может носить поверхностный, частичный или глубокий характер, охватывая всю содержательную структурную основу произведения, как в историческом романе «Петр Первый» А. Н. Толстого. Иногда она становится главной чертой стиля художника (сказовая

манера П. П. Бажова, С. в полотнах В. М. Васнецова). В зрелищных искусствах — театре, кино — ее функции особенно значительны. Постановка в Центральном детском театре спектакля по мотивам индийского эпоса «Рамаяна» потребовала определенной С. изобразительного оформления и манеры исполнения соответственно художественным традициям этой страны.

Принцип С. часто используется художниками для постановки извечных нравственных проблем. Так строятся пьесы Ж. Ануя «Антигона», Б. Брехта «Добрый человек из Сезуана», где классические сюжеты сопоставляются с их современной интерпретацией.

В узком смысле С. выступает как конкретизированный способ, прием образного решения обычно в связи с функцией оформляемого компонента предметно-пространственной среды (например, в сказочном решении форм детских городков, площадок или в художественном оформлении книг). Через механизм С. осуществляется процесс переосмысления, актуализации стиливого богатства прошлого, становления, выделения самобытного стиля в искусстве современной эпохи, отражающего ее социально-художественное своеобразие.

С. в определенных социальных условиях является показателем кризисного состояния художественной культуры реакционных классов. Так, декадентские направления в искусстве широко прибегали к С., стремясь тем самым преодолеть идейно-содержательную скудость своего творчества.

СТИЛЬ (от греч. и лат. *stylos* способ или образ изложения, изображения, выражения) совокупность главных идейно-художественных особенностей творчества мастера, проявляющаяся в типичных для него темах, идеях, характерах, конфликтах, а также в своеобразии изобразительно-выразительных средств, художественных приемов. Это одно из ключевых понятий

эстетики и искусствознания, известное уже в античную эпоху, получившее в историческом процессе многочисленные толкования.

Стилевые явления существуют и в творчестве мастеров определенной эпохи, стилистические влияния, оказывая взаимные влияния, содействуя возникновению новых направлений. Непосредственно в С. произведения возникает в процессе творчества художника и отражает общие стиливые закономерности вида, рода, жанра искусства, родственного художественного направления, национальных традиций, так и оригинальные черты индивидуального С. мастера. Последние определяются особенностями его психического склада, характера, жизненного опыта, мировоззрения. Касаясь диалектической природы С., преломления и осмысления объективных предметов в субъективном сознании художника в процессе отражения реальности, К. Маркс отмечал, что в С. должен отразиться язык самого создаваемого предмета, своеобразие его сущности, его характер, а кроме того, и то обстоятельство, что один и тот же предмет различно преломляется в различных индивидах.

Оригинальность С. связывается с творческой индивидуальностью, личностью художника. Так, характер С. у Л. Толстого обусловлен стремлением к передаче объективной картины событий, отражению переживаний их участников и одновременно раскрытию авторской мысли, своего отношения в общем сцеплении художественно-образного повествования, отсюда сложные текстовые построения, периоды, повторы, интонации.

Иногда понятие С. употребляют вместо понятий манера, почерк, которые относятся к более узким стиливым явлениям, характеризующим лишь приемы художественной обработки материала. В С. произведения, кроме оригинальных особенностей авторского индивидуального С., или художественной манеры, существуют типологические черты. Так, устойчивые тради-

ционные жанровые элементы С. определяются прежде всего объемом, задачи, условия функционирования, адресата произведения. Портретная живопись, например, требует от художника учета особенностей творческой среды, установки на камерное «общение» зрителей с образом портретируемого. Иначе решается монументальное изображение человека в рамках архитектурного ансамбля, где от С. требуются определенный колорит, обобщение линии и т. п.

В С. художественного произведения отчетливо проступают через индивидуальное преломление общие черты С. течения, стиливые национальные традиции искусства. Было бы неверным утверждать наличие единого С. эпохи, хотя господствующие направления искусства имеют тенденцию типологизировать определенный С.

С. художника выявляется как общность идейного содержания, художественно-образной системы, характерной для его произведений, для его творчества в целом. Каждый мастер проходит собственный путь становления творческой индивидуальности, отражающейся в его С., порой переживает вслед за расцветом упадок или самокритичное. Эволюция С. художника — одна из сложнейших сторон творческого процесса. Так, для многих писателей закономерен переход от романтического — в раннем творчестве — С. к реалистическому — в более позднем (в отечественной литературе XIX и XX вв. это творчество А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя и многих других русских и советских писателей).

СТРУКТУРАЛИЗМ в искусствознании (от общенаучного понятия «структура», обозначающего наличие устойчивых отношений между элементами в составе целостной системы) — научное направление; главным образом, в литературоведении, отчасти в теории изобразительных искусств, киноведении, музыковедении и др., сформировавшееся в 20—60-е гг. XX в. Его возникновение связано с переходом на абстрактно-теоретический уровень изучения худо-

жественных явлений и применением в качестве главного методологического инструмента понятия «структура» и смежных с ним понятий. В основе изучаемых художественных явлений С. выявляет своеобразный спектр структурных отношений: внутрисктурные взаимодействия элементов, типологию структур, реализацию множества вариантов определенного структурного инварианта, многообразие внешних функций структур в различных социокультурных контекстах и т. п. При исследовании подобных аспектов искусства С. опирается на данные, понятия и методы научных дисциплин «системно-коммуникативного» цикла, таких, как общая теория систем, кибернетика, лингвистика, семиотика, теория информации и др.

Зачинателями С. являются деятели отечественной искусствоведческой мысли — представители «формальной школы» в литературоведении 20-х гг., впоследствии распавшейся (В. Б. Шкловский, Ю. Н. Тынянов и др.), фольклорист В. Я. Пропп, кинорежиссер и теоретик С. М. Эйзенштейн и др. Один из главных методологических принципов С. — противоположение «синхронии» (одномоментного «среза» изучаемого объекта) «диахронии» (развитию его во времени) как необходимое условие выявления структур — сформулировал швейцарский лингвист Ф. де Соссюр. Идеи С. развивали члены Пражского лингвистического кружка (Я. Мукаржовский, Р. Якобсон и др.).

В любом из своих проявлений С. имеет определенные философско-эстетические предпосылки и основы. Современный западный С., получивший наибольшее распространение во Франции (А. Ж. Греймас, Р. Барт, Цв. Тодоров и др.), развивается под влиянием неопозитивизма, феноменологии и др. идеалистических течений, служа теоретической базой формалистических направлений критики. В СССР и других странах марксистско-ленинского искусства. Вместе с тем противо-

поставление «синхронии» «диахронии», установка на анализ творений искусства самих по себе, в отвлечении от субъекта и процесса творчества и т. п. положения достаточно красноречиво свидетельствуют о том, что в рамках марксистско-ленинской методологии С. может быть лишь одним из частных подходов к изучению искусства. Общей методологической основой марксистско-ленинской эстетики и искусствознания является материалистическая диалектика.

СУБЪЕКТИВИЗМ в искусстве — это абсолютизация личного начала в художественном творчестве. Художественное творчество (в отличие от научного и других видов творчества) носит ярко выраженный субъективный характер. Но творческий процесс совершается в соответствии с определенными закономерностями отражения действительности, он детерминирован психофизиологическими и социальными причинами. Создание художественных образов связано с закономерностями видов и жанров искусства, с особенностями материала и образительно-выразительных средств искусства. Философской основой С. в и. в Новое время выступают различные направления субъективного идеализма в эстетике (интуитивизм, иррационализм, феноменология, экзистенциализм, фрейдизм и др.).

С. находит свое выражение в многочисленных направлениях и течениях современного буржуазного искусства: экспрессионизме, сюрреализме, абстракционизме и т. д. В последнее время он оказывает свое влияние не только на появление произведений элитарного искусства, но и произведений т. наз. «массовой культуры», специально ориентированной на формирование «усредненного потребителя» художественных ценностей в современном буржуазном обществе. Субъективистский подход в искусстве способен понизить творческий потенциал даже одаренных художников (Д. Джойс, Ф. Кафка), в произведениях которых мы зачастую сталки-

ваемся с распадом художественного ряда, ограничением действительной роли искусства, отсутствием полнокровного художественного выражения.

Марксистско-ленинская эстетика и социалистическое искусство противопоставляют проявлению С. в художественном творчестве, ведут борьбу за расцвет и процветание подлинного искусства, обладающего гуманистическими, гуманистическими художественными ценностями.

СУЖДЕНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЕ — эстетическая оценка действительности, высказывание, мнение об эстетическом предмете или явлении. Своеобразие Э. с. рассматривается в т. наз. логике «норм и оценок». Гносеологический анализ этих суждений осуществляется именно в логике. Сложность Э. с. по содержанию заключается в том, что здесь высказывается мнение о предметах и явлениях, которые имеют для воспринимającego не только понятийное, но и эмоциональное значение. При этом эстетический предмет, например система художественных образов, обладает многозначностью. Идеалистическая эстетика отсюда сделала вывод, что обычные логические суждения неприменимы к области эстетики. Здесь работает, по этому мнению, только интуиция. Однако, несмотря на то что художественный образ нельзя полностью перевести в понятие, все-таки общую идею, смысл системы образов можно выразить в понятийной форме. Это относится и к художественной форме. Следовательно, Э. с. может быть логически обосновано. Его отправным пунктом является непосредственный контакт с эстетическим объектом, непосредственное его восприятие. Вне этого Э. с. невозможно. Оно обусловлено уровнем развития у человека эстетического вкуса, общей культуры, характером жизненного опыта. Критерием истинности Э. с. является общественная практика. Одной из непосредственных задач эстетического воспитания является развитие способности к Э. с.

СУЖЕТ (фр. sujet — предмет) — способ художественного осмысления, организации событий (т. е. художественная трансформация фактулы). Специфика конкретного сюжета проявляется не только при сопоставлении его с реальной жизненной историей, послужившей ему основой, но и при сопоставлении описаний человеческой жизни в документальной и художественной литературе, мемуаристике и романах. Углубление событийной основы и ее художественного воспроизведения идет еще от Аристотеля, но концептуальное различение терминов было предпринято только в XX в. В России слово «сюжет» долгое время было синонимом слова «тема» (в теории живописи и скульптуры еще и сейчас оно нередко употребляется в этом значении). Применительно к литературе в конце прошлого века оно стало означать систему событий, или, по определению А. Н. Веселовского, сумму мотивов (т. е. то, что в другой терминологической традиции принято называть *фабулой*). Ученые русской «формальной школы» предложили рассматривать С. как обработку, придание формы первичному материалу — фабуле (или, как было сформулировано в поздних работах В. Б. Шкловского, С. — способ художественного постижения действительности).

Наиболее распространенный способ трансформации фабулы — разрушение непрерывности временного ряда, перестановка событий, параллельное развитие действия. Более сложный прием — использование нелинейных связей между эпизодами. Это «рифмовка», ассоциативная переключка ситуаций, персонажей, последовательности эпизодов. Текст может строиться на столкновении разных точек зрения, сопоставлении взаимоисключающих вариантов развития повествования (роман А. Мердок «Черный принц», фильм А. Кайата «Супружеская жизнь» и др.). Центральная тема может развиваться одновременно в нескольких планах (социальном, семейном, религиозном, художественном),

в изобразительном, цветовом, звуковом рядах.

Некоторые исследователи считают, что мотивировки, система внутренних связей произведения, способы повествования относятся не к области С., а к композиции в строгом смысле слова. С. рассматривается как цепь изображенных движений, жестов духовных порывов, произносимых или «мыслимых» слов. В единстве с фабулой он оформляет взаимоотношения и противоречия характеров между собой и обстоятельствами, т. е. конфликт произведения. В модернистском искусстве наблюдается тенденция к бессюжетности (абстракционизм в живописи, бессюжетный балет, атональная музыка и т. д.) С. имеет важное значение в литературе и искусстве. В системе сюжетных связей раскрываются конфликты, характеры действия, в которых находят отражение великие проблемы эпохи.

СЮРРЕАЛИЗМ (фр. surrealisme — сверхреализм) — направление искусства модернизма, сформировавшееся во Франции в 1924 г. выпуском «Манифеста сюрреализма», призывавшего к художественному творчеству без контроля разума. Сюрреалисты не полностью отказывались от отражения в своих произведениях предметов и явлений действительности, но, отражая детали предметов, нарочито разрушали причинно-следственные логические связи, в результате чего их произведения лишались смысла. В теории С. опирался на буржуазно-идеалистические философские учения А. Шопенгауэра, А. Бергсона, провозглашавших основой искусства *интуицию*, не связанную с разумом, не основывающуюся на практическом жизненном опыте, а также на реакционное учение Э. Фрейда, считавшего художественное творчество порождением «бессознательного». Сюрреалисты рассматривают искусство как убежище для личности, испытывающей отвращение к действительности, как лекции «мир новой реальности», призванной отвлечь людей от повседневных жизненных забот и тягот

По существу же, уродливые, начиненные сценами жестокости произведения сюрреалистов культивируют жестокость и агрессивность. По утверждению сюрреалистов, их произведения, заполненные кровавыми сценами насилия, жестокости и разложения, призваны утолить жажду насилия, присущую человеку от рождения. Сюрреалисты проповедовали произвол и субъективизм не только в художественном творчестве: они пытались активно включиться в политическую деятельность, призывая произвести средствами сюрреалистического искусства революцию в сознании человека. Этими бесплодными идеалистическими призывами они отвлекали людей от действительной политической борьбы за свои права. Народ представлялся сюрреалистам враждебной силой, «мешающей»

истинному творчеству. По мере усиления антинародных тенденций С. обретает активную поддержку со стороны буржуазии. После второй мировой войны он становится одним из господствующих направлений буржуазного искусства. Наиболее широкое распространение С. получил в живописи. Он проник также в литературу и кино. Идеологом С. был А. Бретон. Ученые бунтарской видимостью, к С. примкнули некоторые прогрессивно настроенные молодые деятели искусства и литературы на Западе. Однако вскоре отошли от него, убедившись в его бесплодности. Наиболее известным представителем С. является художник С. Дали. С. исчерпал себя и в настоящее время прекратил свое существование как направление в искусстве и литературе.

Т

ТАЛАНТ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ — способность человека, проявляющаяся в художественном творчестве; социально детерминированное неповторимое единство эмоциональных и интеллектуальных особенностей художника. Х. т. отличается от гения (см. *Гениальность художественная*), который открывает новые направления в искусстве. Х. т. определяет характер и возможности творчества, избираемый художником вид искусства (или несколько видов искусства), круг интересов и аспекты отношений художника к действительности. Вместе с тем Х. т. художника немислим без индивидуальных принципов художественного воплощения идеи и замысла. Индивидуальность художника проявляется не только в самом произведении, но и существует как предпосылка создания этого произведения. Х. т. художника может быть реализован в конкретных социально-экономических и поли-

тических условиях. Отдельные эпохи в истории человеческого общества создают наиболее благоприятные условия для развертывания и реализации Х. т. (классическая античность, Возрождение, мусульманский Ренессанс на Востоке, эпоха социализма и коммунизма)

Признание определяющего значения социально-экономических и политических условий, а также духовной атмосферы в реализации Х. т. отнюдь не означает их абсолютизации. Эта односторонняя метафизическая концепция чужда марксизму: художник не только продукт эпохи, но и творец ее. Существенным свойством сознания является не только отражение, но и преобразование действительности. Для реализации Х. т. огромное значение имеют субъективные моменты: трудоспособность, способность к мобилизации художником всех своих эмоциональных, интеллектуальных и волевых сил

ТАШИЗМ (фр. *tache* пятно) одно из

направлений абстракционизма. Возник Т. в Франции. Впервые этот термин введен в обиход эстетической и искусствоведческой литературы французским критиком Пьером Готье в 1951 г. для обозначения ответвлений в абстрактном искусстве. Однако сам термин не достаточно определен и не всегда ясно, каких художников относят к ташистам. Т. означает использование экспрессионистских цветовых пятен для передачи интуитивных и неосознанных впечатлений от восприятия предметов и явлений действительности. Как и абстракционизм, Т. носит беспредметный характер. В хаотическом нагромождении цветовых пятен реальный мир не находит отображения. В произведениях ташистов усматривается лишь смутное состояние их создателей. Но это вполне понятно: творческий метод ташистов сводится или к простому разбрызгиванию красок, или же к беспорядочному их наложению на полотно. Т. представляет собой разрушение формы, композиции, рисунка, т. е. ликвидацию основ изобразительного искусства. Одним из ярких представителей Т. является французский художник Жорж Матье. Его называют еще сторонником «лирического абстракционизма» в отличие от адептов «геометрического абстракционизма».

Т. — яркий пример упадка и разложения реакционного, антигуманного буржуазного искусства.

ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС в искусстве — непосредственная деятельность художника, в результате которой создается художественное произведение. Первоначально потребность в творчестве возникает в форме смутной побудительной реакции к действительности. Затем эта эмоционально-интуитивная активность выводится на уровень сознательной деятельности, когда у художника возникает замысел, в котором определяются цели творчества. Замысел включает не только психологический, но и социальный аспект, т. е. для художника в нем обнаруживается и личная цель творчества, и социальная необходимость создания

именно этого произведения. Но для того чтобы творчество художника приобрело подлинно эстетический смысл, его замысел должен быть пронизан идеей (см. *Идея художественная*), в которой выразилось бы отношение художника к миру, его понимание и оценка жизненных явлений. В идее находит выражение мировоззренческая установка художника. Главным элементом процесса художественного творчества является вдохновение: высшее напряжение художественных духовных и физических сил (см. *вдохновение творческое*). Л. Толстой, например, по нескольку раз переделывал многие главы своих произведений, прежде чем прийти к окончательному варианту. То же встречается и у других великих мастеров.

Однако художники часто создавали свои произведения, казалось бы, без всякого предварительного труда, в состоянии «озарения». Вспомним Болдинскую осень 1830 г., когда А. С. Пушкин создал такое количество произведений, которое равняется в других случаях целым годам его творчества. Такие взлеты в творческом процессе объяснимы: они — результат длительного предварительного кропотливого труда, накопления впечатлений и материала. Повседневный труд и вдохновение придают целесообразность, социальную и эстетическую значимость деятельности художника, т. е. только в этом процессе реализуется идея творца, превращающаяся в реально существующее художественное явление, возникает произведение искусства.

ТВОРЧЕСТВО КОЛЛЕКТИВНОЕ — создание целостного художественного произведения большим или меньшим коллективом одаренных людей.

Коллективным по своему характеру было всегда народное художественное творчество — длительный процесс создания словесно-музыкально-хореографических форм искусства: героического эпоса, сказок, плясок, песен, частушек, припевок. Это живой, непрерывающийся и обновляю-

щийся процесс, в котором достигалось единство массового и личного творчества. Состояло оно из первоначальных импровизаций, многократной шлифовки произведения, отбора всего художественно совершенного. В К. т., представленном в фольклоре, проявляется художественный гений каждого народа. Коллективные формы творчества обусловлены природой многих видов, жанров искусства — синтетических, исполнительских, каковы театр, опера, балет, кино, а также хоры, оркестры, танцевальные ансамбли и т. д. Здесь само создание художественного произведения предполагает участие большого количества исполнителей, включая многих вспомогательных работников. Специфично в таком К. т. то, что оно формируется на основе единого художественного замысла режиссера, дирижера, хормейстера, постановщика и осуществляется под их непосредственным руководством и управлением. Цель при этом состоит в том, чтобы, создавая единое художественное произведение, каждый исполнитель мог наилучшим образом проявить свою творческую индивидуальность. Организуются временные творческие коллективы для решения одной к л. крупной художественной задачи: группа скульпторов во главе с Е. В. Вучетичем, создавшая мемориальный ансамбль в Волгограде, и др. Существуют и формы длительного равноправного сотрудничества художников. Плодотворное коллективное сотворчество развивают много десятилетий Кукрыникисы (М. Куприянов, П. Крылов, Н. Соколов). Однако форма т. наз. «бригадного» создания живописных картин оказалась не эффективной, не прижилась, за исключением творчества студии военных художников им. М. Грекова. Широкое распространение К. т. нашло в художественной самостоятельности

ТВОРЧЕСТВО ХУДОЖЕСТВЕННОЕ процесс создания новых эстетических ценностей. Х. т. составляет элемент всех видов общественно-производственной дея-

тельности человека, однако в полном своем качестве оно находит выражение в создании и исполнении произведений искусства. Идеино-эстетическая направленность творчества определяется социально-классовой позицией художника, его мировоззрением и эстетическим идеалом.

Творчество в искусстве есть новаторство как в содержании, так и в форме художественных произведений. Способность продуктивно мыслить является безусловно обязательным признаком таланта. Но новаторство — не самоцель. Творчество необходимо, чтобы продукт эстетической деятельности обладал как новизной, так и общественной значимостью; чтобы его создание и способ использования отвечали интересам передовых классов и способствовали социально-культурному прогрессу. В отличие от эстетиков-формалистов, рассматривающих творчество преимущественно лишь как конструирование новых форм и структур, эстетики-марксисты исходят из того, что эвристическая работа в искусстве характеризуется созданием в рамках таких структур новых общественных ценностей.

Х. т. неотрывно от освоения культурного наследия, из которого художник стихийно или осознанно — отбирает традиции, имеющие прогрессивный смысл и соответствующие его индивидуальности. Творчество, с одной стороны, предполагает принятие и развитие определенных традиций, с другой — отказ от некоторых из них, их преодоление. Творческий процесс — это диалектическое единство созидания и отрицания. Главным в этом единстве является созидание. Проповедь же самоцельного разрушительства, характерная для многих теоретиков декадентства и модернизма, оборачивается псевдонноваторством, обескровливающим творческие потенции художника. Чтобы, никого не повторяя, идти в искусстве вперед, надо хорошо знать достижения своих предшественников.

В плане социально-гносеологическом творчество есть образное отражение объективного мира, его новое видение и осмысление художником. Оно выступает и как актуализация личности художника, его жизненного опыта. Самовыражение, субъективное по своей природе, не противопоставлено объективному, а является формой его отражения в художественном произведении. Это самовыражение оказывается в таком случае одновременно и выражением общезначимых, народных и классовых представлений.

Свобода воображения, фантазия и интуиция, широта кругозора, стремление к всестороннему познанию бытия — необходимые компоненты творчества. Вместе с тем художнику нужно и самоограничение в выборе и интерпретации жизненного материала, сосредоточенность и избирательность внимания, строгая дисциплина ума и сердца. Целостный художественный образ, в котором результируется творческий процесс, рождается лишь тогда, когда художник умеет видеть и глубоко постигать через жизненные ситуации и факты собственной биографии закономерное и типичное. В этом своем качестве Х. т. выступает как творчество по «законам красоты» (К. Маркс).

ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО (греч. theatron — место для зрелищ) — вид искусства, в основе которого лежит художественное отражение жизни, осуществляемое посредством драматического действия, исполняемого актерами перед зрителями.

Искусство театра вторично. Основа искусства сцены — драма, приобретающая в театральном воплощении новое качество — сценичность, театральность. Развитие театра тесно связано с развитием драмы и драматического, выразительными средствами драмы — монолога, диалога. Основное произведение Т. и. — спектакль, художественно организованное зрелищно-игровое действие. Спектакль — результат усилий творческого коллектива. Вместе с тем спектакль отличает образное един-

ство. Образный строй спектакля создается единением всех элементов игрового действия, подчиненных единой художественной задаче «сверхзадаче», и единой сценической цели, организующей сценическое действие во времени и пространстве, — «сквозному действию».

Игровая сущность театра исторически меняется. Возникнув из ритуала, система зрелищного воздействия в целом сохраняется на всех этапах развития театра. Преобразование актера, использующего свои психофизические данные для создания образа другого человека — персонажа, слово и пластика — основные условия вовлечения зрителя в действие. Современный театр знает различные формы организации игрового действия. В реалистическом, психологическом театре переживания принцип отражения жизни в формах самой жизни предполагает принцип «четвертой стены», как бы отделяющей зрителя от сцены и создающей иллюзию реальности. В театре представления — «эпическом театре» игровой принцип может не совпадать с правдой жизненных обстоятельств и предполагает поэтически-обобщенное, метафорическое, образное решение.

Театр — искусство коллективное (см. *Творчество коллективное*). В процессе исторической эволюции утвердился принцип ансамбля. В современном театре роль организатора сценического действия и творческих усилий коллектива принадлежит режиссеру, ответственному за сценическую интерпретацию драматургической основы. С помощью таких изобразительно-выразительных средств, как мизансцена, темп-ритм, композиция, режиссер создает художественный образ спектакля.

По своей природе искусство театра синтетично (см. *Синтез искусств*). Природа синтеза в истории Т. и. менялась: выделился балет, стал самостоятельным музыкальный театр. Современный театр испытывает тяготение к объединению самых различных видов искусства. Организация зрелищного синтеза за-

висит в значительной мере от участия композитора, художника по костюмам, художника по свету и прежде всего сценографа. Вещественная среда, создаваемая средствами сценографа, может иметь различные функции, но всегда, соответствуя контексту целого, носителю психологической правды исполнителю, организует внимание зрителя.

Искусство театра рассчитано на коллективное восприятие. Зритель, его реакция — компонент действия. Театр не существует без немедленной реакции зрительного зала. Спектакль, отрепетированный, но не показанный зрителю, не является художественным произведением. Именно зрителю предоставляется право провести различие между значением изобразительного исполнителя выразительного приема и его употреблением. Зритель современного театра испытывает на себе воздействие многих зрелищных форм, расширяющих его ассоциации, меняющих его пристрастия. Театр не может в своем развитии не учитывать этих изменений, увеличивая роль и значение театральных форм, усиливая связь сценического действия со зрителем.

Искусство театра — форма общественного сознания, средство художественного познания и воспитания. Специфика театра — в отражении существенных конфликтов и характеров, затрагивающих интересы и потребности современного зрителя. Самобытность театра как вида искусства — в этой современности, делающей его важным фактором воспитания.

ТЕЛЕВИДЕНИЕ — средство массовой коммуникации, на основе которого постепенно складывается новый вид искусства. Первые телевизионные центры создаются в 30-х гг XX в. В 40—60-е гг Т. получает массовое распространение во всем мире. В настоящее время телесюжетные по ряду технических показателей (размерам экрана, числу воспроизводимых тоналностей, четкости и т. д.) еще уступает кино. С этим связано известное отстав-

ание изобразительно-выразительных возможностей Т. от кинематографа. Однако, подобно немому кино, Т. преодолевает недостатки своей техники благодаря особой системе изобразительно-выразительных средств. В то же время идет усовершенствование его технических возможностей. Осуществляется взаимодействие и взаимовлияние между техническими средствами кино и Т., что сказывается и на их художественных возможностях. Иногда это сближение истолковывается как доказательство того, что происходит постепенная интеграция обоих искусств на основе кинематографа. Согласно такой точке зрения, технические средства полностью определяют художественные возможности Т. Однако оно отличается от кино также рядом коммуникативных особенностей. Техническая и коммуникативная стороны Т. выступают в единстве, образуя технико-коммуникативную систему, характеризующуюся рядом собственных закономерностей функционирования и развития. Специфика Т. во многом обуславливается преобладанием среди его передач информационных, спортивных, игровых, научно-популярных по сравнению с художественными. Включенность телепередач в непрерывный цикл телевизионного вещания — программность Т. тоже определяет своеобразие его изобразительно-выразительных средств. Это связано с тем, что закономерности восприятия телезрелища складываются под воздействием всех видов телепередач, в частности таких общих для них свойств, как программность, посредническая функция дикторов, ведущих и т. д. Домашние условия просмотра (интимный характер восприятия телезрелища), а также некоторое ослабление его визуальной стороны (по сравнению с кино) способствуют созданию менее напряженной психологической атмосферы и большей активности зрителя в оценке телепередачи. Это стимулирует насыщенные телесюжеты интеллектуальным содержанием, требующим своего адекват-

ного отношения. Не случайно на Т. осуществляется наиболее многогранный и разнообразный синтез изображения со словом. Благодаря использованию специфических изобразительных возможностей, театральные музыкальные, цирковые, эстрадные формы преобразуются в особые жанры искусства. Телесюжетное изображение в наибольшей степени по сравнению с другими видами искусства приближено к реальности. Тем не менее изобразительные возможности Т. существенно преобразуют картину изображаемой действительности, что дает возможность ее художественной интерпретации. Во всех видах телепередач используются особые выразительные средства, позволяющие показать мир также с эстетической точки зрения. Такой вид выразительности следует отнести к выразительности Т. как средства коммуникации. В художественном Т. эта выразительность телезрелища претворяется в специфический феномен искусства. Основу восприятия Т. во временном отношении составляет эффект сиюминутности. Не случайно яркое Т. во многом определяет специфику его изобразительных средств. При записи на видеопленку часто имитируются такие его свойства, как импровизиционность, инсценированность и т. д. Выразительные возможности Т. получают различную реализацию в зависимости от характера и жанра телепередачи. Так, например, сиюминутность в восприятии телезрелища может подчеркиваться или, напротив, ослабляться с помощью особых средств для достижения максимального воздействия на зрителя. В наибольшей степени это характерно для художественных передач, основной для которых является задача художественной интерпретации и оценки изображаемой действительности. Подчиняясь общеэстетическим закономерностям, телесюжетное искусство обладает собственной художественной спецификой, обуславливающей особую форму отражения им действительности.

ТЕМА ХУДОЖЕСТВЕННАЯ (греч. the-

ма предмет) — положенное в основу произведения искусства содержательное единство, вычлененное из жизненных впечатлений, переработанных художником в свете определенных идейно-политических и эстетических принципов. Предметом изображения могут стать различные явления окружающего мира, природы, материальной культуры, социальной жизни, конкретные исторические события, общечеловеческие духовные потребности и ценности (любовь, материнство, жизнь, смерть, бессмертие, честь, бесчестие и т. п.), фантастические существа (кентавры, демоны, лешие, кикиморы, мыслящие предметы и животные) и т. д. Одни искусства тяготеют к непосредственному художественному выражению духовной стороны жизни (поэзия, музыка), другие к опосредованному (через предметное изображение), третьи к определенному синтезу непосредственной предметности и опосредствованной духовности (балет) и т. д. В Х. т. произведения органически слито изображение определенных сторон действительности и их специфическое, свойственное данному художественному сознанию осмысление, эстетическая оценка; однако предметная, непосредственно-изобразительная сторона является доминирующей по сравнению с таким важнейшим компонентом художественного содержания, как художественная идея. Зерном Х. т., ее носителем может стать характер (в портрете, повести и рассказе), конфликт (в драме), общественно-историческое движение, преломленное в человеческой судьбе, в идее — страсти героя (в романе), лирическое переживание (в лирике), картины природы (в пейзаже), предметный мир (в натюрморте) и т. д. В музыке Х. т. приобретает гармоническое, мелодическое, ритмическое выражение. В художественно-эпической литературе тематическое единство пронизывает как взаимоотношения характеров, так и надперсонажные связи. На основании типологической тематической общности

устанавливается дифференциация некоторых жанров искусства (плутовской роман, роман воспитания, мещанская драма, историческая картина, приключенческий фильм и т. д.)

Понятие *X. т.* в искусстве охватывает четыре группы значений, различаемых по характеру ее направленности: объектная (на действительность, на объект отражения), культурно-типологическая (на традицию), художественно-конкретная (на целостный мир произведения), субъективная, или тема художника (на творца). Понятие объектной *X. т.* относится к характеристике реальных источников содержания (*X. т.* дворянства и народа, человека и буржуазного мира, войны и революции, природы и техники и т. д.). Сюда же относятся «вечные», общечеловеческие *X. т.*: человек и природа, свобода, любовь, ревность и т. д. Культурно-типологическая *X. т.* означает содержательную предметность, ставящую художественной традицией мирового или национального искусства; *X. т.* мадонны, блудного сына, распятия, «лишнего человека», «маленького человека», народного заступника, странника, праведника, в советском искусстве последних лет — тема встречи с детством и т. д. В живописи тематической традицией являются или становятся ею на время живописная развалина, кораблекрушение, охота, терраса, освещенная солнцем, купальщица, бродячие музыканты, бой быков и т. д. Одним словом, *X. т.*, как таковая — это воспроизводимые искусством аналогичные социально-психологические коллизии, характеры и переживания, хореографические и музыкальные образы, воплотившиеся в произведениях выдающихся художников, в определенном стиле и направлении искусства, ставшие принадлежностью жанра или почерпнутые из арсенала мифологии. Субъективная *X. т.* — характерный для данного художника строй чувств, характеров и проблем (преступление и наказание у Достоевского, столкновение рока и порыва к счастью у Чай

ковского и т. д.). Художественно-конкретная тема — относительно устойчивая предметность содержания произведения искусства, способная к внутреннему развитию. Художественно-конкретная тема — одна из основных категорий, с помощью которых исследуется внутренний неповторимый мир художественного произведения, слитый с пластическим, музыкальным, графическим, монументальным, декоративным и т. п. формальным воплощением и проникнутый определенным типом содержательно-эстетического отношения к действительности: трагического, комического, мелодраматического и т. д.) В ней переплавлены аспекты объективной и культурно-типологической *X. т.* в новое качество, присущее данному произведению и данному художнику

ТЕНДЕНЦИОЗНОСТЬ искусства (от лат. *tendere* — направлять, стремиться) — идейная, социально-политическая направленность художественных произведений: сознательное выражение в них социально-классовых, идейно-эстетических позиций творческой личности. Само понятие возникло в период подготовки революции 1848 г. в Германии и явилось отражением тех процессов в художественной литературе, которые связаны деятельностью таких писателей и поэтов, как Бюхнер, Г. Гейне, Д. Бернс, Гервег. В их творчестве явно обнаружилось стремление связать искусство политикой. Буржуазные философы, эстетики, литературоведы резко выступили против этого стремления, объявив тенденциозное искусство «не художественным». Однако таким путем они пытались замаскировать буржуазно-реакционную *T.* Разговоры об искусстве якобы по своей сущности чуждом политической, философско-нравственной *T.* были призваны закамуфлировать антигуманистическую, реакционную, политическую направленность художественной культуры эксплуататорских классов.

Реалистическое гуманистическое искусство всегда было тенденциозным. В

творчестве Лессинга, Гете, Шиллера, Бальзака, Стендаля, Диккенса, Теккерея, Толстого, Достоевского, Тургенева и т. д. нашли отражение передовые нравственно-политические, философские идеи эпохи. Это качество русской литературы высоко ценил Ф. Энгельс: «Современные русские... писатели, которые пишут превосходные романы, все тенденциозны». Но великие мастера искусства были чужды предвзятости, ради которой приносились бы в жертву правда жизни. Тенденция в их творчестве вытекает из самой системы образов, из логики развития характеров и обстоятельств. «Тенденция должна сама по себе вытекать из обстановки и действия, ее не следует особо подчеркивать», — писал Ф. Энгельс. Основоположник марксизма дает обобщение мировой практики реалистического искусства. Это искусство правдиво раскрывало закономерности развития общественной жизни, и его *T.* поэтому гармонически сочеталась с поступательным ходом исторического процесса. Гармония художественной правды и прогрессивной *T.* — качество подлинно великого искусства. Во всех формах модернизма, напротив, мы наблюдаем искаженное изображение действительности в угоду предвзятых реакционных, политических, нравственных, философских идей. Правда, реакционная *T.*, как правило, прикрывается лозунгами аполитичности искусства, «чистого искусства» и др. софизмами буржуазной казуистики.

Реакционная тенденция буржуазного искусства имеет своей целью апологию буржуазных порядков, примирение с ними, внушение мысли о тщетности борьбы с эксплуататорскими порядками, поскольку они якобы соответствуют самой природе человека и существу общественной системы, покоящейся на основе неравенства.

Искусство социалистического реализма органически связано с революционными идеями. Правдиво изображая действительность, оно создает положительный образ

нового человека как образец деятельности и поведения и тем самым оказывает огромное влияние на воспитание и формирование нового человека коммунистического общества. Сила и влияние советского искусства прежде всего в том, что оно утверждает прогрессивные идеалы, высокие нравственные принципы поведения и действия, идеи мира, добра, красоты, положительного пафоса. Советское искусство в силу этого обладает большим влиянием в мире и занимает почетное место в системе мировой художественной культуры.

Не всегда *T.* искусства характеризуется полным осознанием художниками своей классовой позиции. Порой прогрессивная *T.* сопряжена со значительной долей заблуждений и предрассудков (Бальзак, Л. Толстой, Достоевский и др.) Этим *T.* отличается от партийности (см. *Партийность искусства*), представляющей собой последовательную, до конца осознанную защиту интересов определенных классов.

ТЕХНИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА — научная дисциплина, изучающая закономерности формирования и развития предметной среды, теория дизайна. *T. э.* возникла на стыке ряда научных дисциплин: эстетики, искусствознания, социологии, эргономики (инженерной психологии), экономики, технологии производства. Предмет *T. э.* во многом определяется интеграцией наук в условиях научно-технической революции, когда усиливается внедрение общечеловеческих знаний и специальных наук о человеке в производственный процесс. В этом отношении *T. э.* ближе всего стоит к теории архитектурного проектирования. Она изучает свойства материалов и закономерности формирования, подчиняющиеся строгим естественным законам природы (законам механики, оптики и т. д.) Дизайнеры ставят перед собой цель соответствия технику и разнообразие технических форм с возможностями их восприятия человеком. *T. э.* изучает также принципы

восприятия предметно-пространственного окружения, учитывает развитие «разрешающих» эмоциональных и умственных способностей человека, возрастающих с прогрессом науки и техники. Здесь она тесно связана с эргономикой, изучающей психологию трудовой деятельности, условия труда.

Т. э. изучает эстетические аспекты конструирования как вид творческой продуктивной деятельности, координацию внешнехудожественных и ассоциативно-образных факторов.

Преобразование существующей предметной среды сопряжено с изобретением, предвидением нового, причем не только в техническом, но и в художественном плане. На этом основано включение художников в состав проектных коллективов. Художник обладает даром образного предвидения, художественного моделирования будущей среды в условных формах и материалах (эскизы, макеты, экспериментальные поиски форм) (см. *Дизайн*).

В связи с перспективным проектированием важное место в системе Т. э. отводится категории социально-эстетического идеала, а также понятию целостного образа среды как результата художественно-проектного мышления. Последний не исчерпывается только эскизами и макетами, фотоколлажами городов и бытовой среды будущего. Перспективное проектирование включает в себя экспериментальное и общетеоретическое прогнозирование, основывается на системном подходе к явлению.

Соотношение вневременного и изменяемого в структуре предметной среды является одним из важнейших объектов исследования Т. э. В ее сферу входит создание методики художественного конструирования изделий и их комплексов, отвечающих требованиям социальной значимости, функционального, эстетического и эргономического совершенства, технологичности и экономичности изготовления.

ТИП ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ (греч. *typos* — отпечаток, образец) — созданный в

процессе творческого воображения типа, художника образ искусства, в котором отражены характерные черты определенной группы людей, определенного общества. В основе Х. т. может быть конкретная историческая личность, но это результат обобщения определенных свойств социальной группы людей, классовых, национальных, психологических черт и т. д. Многие ведущие советские писатели создали яркие типичные образы, используя реальные прототипы («Как закалялась сталь» Н. Островского, «Молодая гвардия» А. Фадеева, «Повесть о настоящем человеке» Б. Полевого, «Зона» М. Алигер и др.).

Однако и живой прототип и собирательный образ должны представлять собой художественное обобщение. Существуют различия в способах и приемах создания Х. т. в пределах единого реалистического метода. Так, гоголевский способ концентрации внимания на одной, существенной черте характера, заострения определенных социально-психологических особенностей устоявшихся в жизни типов помещиков в «Мертвых душах», выведение их «на всепародные очи» нетождественному углубленному психологическому анализу самого процесса формирования определенного типа личности в «Войне и мире» Л. Толстого, раскрытию им «диалектики души» Пьера Безухова, Андрея Болконского, Наташи Ростовской.

В способности искусства «схватить» и художественно исполнить в типе движенье характеров, сам психический процесс, зарождение и развитие идеи как движущей силы личности Достоевский видел реализм «в высшем смысле». История реализма свидетельствует о безграничных возможностях создания Х. т. В каждом Х. т. есть свой аспект, ракурс освещения духовного богатства и ограниченности человеческой личности.

Конкретное решение каждым художником диалектики общего и индивидуального в Х. т. имеет прямое отношение к

его обобщенности, а также к способам и средствам типизации. Социальная значимость Х. т. зависит от объекта типизации, связана с распознаванием ведущих типов эпохи, коренных социальных конфликтов. Глубоко воссозданные художником, подобные социальные типы достигают колоссального общественного звучания, выступают характеристикой целых слоев в жизни общества. Таковыми были типы «лишних» людей в русской литературе середины XIX в., героев-шестидесятников в произведениях Чернышевского и Тургенева, рабочих-революционеров в творчестве Горького и т. д.

Однако сама по себе значительность объекта типизации не определяет степени и глубины художественного обобщения. В искусстве важен процесс художественного раскрытия типа. История искусства знает огромное количество примеров, когда, казалось бы, незначительный персонаж под рукой мастера вырастает в Х. т. большой обобщающей силы, становится значительным фактом искусства. Глубина поэтической мысли художника, умение увязать выбранный тип со всей системой социальных отношений, осветить конкретный характер светом общего содержания, значительной художественной идеи, увидеть в изображаемом закономерные черты, элементы «вечного» человеческого начала — важнейшие условия создания Х. т.

Всестороннее решение проблемы Х. т. углубляется вместе с развитием искусства и общества. Искусство XX в. выдвинуло новые аспекты этой проблемы. Принципиальное соотношение понятий типичности и художественности осталось неизменным, но новые художественные открытия сферы изменяющихся социальных типов требуют новых аспектов современной интерпретации как конкретно-исторического содержания Х. т., так и новых форм и средств художественной выразительности.

ТИПИЗАЦИЯ в искусстве — способ создания художественного образа, в результате

которого реализуется творческий процесс специфического для искусства обобщения и индивидуализации, воплощенных в художественном образе. Процесс Т. раскрывает «тайный» механизм создания произведения искусства, когда существенное содержание, закономерное в жизни общества и отдельной личности, становится конкретным, неповторимым выражением жизнедеятельности созданных художником характеров типов. Т. — двуединный процесс возведения в тип индивидуального характера с одновременным открытием «идеи в факте, общего значения в частном явлении» (Белинский).

Типизируя, выделяя, отбирая факты действительности, будь то деяния исторических личностей или социально-психологические черты класса, нации, народа и т. д., пропуская их через свое творческое сознание, фантазию, художник создает новое качество — художественный образ как итог творческого преобразования жизненных явлений. Однако индивидуальное в искусстве (даже если в основе художественного образа лежит прототип) — не единичный факт, а общее — абстракция. М. Горький предупреждал против опасности гипертрофии, абсолютизации единичного факта, который «не вся правда». В процессе Т. общее и индивидуальное сливаются в неразрывном единстве, форма и содержание художественного образа проникают друг в друга.

Неиссякаемый источник исторического обновления искусства коренится в его способности обобщать бесконечный мир индивидуальных отличий, особенностей человеческих характеров, судеб, обстоятельств, событий, фактов и т. д. Индивидуальная судьба, живой неповторимый облик героя-персонажа в процессе Т. становится не только формой, средством характеристики общих начал, групповых черт людей подобного рода, но одновременно и целью, специфическим содержанием искусства. В специфике художественной Т. коренится одна из важнейших

причин незаменимости искусства другими формами человеческой деятельности и знания. Художественное воплощение конкретного духовного богатства и физического совершенства личности, индивидуальной неповторимости субъекта и делает искусство могучей силой социального обучения.

В искусстве, по словам В. И. Ленина, «...весь гвоздь в индивидуальной обстановке, в анализе характеров и психики данных типов».

ТИПИЧЕСКОЕ эстетическая категория, раскрывающая отношение искусства к действительности в форме типических образов, типических характеров, типических ситуаций.

Понятие Т. присуще не только эстетике и искусству. Оно приложимо к многообразным сферам действительности, историческим фактам, событиям, различным областям человеческой деятельности. Во всех случаях понятие Т. выражает существенные, характерные, распространенные черты, свойства сходных явлений, событий, особенностей человеческой личности и т. д., показательных в определенном отношении. В науке на понятии Т. базируются типологические аспекты научного знания (Например, типология способов производства — в экономической науке, исторических периодов, эпох — в историческом знании, типология личности — в социологии, типы темпераментов — в психологии и т. д.).

В эстетике проблема Т. одна из традиционных, кардинальных проблем. Ретроспектива этой категории прослеживается на протяжении всей истории искусства и эстетической мысли, занимая центральное место в реалистической литературе и искусстве XIX в. и в их теоретическом выражении — эстетике реализма. В домарксистской эстетике Т. нашло разностороннее освещение у французских просветителей, особенно Дидро, Лессинга. Большое место проблема Т. занимает в наследии русских революционных демо-

кратов. Белинский называл «типизм» «...идеальным законом творчества, основным творческой оригинальности художника его «гербовой печатью».

Марксистско-ленинская эстетика развила, углубила разработку этой «вещной» проблемы, обосновав подлинно научный методологические принципы ее всестороннего решения. Принципы ее всестороннего методологического значения имеет в этом асимметричное определение Энгельсом реализма, который «предполагает, помимо правдивости деталей, правдивое воспроизведение типичных характеров в типичных обстоятельствах».

Т. в искусстве имеет объективную основу, отражает характерные, существенные стороны действительности, выражая определенную степень обобщения конкретно-исторических обстоятельств, фактов, человеческих характеров и т. д.

Специфика Т. в искусстве коренится в своеобразии художественного образа, представляющего собой диалектическое единство общего и конкретно-индивидуального. Форма и степень обобщения и индивидуализации различны (как в разные исторические эпохи, так и у отдельных художников), зависят от предмета изображения, метода, стиля, художественного направления, мировоззрения, личности художника и т. д. Однако при всем различии Т. в искусстве всегда остается индивидуальным воплощением целого, общего. В гносеологическом плане категория Т. соответствует категории особенного, раскрывающей общее значение в единичном явлении (см. *Типизация*).

В советской эстетической науке категории Т. отводилось большое место. Были допущены известные недостатки и методологические просчеты в разработке этой проблемы в разное время (вульгарно-социологическое сведение Т. к сущности данной социальной силы; понимание Т. лишь как исключительного и т. д.).

Преодоление этих крайностей в трактовке Т. не должно умалять важность

теоретической разработки проблемы, ее новых, нерешенных аспектов, вытекающих из особенностей искусства XIX в., в том числе искусства социалистического реализма, внесшего вклад в мировую культуру новым социальным содержанием, утверждением нового героя — новой концепции личности (см. *Тип художественный*).

ТРАГЕДИЯ — один из основных видов театрального искусства и литературно-драматического творчества. Этимология наименования (греч. *trágos* — козел и *oídē* — песнь, *tragodia* — козлиная песнь) отражает происхождение жанра трагедии из ритуальных празднеств в Древней Греции, на которых в честь бога плодородия Диониса пели песни и приносили в жертву козла. Характерными типологическими жанровыми признаками Т. являются: глубокий драматический конфликт; борющийся, страдающий и гибнущий, но достойный лучшей участи (и, следовательно, нашего сострадания) герой; неотвратимая последовательность в развитии сюжета, катастрофические для героя последствия развития трагического действия и одновременно — утверждение высочайших гуманистических, нравственно-эстетических ценностей и идеалов. Т. — одна из наиболее древних и вечно живых жанровых форм художественного отображения трагического в реальной действительности. **ТРАГИЧЕСКОЕ** — одна из основных категорий эстетики, отображающая наличие глубоких объективных противоречий в борьбе человека с природой, в столкновении противоположных общественных сил, в деятельности и внутреннем мире личности противоречий, катастрофических по своим последствиям для человека, для защищаемых им гуманистических ценностей, а потому возбуждающих в нас напряженнейшее духовное переживание — Т. чувство.

Существование Т. начала в человеческой жизни было осознано сначала художественно: «бессознательно-художественным образом» (К. Маркс) в мифах и легендах, затем в жанре трагедии, и уже на этой основе получило теоретическое обобщение в учениях классиков философско-эстетической мысли (Аристотель, Лессинг, Шиллер, А. Шлегель, Гегель, Чернышевский). Вопрос об источнике Т. в жизни всегда был и остается поныне предметом острой идейной борьбы между материализмом, с одной стороны, и идеализмом и религией с другой. Религия, противопоставляя, как «истинно совершенное», небесное заведомо ущербному, ничтожно земному, изображает человеческие страдания как результат божьего повеления, как якобы заслуженную расплату за грехи, коренящиеся в низменной природе людей. В противоположность этому материалистическая философия и эстетика всегда стремились отыскать подлинные истоки Т. в самой жизни, в ее реальных условиях и противоречиях.

Объективную основу существования Т. составляет конкретно-исторический уровень господства человека над силами природы, общественными отношениями и формами жизнедеятельности личности. Иными словами, существует область действительности, где человек в своей деятельности сталкивается с явлениями, не познанными им и не подвластными его воле. Здесь и находится сфера Т.

Конкретные противоречия человеческой деятельности и существования, могущие приобрести трагический характер, многообразны. Одно из них Ф. Энгельс в письме к Ф. Лассалю по поводу его драмы «Франц фон Зиккинген» сформулировал так: «Трагическая коллизия между исторически необходимым требованием и практической невозможностью его осуществления». Здесь имеется в виду невозможность победы из-за незрелости сознания самого Зиккингена, этого вождя рыцарского восстания против императорско-княжеской власти в Германии XVI в. Основными трагическими коллизиями могут стать также острые, резкие несоответствия между

стремлением деятеля и незрелостью окружающих его объективных условий; между благой целью и негодными, низкими средствами ее достижения; между содержанием субъективных намерений и фактических, объективных результатов деятельности и т. д. и т. п.

Объективная основа Т. внутренне противоречива. Подлинно трагичен лишь тот человек (соответственно та социальная сила, то общественное явление), который страдает или гибнет, но по своей общей ценности «на весах истории», на путях общественного прогресса заслуживает иной, лучшей участи. И наоборот, гибель того, что вполне ее достойно, не заключает в себе никакого внутреннего раздвоения, несоответствия и к области Т. отношения не имеет.

В свою очередь, субъективное Т. переживание так же противоречно по своей природе. Это отметил уже Аристотель в «Поэтике», указав, что производимый трагедией *катарсис* («очищение подобных страстей» в душе зрителя) совершается посредством сочетания противоположных чувств — сострадания и страха.

Лишь в результате длительного, многовекового развития, в особенности благодаря художественному освоению средствами искусства, такие глубокие, негативные человеческие эмоции, как страдание и страх, смогли превратиться со временем в одно из самых высоких, сложных и одухотворенных эстетических переживаний — Т. чувство.

Категория Т. находится в тесной связи с эстетическими категориями *прекрасного, возвышенного*, с понятиями *гармонии* и *дисгармонии*, а также с рядом важнейших категорий этики — «героическое», «добро и зло», «справедливость», «совесть», «ответственность», «вица» и др. Ведь то же сострадание, без которого нет Т., есть одно из проявлений человечности, нравственности. Главным, ведущим видом Т. является героическая трагедия борцов за новое, передовое в общественной

жизни. Революционеры, борцы за новое прогрессивное часто выступают против превосходящих сил защитников старинного отживающего и сознательно жертвуют собой ради торжества правого дела. Именно в таких острейших, критических ситуациях со всей полнотой и яркостью раскрываются красота и величие души трагического героя. Но связь Т. с прекрасным, поэтичным, добрым может быть и сложной, противоречивой и опосредствованной. Т. может быть и гибель представителя отживающих общественных сил (например — тот же Франц фон Зиккинген) при условии, что такой человек не лишен хотя бы некоторых проявлений красоты и человечности, а в своих заблуждениях он субъективно честен и бескорыстен; к тому же подобные трагические заблуждения часто имеют известное общественно-историческое оправдание. Глубиной лежащий в его основе объективных противоречий, непримиримостью внутренних противоположностей Т. противостоит внешней остроте *мелодраматического*.

Для марксистско-ленинской эстетики характерен конкретно-исторический подход как к объективной, так и к субъективной стороне содержания категории Т. Такой подход отрицает декларируемый идеалистической буржуазной эстетикой якобы «вечный» и «вневременной» характер Т. коллизий. Он требует вскрывать зарождение, развитие или разрешение Т. конфликтов как результата действия определенных социальных (в классово-антагонистическом обществе — классовых) факторов, условий, предпосылок. В современную эпоху основным источником Т. явлений в общественном развитии является ожесточенное сопротивление реакционных сил (империализма, фашизма, милитаризма, сионизма и т. д.) силам гуманизма и социального прогресса. Исторически детерминировано и то состояние общественного сознания, через призму которого данное общественное явление воспринимается именно как Т. Так, согласно известному

замечанию К. Маркса, гибель феодального «старого режима» под ударами первых буржуазных революций в Европе была действительно трагична, но лишь постольку и до тех пор, поскольку и пока большинству людей этот порядок в силу «всемирно-исторического заблуждения» представлялся еще существующей испокон веку властью мира, правомерной для них, для самого себя; но его гибель перестала быть трагичной с тех пор, как «старый режим» стало лишь воображать, что верит в себя, и требует от мира, чтобы и тот воображал это». Благодаря историческому изменению общественного сознания Т. эффект превращается в *комический*. Представления о Т. прогрессивных, с одной стороны, и реакционных классов и социальных сил — с другой, различны и даже противоположны. Подлинно Т. наиболее адекватно отражается лишь сознанием передовых сил общества.

Обнажая глубинные закономерности общественного развития, палядио выявляя еще не решенные задачи и вдохновляя людей на их разрешение, Т. заключает в себе огромный познавательный и воспитательный (этико-эстетический) потенциал. Не случайно Т. начало занимает столь значительное место в искусстве нашей грозовой, революционной, переломной эпохи.

ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО в искусстве (лат. *traditio* — передача, предание и *novator* — обновитель) характеризуют наследование художественно-эстетических достижений и обогащение современной художественной культуры новыми ценностями. Традиции — опыт искусства, сохраняющий для современности значение художественного образца и обеспечивающий непрерывность его поступательного развития. Термин «традиция» нередко распространяется также на искусство исторических эпох и народов, творчество художников, чьи произведения, как уникальные в своей эстетической ценности памятники прошлого, ныне составляют неотъемлемую сторону

духовной культуры общества (традиции греческой античности, древнерусского искусства; традиции П. И. Чайковского, М. П. Мусоргского в музыке). Традиции составляют исторически сложившиеся художественно-эстетические принципы отражения действительности в искусстве (традиции критического реализма, социалистического реализма); целостные формально-содержательные структуры, несущие в себе наиболее ценные художественные достижения человечества (жанровые, родовые, видовые особенности искусства); изобразительно-выразительные средства, присущие специфическим формам искусства конкретного народа (образные решения, музыкально-ладовые особенности и т. п.); элементы, присущие художественным школам и направлениям (техника использования материала, построение композиции, стилевые особенности). Традиции передаются фольклорно: воспроизводимые элементы несут характер устойчивого, безличного *канона* (иногда в литературе канон и традицию не различают), либо в формах профессионального творчества, ориентированного на отбор традиций, помогающих решить творческие задачи. Всякий художник не может не исходить из предпосылок, подготовленных предшествующим развитием искусства.

Будучи средством осознания действительности, искусство так или иначе отражает жизнь, динамика которой опережает художественные традиции, узаконенные его предшествующим развитием. Стремление художника воплотить богатство и противоречия действительности с позиций современного ему эстетического идеала (см. *Идеал эстетический*) реализуется в постоянном творческом поиске новых тем, героев, конфликтов, необходимо требующих поиска новых способов адекватного образного выражения, художественных средств и решений. Другими словами, новаторство в искусстве обусловлено социально-историческими причинами. Однако здесь имеют значение и внутренние

законы художественного развития, ибо обновление и изменение его содержания неотделимо от новаторства в области художественной формы. Новаторство проявляется в отражении искусством более высокого этапа общественной жизни, в открытии новых сторон и граней духовного мира человека, в развитии жанрового, видового, стилового многообразия искусства. Поэтому история искусства — не только история наследования традиций-образцов художественного постижения мира, одновременно она есть история их обогащения и прогрессивного развития (см. *Прогресс в искусстве*). Абсолютизация противоположности Т и н. ведет либо к превращению традиций в мертвые приемы творчества, окаменевшие формализмы, либо к утверждению псевдоноваторства, полностью отрицающего и разрушающего традиции, следствием чего является обеднение и в итоге разрушение искусства (см. *Модернизм*).

Ленинское учение о критическом освоении классического наследия дает понимание соотношения Т и н. в искусстве. Резко осудив идеологов Пролеткульта, пытавшихся вывести пролетарское искусство в стерильных условиях культурного вакуума, В. И. Ленин подчеркивал необходимость закономерного развития лучших традиций прошлого: «Красивое нужно сохранить, взять его как образец, исходить из него, даже если оно «старое». Овладение традициями означает не только озна-

комление с ними, но и превращение их в художественный, эстетический опыт человечества в необходимый момент собственного развития. Тем самым в свете ленинских идей проблема новаторства в истории искусства раскрывается «как момент связи, как момент развития с удержанием положительного». В этом процессе накапливаются художественно-эстетические ценности, возрастают возможности художественного освоения мира, постепенно кристаллизуются новые традиции (например, в искусстве XX в. появились новые жанры научно-художественной литературы, мюзикла в театре, зюнг-оперы). Новаторским по своей сущности является искусство социалистического реализма. Вбирая в себя и вместе с тем творчески развивая прогрессивные достижения духовной культуры человечества, оно утверждает полноту практической и духовной жизни человека-творца, созидającego мир и красоту

Диалектический характер взаимосвязи Т и н., осуществляемый в художественном творчестве, является проявлением существенной закономерности преемственного развития искусства (см. *Преемственность в искусстве*) Знание традиций в искусстве помогает судить о степени художественно-эстетического богатства новых художественных явлений, позволяет сравнивать различные художественные явления по их вкладу в сокровищницу духовной культуры человечества.

Диалектический материализм исходит из того, что предмет и его отражение неотждественны. Художественное познание, как и познание вообще, есть процесс переработки впечатлений действительности, стремящийся к выявлению сущности и выражению жизненной правды в

форме художественного образа. Даже в том случае, когда в произведении искусства природные формы не нарушаются, художественный образ неотждествен изобразимому и может быть назван условным. Такая условность фиксирует только то, что искусство создает новый предмет, что художественный образ обладает особой предметностью. Мера условности определяется творческой задачей, художественной целью, прежде всего необходимостью сохранения внутренней целостности образа. Реализм не отвергает при этом деформации, пересоздания природных форм, если такими средствами выявляется сущность. Когда говорят о реалистической условности, то имеют в виду не отход от жизненной правды, а меру соответствия видовой специфике, национально-этнографическим и историческим особенностям. Например, условности античного театра, «три единства» периода классицизма, своеобразие театра «Кабуки» и психологизм Московского Художественного академического театра следует рассматривать в контексте традиций, сложившихся художественных представлений и эстетического восприятия.

Цель Х. у найти наиболее адекватные формы существенному, заключающемуся в этих формах, с тем чтобы выявить смысл, придав ему наиболее экспрессивное метафорическое звучание. Условность становится способом художественного обобщения, предполагающего

повышенную эмоциональность образа и рассчитанного на такой же эмоционально-экспрессивный зрительский отклик.

В связи с этим особое значение приобретает проблема понимания, проблема коммуникации. Существует ряд традиционных форм, в которых используются различные условные системы: аллегория, сказание, монументальные формы, в которых широко употребляются символ, метафора. Получив логическое и психологическое оправдание, условность становится условностью безусловной. Еще Н. В. Гоголь полагал, что чем предмет обыкновеннее, тем выше нужно быть поэтом, чтобы извлечь из него необыкновенное. Творчество самого Гоголя, а также художников, щедро употребляющих гротеск, метафору (Д. Сикейрос и П. Пикассо, А. Довженко и С. Эйзенштейн, Б. Брехт и М. Булгаков), ставит своей целью сознательное уничтожение иллюзии, веры в достоверность. В их искусстве метафора — одновременное сочетание далеких друг от друга и возникающих в разное время впечатлений, когда условный признак становится основой объединения в единый комплекс зрительских впечатлений.

Реалистическая эстетика выступает как против формализма, так и против протокольного воспроизведения действительности. Социалистический реализм использует условные формы наряду с другими формами отражения действительности.

ФАБУЛА (лат. fabula — басня, предание, повествование) — последовательность событий произведения в их логической причинно-следственной связи.

В античной традиции под Ф подразумевалась повествовательная основа

драматического произведения, случай, очерпнутый из предания (Аристотель в этом смысле употребляет слово «миф»). В Новое время термин «Ф.» объединяет по сути два понятия: первое — жизненный или литературный материал художествен-

ного произведения, второе — схема изображаемых событий. При изучении Ф в первом значении встают вопросы о ее художественной переработке и воплощении в тексте, о различных жанровых и стилистических трансформациях одной Ф. в историческом развитии культуры

Анализ второго аспекта термина ведет к разработке теории повествования. В конце XIX в. в качестве исходных единиц были предложены понятия «драматической ситуации» (Ж. Польти) и мотива (А. Н. Веселовский) Современные исследователи обычно используют как единицы Ф более мелкие элементы — функции (значимые поступки действующих лиц, ведущие к нарушению или изменению исходной ситуации) Если в максимально формализованных текстах (например, в фольклорных произведениях) число и порядок следования функций поддаются учету (для волшебной сказки, как показал В. Я. Пропп, их число равно 31), то в художественной литературе отсутствует к.-л. строгая регламентация. Но все же можно выделить наиболее общие, универсальные функции и принципы их сочетаний, характерные типы Ф. для определенных жанров одной эпохи.

Ряд ученых, опираясь на терминологическую традицию А. Н. Веселовского, предлагает называть последовательность изображаемых событий сюжетом (отличая их конкретное воплощение в произведении от «сюжетной схемы»), а порядок, ход, мотивировку повествования о них — Ф.

ФАРС (лат. *farsa*, фр. *farce*) — исторически Ф назывались театральные комические пьесы, получившие распространение в средневековой Европе; расцвет этого жанра приходится на XIII—XVI вв. Ф был частью представлений бродячих актеров, в которых царили обман, хитрости, мистификации, часто встречалась тема обманутого обманщика. Действующие лица этих представлений: врач и пациент, господин и слуга, муж и жена, прокурор и адвокат, каждый из которых старается

перехитрить другого. Ф были насыщены буффонадой, шутками, в которых сочетались и одновременно сатирически изображались факты повседневной жизни. В настоящее время слово Ф. используется более широко для обозначения нарочито смехотворного представления к.-л. жизненной ситуации не только средствами драмы, но и литературы, кино с явным оттенком нравственного осуждения. Нередко Ф называют «скверные шутки», чисто внешний, бессодержательный комизм.

ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА

(от греч. *phainomenon* — являющееся) — направление в эстетике, возникшее в 10-х гг XX в. Объектом философско-эстетического исследования здесь выступают явления, данные нам в опыте, т. е. «феномен» как результат «самообнаруживающегося» бытия. Родоначальник феноменологической философии — Э Гуссерль постулировал в качестве предмета философского анализа не объекты научного познания, а «жизненный мир» человека как основу «объективного познания», где «трансцендентальное» сознание субъекта становится определяющим фактором бытия. «Истина» добывается в результате переживания трансцендентальным «эго» тех или иных общезначимых идей. «Жизненный мир», по Гуссерлю, представляет собой круг обыденного созерцания субъекта. Познание эстетических объектов, в трактовке феноменологов, происходит в результате «интенционального» акта («интенциональный объект» — это объект нашего заинтересованного переживания, его ценность выявляется в процессе индивидуального или коллективного восприятия) Эстетическое, таким образом, конструируется на основе субъективности, выступающей в качестве основания всей духовной культуры. Так, Р Ингарден трактует интенциональность и как психологическую и как гносеологическую категорию. Реализация этой способности порождает эстетическую ценность интенциональных предметов. Аксиологический характер при-

сти и концепции Н. Гартмана, который постулирует стратификационное (слоевое) построение эстетического объекта. Однако построения эстетической ценности в Ф. э. всегда носят субъективную окраску.

В последнее время Ф. э. все чаще приводит эстетическое к художественному. Эстетический опыт в построениях современного французского феноменолога М. Дюффена выступает в форме творческого акта художника и в форме художественного восприятия потребителя искусства. Придавая особое значение анализу художественного, Ф. э. вносит субъективный произвол в оценку художественных явлений, игнорируя, по существу, проблему объективной основы художественного произведения. В ее концепциях прослеживаются отголоски агностицизма, аксиологического релятивизма, иррационализма. Из направлений современной буржуазной эстетики Ф. э. наиболее близок экзистенциализм.

ФОЛЬКЛОР (англ. *folk-lore* — народная мудрость) — в широком смысле — самодеятельное творчество народа в сфере материальной и духовной культуры (народная архитектура, литература, музыка, хореография, народные художественные промыслы, традиции, верования, обычаи, обряды и т. д.); в узком — устное народное творчество (народно-поэтическое творчество), характеризующееся рядом специфических признаков (коллективность, устность, традиционность и др.). Термин «Ф.» вошел в научный обиход во второй половине XIX в. для обозначения соответствующей науки. В настоящее время употребляется в трех значениях: как устная поэзия, как тип творчества, как совокупность создаваемых народом (художниками-непрофессионалами) различных видов произведений — литературных, музыкальных, драматических, изобразительного искусства.

В буржуазной науке (фольклористике) утвердилась реакционная точка зрения на Ф. как на пережиток древних

эпох с их неразвитой культурой и примитивными формами художественного мышления. Марксистско-ленинская эстетика, исходя из материалистического понимания роли народных масс в историческом развитии, рассматривает Ф. как выражение духовной мощи народа. Социальная природа Ф., его высокая идейность и народность, относительная устойчивость форм делают этот вид эстетической деятельности незаменимым источником познания жизни. В СССР Ф. — часть духовного богатства общества. Развиваясь на своей собственной основе, он продолжает быть питательной почвой профессионального искусства.

ФОРМА ХУДОЖЕСТВЕННАЯ (лат. *forma* — наружный вид) — в широком смысле — это структура, организация; внешнее выражение художественного содержания; в более узком — приведенная к единству совокупность художественных средств в отдельном произведении (целостная художественная форма). Первое значение смыкается с понятием «язык художественный». Одни уровни непосредственно обусловлены духовно-образным содержанием и направлены на социально-ценностные аспекты действительности — это так называемая внутренняя форма (структурно-композиционный, жанрово-конструктивный аспекты искусства). Другие мотивированы материалом искусства и тяготеют к нему — т. наз. внешняя форма (конкретно-чувственные средства: красочный мазок, штриховка, звучащая речь, темп, фактура художественной поверхности и т. п.). Внутренняя форма (см. *Жанр, Композиция, Ритм, Контраст*) — это по преимуществу общеэстетический аспект искусства, внешняя — средства изображения, специфичные для отдельных его видов.

Красота искусства находит свое выражение как в его содержании, так и в форме. Классическая эстетика издавна считала соразмерность, пропорциональность, целостность и др. свойствами прекрасного объекта и его формы. Но не

Ф

только ими определяется эстетическая ценность формы: она призвана выразить всю полноту и своеобразие содержания, помочь ему раскрыться в соответствии со своими возможностями и требованиями эстетического восприятия. Эстетическая ценность формы неоднократно подчеркивалась классиками марксизма. «Прежде всего коснусь формы. Меня очень приятно поразила искусная завязка интриги и драматизм, пронизывающий пьесу», — писал Ф. Энгельс Ф. Лассалю.

Принципиально важным для марксистско-ленинской эстетики является положение о ведущей, определяющей роли содержания по отношению к форме, об отставании формы и ее относительной активности, о противоречиях между ними, которые снимаются лишь в процессе развития искусства. Эти закономерности наиболее ярко проявляются при рассмотрении исторического развития искусства, смены его стилей, направлений, течений (чрезвычайно показательны в этом плане сравнение классицизма, сентиментализма, романтизма, критического реализма), в господствующей жанровой системе того или иного этапа художественной культуры. Новая форма возникает как следствие содержательно-ценностного поиска искусства, а не как замена старой формы безотносительно к этому поиску, что утверждала «формальная школа» в литературоведении и повторяли ее последователи. Вместе с тем было бы методологически неверным отрицать относительную самостоятельность в развитии Х. ф. и ее активное воздействие на содержание. Существует внутренняя системная взаимосвязь средств выражения в том или ином виде искусства, в жанре и стиле, отвергающем, например, одни компоненты и включающем другие. Различные виды и жанры искусства влияют друг на друга, модифицируя Х. ф. (пантомима и танец, графика и живопись, художественная литература и кинематограф и т. д.) В процессе развития искусства возможно как бы спонтанное, преж-

девременное открытие в сфере формы, которое лишь впоследствии осваивается на творческом плане. Существует понятие канона и формальных открытий гениального искусства Нового времени.

В художественном произведении противоречия между содержанием и формой должны в конечном счете сниматься. Однако идеальное соответствие полноценного содержания и адекватной ему формы в искусстве является, по словам В. Г. Белинского, достоянием одной гениальности, а простой талант опирается или на преимущество на достоинства формы, или на достоинства содержания. Целесообразно отличать понятие единства содержания и формы (включающего противоречия, борьбу) от понятия соответствия содержания и формы, как определенного художественного критерия, означающего созвучность, однотипность прогрессивного и художественно развитого содержания и полноценной формы.

ФОРМАЛИЗМ в искусстве (фр. formalisme от лат. forma наружный вид) — подход к художественному творчеству и способ создания художественных произведений, присущие современному буржуазному искусству и эстетике, игнорирующие идейное содержание произведений и оперирующие исключительно элементами формы.

Ф. стал ведущим способом создания художественных произведений в буржуазном искусстве эпохи империализма. Социальным фактором этого следует считать обострение антагонистических социально-политических противоречий, нарастающую военную угрозу начала XX в. Молодые деятели буржуазного искусства, выходящие из мелкой буржуазии, в большинстве своем не принимали агрессивной политики монополюстической верхушки, но были далеки и от народа, не понимали исторической миссии пролетариата, его борьбы и идеалов. Не в силах разобраться в сложных жизненных противоречиях, они направили все свои усилия на формальные эксперименты, стали на позиции анархического

литарства. Это сказалось и на характере творческого творчества. негативное отношение к классическому искусству, поспешные решения социальных и культурных проблем на почве формотворчества Единственным эстетическим критерием создаваемых произведений они объявили новизну формы. Субъективизм и произвол в подходе к художественному творчеству пот принципам формотворчества. Прежде всего делается попытка устранить образность в искусстве, в результате чего искусство лишается познавательной ценности.

Ф. враждебен подлинному искусству и ведет к отрыву формы от содержания, к разрушению художественной образности основы искусства. Буржуазные идеологи всемерно пропагандируют Ф. в искусстве с целью отрыва художественного творчества от жизни, используют его в борьбе прогрессивными демократическими, реалистическими направлениями в искусстве капиталистических стран.

ФОТОГРАФИЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ (фотоискусство) (от греч. phōs свет, graphō пишу) новый вид изобразительного искусства, в котором художественное восприятие действительности на двухмерной плоскости осуществляется при помощи фотографической техники такими изобразительно-выразительными средствами, как свет, цвет, тональность, колорит) формат композиция, план, ракурс съемки

Фотография, как технический способ фиксации изображения предметов на поверхности, возникнув в конце 30 — начале 40-х XIX в. в стккрытие фотографического процесса получения и размножения светописного изображения принадлежит французскому изобретателю, художнику Ж. Даггеру и английскому ученому-физику В. альботу), в последующее время получила широкое распространение и применение в периодике, технике, науке и сразу же вторглась в сферу портретной и пейзажной живописи. Именно в портрет-

ном жанре происходит становление фотоискусства, которое осуществляется под прямым влиянием живописи и графики. Заимствование средств выразительности и технических приемов, имитация живописной фактуры, опора на опыт живописи, стремление избежать натуралистического копирования видимого мира, борьба с протокольной точностью фотоаппарата все это характеризует ранний этап развития фотографии, когда создавались фотографии «под масляную живопись», «под карандашный или угольный рисунок», «под гравюру» и т. д. Большое влияние на становление фотоискусства оказывали новейшие для того времени направления и стили в традиционных видах изобразительного искусства «барбизонская школа», импрессионизм, а в России достижения художников-передвижников, творчество Ф. Васильева, И. Левитана. Однако несмотря на диктат традиционного понимания художественности изобразительных средств живописи, в творчестве художников-фотографов С. Л. Левицкого, Надара, Г. Робинсона, А. О. Карелина, Л. Миссона, А. А. Лобикова и др. фотография утверждает свой статус и получает признание как своеобразный вид изобразительного искусства.

Рождение и успехи кинематографии, развитие полиграфии и фотографической техники способствовали выявлению художественных достоинств и специфики фотоискусства — яркой выраженной документальности, наглядности, конкретности. И если раньше на основе этих свойств фотографии отказывали в праве называться искусством или упрекали в грубом натурализме, то с развитием технической основы фотографии происходит осознание ее художественных возможностей документальность фотографического изображения, т. е. точное, подлинное и непосредственное совпадение изображения и реальности, представляет собой специфическую и своеобразную особенность фотоискусства.

Художественное осмысление документальной формы воспроизведения жизни в фотоискусстве происходит в результате творческого процесса выбора объекта, сюжета, момента, точки и ракурса съемки и изготовления самого позитива, который выявляет художественное значение явления и выражает художественную оценку и позицию художника. Художественный образ фотоискусства, являя собой органический сплав документального и художественного, дает глубокое художественное обобщение существенного, характерного момента типичных явлений действительности. Основными способами образного выражения содержания в фотографическом искусстве являются режиссерская организация материала перед фотообъективом, документальное изображение отдельных явлений реальности, обобщенное выбором наиболее типичного и композиционной организацией материала, и репортажная съемка, т. е. съемка без к.-л. вмешательства в происходящее перед фотообъективом, и компоновка материала в рамке видеоскателя, предполагающая смену точки съемки, крупности планов и ракурсов. Последний способ является наиболее характерным для современного фотоискусства, т. к. он полнее раскрывает его художественные возможности. Важнейшими жанрами Х. ф. являются пейзаж, натюрморт, портрет, т. наз. жанровая (картины повседневной и бытовой жизни, фотозюды) и фоторепортаж.

Фотографическое искусство в настоящее время является составной частью художественной культуры общества. Оно стало не только средством эстетического освоения мира, но и играет заметную роль в духовной и общественной жизни общества. Буржуазное фотоискусство не избежало различных формалистических ухищрений, характерных для всей буржуазной художественной культуры в целом. Это нашло свое выражение в творчестве художников-формалистов, в фотокартинах которых изображение реальной действи-

тельности дается в виде беспредметной комбинации пятен, линий или в искусственно деформированном виде (например фотографии Ман-Рея, Э. Жерни). Советское фотоискусство в лице таких больших мастеров художественной фотографии, как П. Оцуп, М. Наппельбаум, А. Штеренберг, С. Фридлянд, С. Иванов-Алилуев, А. Альперт, И. Шагин, Р. Ракаукас и др., достигло больших успехов в художественном отражении действительности и жизни советских людей.

ФУНКЦИИ ИСКУССТВА (от лат. *functio* — исполнение, осуществление) — роль, которую выполняет искусство в жизни человека и общества. Искусство отражает жизнь человека в нераздельности ее природных, социальных и личностных моментов. Отсюда вытекает многообразие его функций как по отношению к отдельному человеку (зрителю, слушателю), так и их множеству, составляющему публику, а через нее — к обществу в целом. Многообразие функций свойственно и науке, но в искусстве оно получило более разностороннее развитие в силу его способности давать целостную картину мира.

Полифункциональный характер искусства был уже давно замечен эстетикой. Однако в эстетических учениях прошлого выявлялись только некоторые функции, как правило, те, которые были близки эстетическим позициям самого исследователя. Что касается современной буржуазной эстетики, то для нее характерна тенденция к разрыву между социальной, культурной и эстетической функциями искусств. Буржуазные ученые рассуждают следующим образом. Если рассмотреть те роли, которые произведение искусства играет в обществе, то окажется, что они аналогичны, а иногда даже дублируют другие формы социальной информации и контроля, поэтому оригинальность и самостоятельное значение искусства при таком подходе не выявляется. Искусство приобретает большую ценность, говорят они, когда оно обращено к конечным, а не

к промежуточным целям человеческого существования (к ценностям культуры и религии) и именно к изображению добра и красоты. Так общечеловеческий аспект искусства противопоставляется его социальному функционированию; одно без другого исключает другое. Неспособность видеть единство исторического и функционального, социального и эстетического факторов искусства объясняется отсутствием у буржуазных ученых диалектичного анализе социальных явлений.

Говоря о системности Ф. и., мы прежде всего должны отметить то системообразующее начало, объединяющее все функции, каким является эстетическая функция. Именно в эстетической функции ощущается та неразрывность содержания и формы духовного и материального, без которой не может быть ни красоты, ни художественного образа. Поэтому все Ф. и. приходят через эстетическую, хотя сама она в чистом виде не существует. Содержание и форма в искусстве всегда едины, хотя в восприятии можно акцентировать одну из сторон этого единства. В тот момент, когда мы переносим внимание с содержания на форму или с формы на содержание, как раз и проявляется его эстетическая функция как свидетельство одухотворенности художественной плоти и материализованности ее идей. Так, одной своей организацией произведение искусства снимает «слепок» со своего главного предмета воспроизведения — человека, в котором душевные процессы погружены в телесные, а телесные — одухотворены. Но человек — это не просто индивид, это еще и его мир — область материальной и духовной культуры. Поэтому и мир искусства, воспроизводя эту особенность мира человека, представляет собой систему, в которой произведения одних видов больше тяготеют к духовной культуре, а других — к материальной: притом что эстетическая функция не позволяет ни одному из них стать только духовным или только материальным явлением.

Среди Ф. и. можно выделить духовные (идеологические) и практические (социально-организующие). Благодаря первым мы получаем возможность яркого эмоционального познания природы, истории и современной жизни общества. Искусство вводит нас в глубины человеческой души, раскрывает ее тайны, воспитывает нравственно и политически. Другой род Ф. и. направлен на то, чтобы организовать труд и быт, создавать радостную социально-психологическую атмосферу на работе, улице, дома, окружать человека комфортом. Ведь какими бы вещами он ни пользовался, но если к ним прикоснулись руки художника, эти вещи приобретают эстетический характер и требуют особого любовного и бережного отношения к себе, точно так же как живопись и фэтография учат любоваться природой, развивают способность замечать в ней эмоциональный, «человеческий» аспект.

Воспроизводя целостно человеческую культуру, искусство выполняет еще одну функцию — коммуникативную (вернее, их набор), т. к. без общения не может быть никакой деятельности. При этом характер общения, деловой или дружеский, служебный или развлекательный, определяет разные коммуникативные функции.

Ф. и., т. о., делятся на четыре рода. Первый род связан со способностью произведений искусства быть носителями социальной информации, поэтому их можно назвать познавательной-идеологическими. Второй связан с их принадлежностью к предметной среде, окружающей человека. Их можно назвать практическими или социально-организующими. Третий род — коммуникативные функции. Они переводят вышеуказанные функции из ограниченного в общекультурный контекст.

И наконец, эстетическая функция искусства фиксирует его общечеловеческий, антропологический аспект, воздействие искусства на человека в целом, в единстве всех его сторон.

ФУТУРИЗМ (фр. *futurisme* от лат. *futu-*

гим — будущее) — одно из упадочных направлений в буржуазном искусстве 10–20-х гг XX в. Ф характеризуется отрицанием традиций в культуре, апологией техники и урбанизма, издевкой над традиционными вкусами, шокирующим антиэстетизмом, отрицанием всего предшествовавшего художественного опыта. Он впервые зародился в Италии. Сам термин «Ф.» впервые появился в статье вождя итальянских футуристов Ф. Маринетти «Манифест футуризма» (1909). Итальянский Ф был созвучен стремлению национальной буржуазии превратить полуфеодальную страну в капиталистическую индустриальную державу. Критерием прекрасного были объявлены «техника», «скорость» и «сила». Мотор считался «лучшим из поэтов», песущийся автомобиль «прекраснее Ники Самофракийской». Человек будущего представлялся в виде всемогущего, жестокого и бездушного механизма. Это привело к тому, что наиболее воинствующее крыло итальянских футуристов во главе с Маринетти заняло во время первой мировой войны откровенно милитаристскую позицию, а позднее поддержало фашизм.

В искусстве футуристы отбросили поэтический смысл и предметное воспроизведение жизни, тем чтобы передавать свое интуитивное восприятие стремительного потока времени сочетанием «чистых», т. е. бессодержательных, материальных форм путем произвольных словосочетаний и звуко сочетаний в литературе, абстрактных композиций из линий и красок или деформированных предметов

в живописи, диссонировавших аккордов шумов в музыке.

Ф имел несколько национальных разновидностей: вортицисты в Англии, группа «Ниланд» в Германии; паракризис, динамизм, симультатизм во Франции; поэтизм в Чехословакии и др. В России где Ф возник между двумя революциями, сложилось несколько группировок. Основные из них «будетляне», или «Гидро» (В. Хлебников, Д. Бурлюк, В. Камменский), В. Маяковский, А. Крученых и др.; «Ассоциация эгофутуристов» (И. Северянин, В. Гнедов и др.), «Мезонин поэзии» (В. Шершеневич, Б. Лавренев, Р. Ильян и др.) и «Центрифуга» (С. Бобрин, Б. Пастернак, Н. Асеев и др.).

Русский Ф. был самобытным явлением. Его виднейшие деятели видели свои истоки в революции 1905 г («Нам незачем было прибывать извне, мы бросились в будущее от 1905 года», писал В. Хлебников). Многие из русских футуристов во время первой мировой войны заняли антивоенную позицию, а затем встали на сторону Октябрьской революции. В художественной практике они разделяли общепринятую для футуристов увлечение в области самодовлеющего формотворчества. Однако в целом творчество русских футуристов далеко не ограничивалось только поисками в области формы. Маяковский, например, с самого начала выступал за «полезность поэзии», а в своем художественном творчестве шел по пути действительного повествования, создавая искусство качественно нового типа, по сути своей далекое от Ф.

X

ХАРАКТЕР художественный (греч. *charakter* — особенность, черта) — целостный образ человека в произведении искусства. В психологическом смысле Х. —

это индивидуально-специфическое сочетание существенных и устойчивых психических свойств личности, проявляющихся в поведении человека, в его отношении

к другим людям, обществу в целом, в его системе различных явлений личной и общественной жизни. Человек как «совокупность всех общественных отношений» (К. Маркс) детерминирован теми социальными условиями, в которых он живет и действует. В его Х. сочетаются как индивидуально неповторимые, так и типические черты. Перечисляя основные элементы трагедии, Аристотель называет и Х., под которым он понимает «направление души», проявляющееся в речи или действиях персонажа. Античный мыслитель отдавал предпочтение действию перед Х. В эстетике классицизма, напротив, на первое место ставится изображение Х. Критикуя эстетику классицизма, Дидро Х. противопоставляет «ситуацию». Гегель подчеркивал, что изображаемые Х. должны отличаться устойчивостью и вместе с тем многообразием черт. Поэтому он резко критиковал, с одной стороны, классицизм за сведение человеческого Х. к одной черте (скудость, ханжество и др.), с другой — немецких романтиков, у которых он видел тенденцию к разрушению определенности и устойчивости Х.

Наиболее глубокое изображение человеческого Х. мы встречаем в реалистическом искусстве. Здесь Х. раскрывается в процессе его становления и развития, показывается решающая роль обстоятельств, определяющих его становление (Х. Обломова в романе Гончарова, Нехлюдова в романе Л. Толстого). Задача искусства не просто изображение Х., а Х. типичного, хотя последний может отличаться внутренней противоречивостью, непоследовательностью и крайней сложностью. Тенденцию к разрушению Х. мы наблюдаем в модернистском искусстве (у Марселя Пруста в его цикле романов «В поисках утраченного времени»). Эта тенденция нашла почти полное логическое завершение в театре абсурда, где вообще исчезает Х. как нечто определенное.

В искусстве социалистического реализма человеческий Х. изображается

в диалектическом развитии. Искусство социалистического реализма — искусство утверждающего пафоса. Поэтому основным типическим Х. здесь является положительный герой. Герои М. Шолохова, Л. Леонова, А. Фадеева, К. Федина и многих других писателей, кинематографистов, деятелей театра, композиторов отличаются цельностью, полнотой, оптимизмом, гуманистическими устремлениями, интеллектуальным богатством. Благодаря этому художественные Х. в искусстве социалистического реализма обладают большой силой эмоционального воздействия.

ХОРЕОГРАФИЯ (от греч. *chorèia* — пляска, *grapho* — пишу) — первоначально, по своей этимологии, этот термин обозначал запись танца. С конца XIX в. стал применяться для обозначения танцевального искусства в целом, во всех его разновидностях. Искусство Х. основано на музыкально-организованных, условных, выразительных движениях человеческого тела. Зачатки образной выразительности свойственны человеческой пластике уже в реальной жизни. В том, как человек движется, жестикулирует, действует и пластически реагирует на действия других, выражаются особенности его характера, строя чувств, своеобразия личности. Такие «говорящие» характерно-выразительные элементы, рожденные в реальной жизни, принято называть пластическими интонациями или мотивами. В них коренятся истоки образной природы Х. Она основана на том, что характерно-выразительные пластические мотивы отбираются из множества реальных жизненных движений, обобщаются и организуются по законам ритма и симметрии, орнаментального узора, декоративного целого, опираясь на музыку. Хореографическое искусство изначально синтетичное, ибо вне музыки, усиливающей выразительность танцевальной пластики, дающей ей эмоциональную и ритмичную основу, оно не существует. Вместе с тем Х. — зрелищное искусство, где существенное значение приобретает не только

временная, но и пространственная композиция танца, зримый облик танцующих (отсюда — роль костюмов, изобразительного оформления и т. п.). Высшая форма X. — балет является одновременно и разновидностью музыкального театра.

Искусство X. зародилось в глубокой древности. Уже в первобытную эпоху возник танец как непосредственное выражение радости людей по поводу успешного завершения их трудовой или военной деятельности. Он был основан на воспроизведении движений соответствующих родов деятельности, имел первоначально религиозно-магическое значение, был неотделим от обрядов. В классовом обществе произошло разделение танца на народный и профессиональный. Народный танец долгое время сохранял связь с трудовыми процессами, языческими и бытовыми обрядами (танцевальные пантомимы в Древнем Китае и Индии, древнегреческие дионисийские игры, русские масленичные игры и т. д.). В нем находили выражение чувства народа, особенности его национального характера, отражались различные стороны его жизни. Постепенно теряя прямую связь с трудом и обрядом, танец приобрел значение искусства, воплощающего красоту тела, различные состояния человеческого духа. Уже в античности существовал профессиональный танец в качестве зрелища, аналогичного театральному. С конца XVI в. начал формироваться балет, сначала существовавший в виде интермедий в оперных и драматических представлениях мифологического характера, а в XVIII в. выделившийся в самостоятельное искусство. На протяжении всей своей истории профессиональное искусство X. опиралось на народный танец, заимствовало и претворяло многие его элементы.

В современной X. различается танец бытовой (народный и бальный) и сценический (эстрадный и балет). В балете X. является центром синтеза искусства, органически объединяя в себе музыку и театр. Основой хореографического действия в ба-

лете является танец, воплощающий действия сюжета, состояния и характеры действующих лиц. Подчиненное искусство имеет пантомима, которая может составлять основу отдельных эпизодов и включаться в танец. Различается танец классический и характерный, а в пределах каждого из них — сольный, ансамблевый и массовый (танец солистов, кордебалета). Нередки сочетания и взаимопереходы всех этих разновидностей танца. Основу балета составляет действенный танец (развивающий действие), нередко в балет включается также лирический танец (характеризующий среду, факты действия).

Лучшие балеты классического периода: «Жизель» и «Корсар» А. Адана, «Баядерка» и «Дон-Кихот» Л. Минкуса, «Копеллия» Л. Делиба, «Эсмеральда» Ц. Пуни, «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик» П. Чайковского, «Раймонда» А. Глазунова и др. — бережно сохраняются на сценах советского театра. Их X. создана М. Петина, Л. Ивановым, А. Горским и др. выдающимися балетмейстерами прошлого. Успехи советского балета связаны с деятельностью балетмейстеров Ф. Лопухова, К. Голейзовского, В. Тихомирова, В. Вайнонена, Р. Захарова, Л. Лавровского, В. Чабукиани, Л. Якобсона, Ю. Григоровича и др. Этапное значение в развитии советского балета имели спектакли «Красный мак» Р. Глиэра, «Пламя Парижа» и «Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева, «Ромео и Джульетта» и «Каменный цветок» С. Прокофьева, «Спартак» А. Хачатуряна, «Ангара» А. Эшпая и др. Советский балет прославило творчество исполнителей М. Семеновой, Г. Улановой, О. Лепешинской, Н. Дудинской, М. Плисецкой, К. Сергеева, А. Ермолаева, В. Васильева, М. Лавровского и др. Важнейшее значение в советской X. имеют также ансамбли народного танца, существующие во всех республиках (наиболее известен Государственный ансамбль народного танца СССР, руководимый И. Моисеевым)

ИСКУССТВО — одно из важнейших понятий эстетики и искусствознания, означающее, во-первых, специфическую особенность искусства как формы познания и познания действительности (отличие от науки, например) и, во-вторых, степень эстетического совершенства художественного произведения (в этом смысле оно может быть более или менее художественным). Многие буржуазные эстетики полагают, что X. связана с формой произведения, поскольку содержание (философские, политические и др. идеи) якобы находится вне пределов искусства, поэтому не может определять художественные достоинства. Прогрессивная эстетика, и прежде всего марксистско-ленинская, исходит из другого постулата: X. — это компетенция и содержания и формы, причем содержание играет главную роль. Плодотворность марксистской точки зрения на X. заключается в том, что здесь подчеркивается решающее значение воплощения в искусстве идеи. Составные части X. — правдивость в изображении действительности, прогрессивная мировоззренческая позиция художника. В плане X. это выражается в наличии идеологически верного угла зрения, прогрессивного, научно выверенного общественного идеала. Весь этот комплекс качеств объединяется в понятие содержания. Но это содержание должно воплотиться в соответствующую ему форму. Совершенная форма имеет ряд общих признаков: гармоничность, экспрессивность, оригинальность и т. д., но они не являются самостоятельными и не обеспечивают высокого качества произведения в отрыве от передаваемого формой содержания.

ХУДОЖНИК — в широком смысле слова

тот, кто творчески работает в какой-нибудь области искусства. Для личности X. характерна ярко выраженная способность к эмоциональному восприятию действительности. Имея в виду особенности творческой личности, И. П. Павлов писал: «Жизнь отчетливо указывает на две категории людей: художников и мыслителей. Между ними — резкая разница. Одни X. захватывают действительность сплошь, сполна, без всякого разъединения. Другие — мыслители — именно дробят.. и затем только постепенно как бы снова собирают ее части и стараются их.. оживить». Эмоциональность X., однако, предполагает глубокое, всестороннее развитие интеллекта художественного субъекта, особенно это важно в мировоззренческом плане. Великие X., как правила, являются и великими мыслителями (Л. Толстой, Достоевский и др.). Наконец, следует сказать о способности личностного отношения X. к миру. Это определяет свойственную творческой личности в искусстве избирательность восприятия действительности, ведущую к созданию целостного, чувственно яркого образа, индивидуально-неповторимого. Так, например, хорошо известны портреты Ф. И. Шаяпина, написанные В. Серовым и Б. Кустодиевым. Серов изображает певца как человека большого ума и духовной утонченности и благородства. А Кустодиеву дороги в Шаяпине черты национального своеобразия — широта, размах и удаль русского характера. И в первом и во втором случае перед нами неповторимые по своей оригинальности и достоинствам художественные произведения, рожденные избирательным отношением X. к объекту своего творчества.

ЦЕННОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ — произведение искусства в его отнесенности к высшим человеческим потребностям и интересам, осознанное в его содержательно-артистических достоинствах и функциях, благодаря которым оно оказывает положительное воздействие на чувства, разум, волю людей, способствуя их духовному развитию.

Х. ц. представляет собой эмоциональное, чувственно-психологическое, идейное содержание произведения как систему образов, совокупность заключенных в нем значений и порождаемых им смыслов. Поскольку это содержание объективировано автором с помощью «конструктора-носителя» (созданного из определенного материала в соответствии с законами данного вида искусства), ценностно значимыми являются также качества, возникшие в результате художественной обработки этого материала. Эти качества (органическое единство формы и содержания, композиционная стройность, гармоничность, завершенность, выразительность, художественная правдивость средств, языковая выразительность) приобретают эстетическую ценность как достигнутое совершенство, проявление таланта, свидетельство мастерства. Х. ц. образуется единством объективных значений и смыслов, возникающих при освоении произведения. В зависимости от жанра произведения, его предназначения и органических для него содержательных аспектов (психологического, социально-аналитического, философского и т. д.) в этом единстве могут преобладать некоторые из возможных ценностных значений (например, познавательное, воспитательное, социально-мобилизирующее, гедонистическое и т. д.).

Подлинно значительные произведения искусства принадлежат художникам, которые творят ради блага человека и потому защищают и утверждают поэтизи-

руют значительные ценности жизни культуры. Вместе с тем само произведение создается как потенциальная художественная ценность. Оно становится общественной ценностью по мере того, как познаются заключенные в нем значения и авторские мысли, признаются достоинства, разворачиваются и осуществляются его функции. Поскольку освоение совершается субъектами, личностные ориентации которых нетождественны, произведение получает нетождественную оценку. Согласно релятивистской концепции, игнорирующей диалектику субъектно-объектных эстетических отношений, Х. ц. трактуется как функция оценки, оказывается производной от ориентаций, вкусов и мнений той или иной части публики или отдельного реципиента. Тем самым к сфере Х. ц. оказываются отнесенными авангардистские изделия, псевдохудожественная продукция, воспринимаемые в качестве явлений искусства. Согласно марксистской концепции, адекватная квалификация Х. ц. возможна лишь при условии, что субъект оценочного отношения обладает общей культурой, соответствующей художественной образцованностью, хорошим эстетическим вкусом и ценностной ориентацией, отвечающей тенденциям общественного и культурного прогресса. Историческая изменчивость художественного вкуса не только не исключает, но предполагает преемственность представлений о вполне определенных достоинствах, имеющих непреходящее ценностное значение, и о соответствующих критериях.

Х. ц. неравновелики в своей объективной значимости, которая определяется степенью углубленности в предмет отображения, идейностью, творческой самобытностью, новаторством. Высшей ценностью обладают произведения, в которых при гуманистической устремленности и

правдивости содержатся творческие приобретения и открытия, воплощены глубокие обобщения социальных отношений, человеческих характеров и судеб, всеобщие значимые психологические состояния и чувства. В зависимости от предметно-сюжетной определенности и проблематики произведения, его ценностные смыслы могут иметь преимущественно «ситуативный» конкретно-исторический характер или же обладать универсальностью. Универсальные ценностные смыслы возникают в конкретных исторических, социальных, национальных условиях и культурных контекстах. Однако если изменяются условия жизни людей, их психологические стереотипы, нравы, обычаи, то остаются общезначимыми кардинальные вопросы о смысле бытия и счастье человека, его достоинстве, поиски гармонии во взаимоотношениях с другими людьми. Статус общечеловеческих Х. ц. обретают произведения, в которых ставятся и обескураживаются эти «вечные» вопросы, содержатся универсальные смыслы, открытые для прочтения людям разных наций и различных эпох. Так, вследствие определенности свойств «человека человеческого» и наличия аксиологических констант гуманистического эстетического сознания оказывается возможным наследование Х. ц., межнациональный обмен ими, возникновение и обогащение их общечеловеческого фонда.

ЦЕННОСТЬ ЭСТЕТИЧЕСКАЯ — термин, служащий для обозначения объекта эстетического отношения в его положительном значении. Различие между концепциями Э. ц. заключается в том, как понимается ее источник, основа, сущность. Это или бог (Фома Аквинский, неотомизм), идея (Платон, Гегель), чувства человека (Д. Сантаяна, Д. Дьюи), «ирреальное» (Н. Гартман), природная закономерность (Э. Бёрк, У. Хогарт), антропологически постигаемая сущность человека (Д. Фейербах), или же общественные отношения, формирующиеся в процессе общественно-исторической практики.

Э. ц. обладает объективностью в двух отношениях: во-первых, она представляет собой некоторые предметы, вещи, явления с определенными свойствами; во-вторых, она имеет определенное объективное значение для человека и общества. Освоение Э. ц. осуществляется в процессе оценки, включенной в эстетическое переживание, вкус, идеал. Соответствие эстетической оценки Э. ц. определяет истинность эстетического суждения. Э. ц. могут создаваться в различных видах человеческой деятельности, поскольку в них проявляется творчество «также и по законам красоты» (К. Маркс). Особым типом Э. ц. является художественная ценность.

Э. ц. взаимосвязана с другими ценностями — материальными и духовными. Ее специфика проявляется в особенностях структуры и содержания. Э. ц. «пересекается» с материально-практическими ценностями в той мере, в какой последние объединяют потребности личности и общества и выражают высшую целесообразность. На этой основе и существует взаимопроникновение их и Э. ц. в высококачественных продуктах производственного и художественного труда (архитектура, прикладное искусство, дизайн). В то же время Э. ц. противостоит таким утилитарным ценностям, которые имеют узкопотребительский характер и эгоистическую направленность, ибо эстетическое отношение характеризуется тем, что оно является областью высших интересов личности и в этом смысле бескорыстно. В отличие от таких духовных ценностей, как нравственные, общественно-политические, познавательные, религиозные, в Э. ц. очень большую роль играет форма. Важность формы обусловлена особенностями ее содержания. Э. ц. воплощает в себе множество различных значений: психофизиологическое значение для органов чувств человека; значения, связанные с сущностью человеческого труда, с различными общественными отношениями; значения для познания и самопознания, для воспитания и самовоспи-

тания, для ценностной ориентации, для общения между людьми, как стимул творческой активности, для наслаждения. Все эти значения объединены в единый комплекс, своеобразный у каждого конкретного явления. Неповторимые особенности формы явления и дают возможность соединять, объединять, запечатлевать неповторимые, уникальные комплексы различных значений Э. ц. Сущность Э. ц. — утверждение человека в действительности, проявление свободного развития и развития свободы человека и общества. По словам Ф. Энгельса, «каждый шаг вперед на пути культуры был шагом к свободе». Э. ц. — веки на этом пути.

Обладая своей спецификой, Э. ц. не автономна по отношению к другим ценностям. На основе ее общности с другими духовными ценностями образуются эстетико-нравственные, эстетико-политические, эстетико-познавательные ценности, когда гуманистичность, целесообразность и свобода, лежащие в основе всякой подлинной ценности, находят свое выражение и воплощение в конкретно-чувственной форме. Одно из назначений искусства и состоит в том, чтобы обнаружить эстетическое начало в различных общественных отношениях и объединять нравственные и общественно-политические ценности с ценностью эстетической.

Э. ц. имеет различные формы проявления, фиксируемые эстетическими категориями. Прекрасное есть основная Э. ц., ее эталон. Разновидностью Э. ц. является и возвышенное. Если прекрасное и возвышенное представляют собой прямое воплощение Э. ц., то безобразное и низменное — ее антиподы, они относятся к эстетическим антиценностям, т. е. к объекту эстетического отношения, имеющему отрицательное ценностное значение. Трагическое и комическое образуются в результате сложного переплетения сил, возникающих в противоречии Э. ц. с эстетической антиценностью. Трагическое с аксиологической точки зрения можно рассматривать как

утверждение ценности явления, которое гибнет или страдает в противоборстве с враждебными ему силами. Комическое же — это саморазоблачение явлений и людей, обнаружение их подлинного значения, которое оказывается ничтожеством, антиценностью, контрастирующей с действительной Э. ц. Т. о., комическое утверждение Э. ц. через отрицание ее отрицания.

Благодаря своей универсальности Э. ц. через искусство и вне его играет особую роль в формировании социальных качеств личности, приобщая человека не только к различным общностям людей, общественным группам и коллективам, но и к человечеству, к «родовой сущности человека» (К. Маркс), и поэтому вызывает при своем восприятии и создании высшее человеческое наслаждение — ощущение «счастья быть человеком» (Г. Успенский).

ЦИРК (лат. *circus* — круглый) — зрелищное искусство, демонстрируемое, как правило, на круглой, во всем мире одинаковой, тринадцатиметровой в диаметре, арене (манеже). Ц. формировался, широко используя художественные приемы площадных зрелищ: батальные героические сцены (пантомимы), комические буффонадные интермедии, дрессировку животных, атлетические игры, показ фокусов, акробатических и гимнастических приемов, мастерство хождения по канату и т. д.

В своем настоящем виде Ц. сформировался в конце XVIII в.: первый стационар «Амфитеатр Астлея» открылся в Лондоне в 1780 г. На конфигурацию и размеры площади Ц. определяющее значение оказали наездники и дрессировщики лошадей, именно им было особенно удобно на такой площади выступать. В 1895 г. француз Леотар изобрел т. наз. «воздушный полет», потребовавший сферического купола. Так тип циркового здания окончательно определился. В Ц. происходит демонстрация различных алогичных эксцентрических действий: артисты ходят по проволоке, ездят на одноколесных велосипедах, стоят на руках, переворачиваются через головы в

духе, демонстрируют лошадей, танцуют вальс, медведей, управляющих мотоциклами, слонов, бьющих в барабаны. В основе циркового действия находится трюк, т. е. эффектно поданный прием, преодоление кажущегося непреодолимым. Трюки, определенным образом организованные, подчиненные той или другой идее, а иногда сюжету, составляют т. наз. номер: отдельное законченное выступление одного или нескольких артистов. Сочетание номеров, представляющих различные цирковые специальности (жанры), образует представление, в котором демонстрируются и раскрываются широкие возможности человека.

Как и всякое искусство, Ц. стремится к созданию своими специфическими средствами художественных образов — от героических до подчеркнуто комических, гротесковых (в клоунаде). В целом хорошо организованное и талантливое представление раскрывает широкую гамму жизни,

ЧУВСТВО ХУДОЖЕСТВЕННОЕ (ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЭМОЦИЯ) — разновидность высших социальных чувств (эмоций) человека, которые воплощаются художником в созданном произведении и передаются через его восприятие слушателям, читателям, приобретая характер их собственного переживания. В Х. э. отражаются типичные личностные отношения людей, их осмысленный, обобщенный социально-исторический опыт и его оценка на основе воспроизводимых произведением явлений действительности, событий, действий, людей и др. Х. э. обогащают этим опытом и вызывают соответствующие оценки у реципиентов, возбуждают их собственную активность, приносят им эстетическое наслаждение.

Х. э. имеет ряд особенностей, отлича-

в которой соединяются: отточенное мастерство, отвага, поразительная ловкость, смекалка и самые различные стороны комизма, доходящего до откровенной буффонады. А. В. Луначарский писал о клоунах: «Яркие, пестрые, шумные, обладающие ловкостью обезьян, курьезно играющие чуть не на всех инструментах, окруженные послушными животными, сыплющие шутки, клоуны — шуты его величества народа — прекрасное эстетическое явление». Ц. своими средствами ставил большие сюжетные представления на современные и исторические темы. Если в буржуазном Ц. главным зачастую является нарочитое подчеркивание опасности, «игра артиста со смертью», откровенная грубость, переходящая в пошлость, то Ц. в социалистических условиях, развивая народные традиции, стремится утвердить прекрасного человека, красивого телом и духом, и высмеивает средствами клоунады то, что отходит от принятых в обществе норм.

ющих ее от обыденной (складывающейся в повседневной жизни). Сохраняя характер индивидуального переживания, она является носителем объективного общественного содержания и свободна от случайных, сиюминутных, субъективно-произвольных черт обыденной эмоции. Чувство первоначально индивидуально, а через произведение искусства оно становится общественным или обобщается. Оно, далее, является результатом осмысления художником множества жизненных явлений, опыта отношений многих людей и поколений, а не откликом на конкретное воздействие, отдельный факт, состояние, действие. Х. э. требует усиленной работы интеллекта («эмоции искусства суть умные эмоции» — Л. С. Выгодский); Эмоциональное и идейное содержание в подлинном искусстве

взаимосвязаны и органически переходят друг в друга. В отличие от обыденной, она не бывает отрицательной (вызывающей боль, душевную тревогу), а всегда приносит удовлетворение, душевный подъем. Наконец, Х. э. формируется и передается не в изолированном виде, не по отдельности, а только в целостном потоке художественного воздействия произведения, в органическом единстве всех сторон его содержания и формы и шире — в той исторической художественной системе данного вида искусства, в которой произведение создано.

Искусство возбуждает и эмоции низших уровней, даже биологического происхождения (например, в результате психофизиологического и идеомоторного оптического, а особенно акустического воздействия материи, из которой построено произведение), но им принадлежит в подлинном искусстве незначительная и подчиненная роль. Не всегда художник подымается до того уровня эмоционального обобщения жизненных впечатлений, на котором формируются «умные эмоции», а произведения реакционного, прежде всего «коммерческого искусства» нарочито нацелены на возбуждение грубых, пошлых, примитивных эмоций, на разжигание низменных чувств. **ЧУВСТВО ЭСТЕТИЧЕСКОЕ** — следствие субъективной эмоциональной реакции человека на объективные выразительные формы природной и общественной реальности, которая оценивается и переживается в соответствии с представлениями субъекта о красоте. В тех случаях, когда красота объекта, так же как и слияние его содержания с выразительной формой, совпадает с представлениями субъекта о должном, у него возникает то особое эстетическое наслаждение, которое и закрепляет соответствующее чувство. Э. ч. — основной компонент исторически обусловленного общественного эстетического сознания, которое, в свою очередь, оказывает непосредственное воздействие на формирование индивидуальных Э. ч. В силу это-

го в классовом мире Э. ч. оказываются классовыми, хотя и включают в себя, благодаря своей многогранности и многозначности, объективное общезначимое, общее человеческое начало.

Сложившееся в творческом труде освоению и преобразованию природы Э. ч. помогло облагородить и социализировать сущностные природные инстинкты человека — прежде всего сохранение и поддержание жизни. В свое время К. Маркс, раскрывая природу научного коммунизма и приравнивая ее к гуманизму, уделило особое внимание процессу реализации сущностных сил человека, особенно наглядно выявляющихся в богатстве субъективной человеческой чувственности. Если грубые утилитарные чувства обладают «лишь ограниченным смыслом», то очеловеченные чувства, к которым прежде всего принадлежит далекое от узкого практицизма Э. ч., соответствуют «всему богатству человеческой и природной сущности». Это «такие чувства, — писал Маркс, — которые способны к человеческим наслаждениям и которые утверждают себя как *человечески сущностные силы*». В своем развитии и в непосредственной практике такие чувства «стали теоретиками».

В Э. ч. концентрируется не только многосторонний чувственный опыт человека. Сверх того, в них находит свое отражение переживание освоенных личностью ценностей культуры. Поэтому сформировавшиеся Э. ч. следует рассматривать как чувственно-теоретический срез реальных ценностей объективного мира и субъективных ценностных ориентаций человека, составляющих реальность сознания личности. Э. ч. не только концентрирует, но и целенаправляет самые разнородные отношения человека к действительности с позиций сознания и даже неосознанных, в первую очередь чувственно опосредованных личностных представлений о прекращаемом желаемом будущем. Воплотив понятие, что без действительного развития Э. ч. не может осуществиться процесс всесторон-

него и гармонического совершенствования человека. Только на их основе складыва-

ются эстетические потребности, вкусы и идеалы.



ЭКЗИСТЕНЦИАЛИЗМА эстетика (от лат. *existentia* — существование) — направление в иррационалистической буржуазной эстетике XX в., возникшее после первой мировой войны и окончательно сформировавшееся в 30—40-е гг. Философия и эстетика экзистенциализма возникла как результат кризиса буржуазного сознания. Наибольшее распространение она получила в 50-е гг., когда произошло заметное изменение ее проблематики, в которой усилились социально-политические мотивы. Э. э., отражая различие его национальных вариантов, а также его религиозной и атеистической версий, — внутренние неоднородные образования. Наиболее общим ее основанием могут считаться идеи феноменолога Э. Гуссерля и экзистенциалиста М. Хайдеггера.

Методологически Э. э. исходит из феноменологических посылок о глубоком различии и специфической связи сознания, как активного начала, и окружающих его материальной культуры, природы, наделяемых пассивностью, «вязкостью». Отсюда эстетическое отношение к миру, противопоставленное инструментально-практическому, выступает как сфера «свободы сознания». Реальность подвергается в нем «отрицанию», она «преодолевается», подтверждая активность сознания. Не случайно Э. э. обратилась к проблеме воображения, которое трактуется в том же субъективно-идеалистическом ключе. Ей были созвучны установки тех авангардистских школ, которые претендовали на активизацию интеллектуальной стороны художественного восприятия (кубизм, например). По тем же причинам представители экзистенциализма выступили (Ж. П. Сартр)

против сюрреализма, отрицающего свободу сознания в акте художественного восприятия. По своим установкам Э. э. противостояла в 30—40-е гг. психологическим направлениям буржуазной эстетики, ее формальным школам, фокусируя внимание на эстетическом субъекте как активном, сознательном начале. Эта же установка определила в 60-е гг. сущность ее дискуссии со структурализмом. Внутри экзистенциализма существовала тенденция онтологизации эстетического восприятия, которое понималось как акт влияния человека и природы (г. Марсель, М. Мерло-Понти, А. Камю). Эта тенденция, усиленная ростом антитехнических настроений буржуазной интеллигенции в 60—70-х гг., развивается современной феноменологической эстетикой.

Искусство в Э. э. рассматривается как область практики, в которой по преимуществу реализуется свобода человека, идеалистически приравненная к свободе сознания. Отсюда утопическое утверждение о том, что художественное развитие есть путь к развитию в человеке чувства свободы, преодолению тяготеющих над ним в действительности сил. Эти положения по-разному развиваются представителями экзистенциализма (могут быть рассмотрены два полюса: для К. Ясперса и Марселя характерна мистическая трактовка этих положений, для Сартра — социально-политическая). На одном полюсе искусство — это приобщение к свободе через «асоциальную коммуникацию» (Яспере) или чувство сверхъестественного, бога. На другом — искусство есть способ формирования в человеке потребности в свободе, прежде всего политической. Эта вторая

интерпретация составляет теорию «вовлеченной литературы» Сартра, являющуюся примером эстетического утопизма и «политизации» эстетики в индивидуально-анархическом духе.

Значительное место в Э. э. занимает исследование творчества, главным образом литературного, в наибольшей степени отвечающее представлениям экзистенциализма о художественном творчестве. И если у Хайдеггера творчество рассматривалось в связи с бытийными проблемами, у Марселя как способность быть «верным существу», то Сартр пытался вскрыть особенности творчества, названного им творчеством «поэта-отщепенца», который ненавидит окружающее его буржуазное общество, но ничего, кроме показа скрытых язв этого общества, не может противопоставить его морали, превращаясь из «жертвы» в его «палача».

Противоречивая жизнь буржуазного искусства, отдельные стороны его авангардистских течений рассматривались в многочисленных художественно-критических статьях, составляющих значительную часть эстетических исследований экзистенциалистов. Однако исключительное влияние этого круга идей на буржуазное искусство 40—50-х гг. определено не столько Э. э., сколько общими положениями его философии, подчас довольно произвольно интерпретированными, а также тем, что многие представители экзистенциализма были писателями, драматургами (Марсель, Камю, Сартр). Наибольшее распространение в буржуазной литературе драматургии получили пессимистические, созвучные кризису буржуазной культуры темы «абсурдности» бытия, противоречия активной личности и конформистской массы, фундаментальной трудности или невозможности контакта между людьми, одиночества человека в мире вечной природы и т. д. Вместе с тем поднятая в острой форме французским экзистенциализмом тема «откровенности» вызвала оживление политического театра, мораль-

ной проблематики в литературе.

В целом Э. э., развитие которой значительное к 70-м гг., представляет собой характерное явление кризиса духовной культуры буржуазного общества.

ЭКЛЕКТИКА в искусстве (от греч. eklego — выбираю) — неоднородность художественных признаков, проявляющаяся в одном либо в ряде связанных между собой произведений искусства. Подобная неоднородность отмечается в процессе развития искусства, когда параллельно существуют несколько стилевых направлений, школ, соперничающих между собой. Особенно отчетливо Э. отражается в городской архитектуре, где на одной территории соседствуют здания разных эпох и стилей. Их сочетание придает своеобразие облику города. Таков, например, в Москве проспект Калинина, включающий и здания старого зодчества, и современный архитектурный комплекс. В переломные эпохи черты Э. выступают как отражение в искусстве дисгармонии новых идей, актуального содержания и старой формы, черт нового стиля. Так, римские авторы создавали эклектические переделки знаменитых драматургов Древней Греции, внося в них лишь некоторые новые элементы. Черты Э. сопутствуют переходным процессам в творчестве художника, когда он идет от подражания образцам к собственной художественной манере, стилю.

Иногда возникновение Э. как результат произвола мастера, нарушение закономерностей художественного творчества приводит к появлению произведений, не являющихся оригинальными художественными ценностями. Это положение сказывается в период господства буржуазных вкусов в сфере создания, распространения и потребления искусства. Талантливые мастера вынуждены прибегать к эклектическим соединениям элементов, стилей часто в ущерб требованиям вкуса, по капризам богатых заказчиков. Это приводит к появлению продукции псевдоискусства, где Э. становится приемом и принципом сме-

ны одних модных сенсаций другими в целях наживы. Изделия кича, поп-арта потакают неразвитым вкусам потребителя. Э. становится в этих условиях откровенным методом западного искусства.

ЭКОЛОГИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА (от греч. oikos — дом, жилище, местопребывание) — понятие, отражающее эстетические аспекты окружающей среды, в которой человек выступает как органическая, неразрывная с ней часть круговорота явлений и сил. В соответствии с основными задачами науки экологии Э. э. большое внимание уделяет взаимоотношениям человека и биосферы. Ее развитие в наши дни определяется необходимостью решать проблемы глобального характера, связанные также с угрозой экологического кризиса, с потребностями рационального использования природных ресурсов. Для Э. э. характерно серьезное, а подчас кардинальное изменение отношения к ранее незамечаемым и даже отрицаемым материальным и художественным ценностям в природном и искусственно созданном окружении. Она связана со многими творческими проблемами в архитектуре, дизайне, изобразительном искусстве и литературе, затрагивает проблемы историко-культурного наследия и его включения в современное сознание, национального и интернационального, имеет непосредственное отношение к формированию эстетического идеала, эстетических вкусов, норм и предпочтений. Э. э. требует укрупнения точки зрения на явление, рассмотрения его в максимально широких взаимосвязях с окружающей средой, в его функционально-эстетическом единстве. Она показывает, как эстетическое связано с иными, внехудожественными видами практической деятельности и явлениями, что художественное не сводится только к отражению действительности в образах, но и может входить в нее как неотъемлемая часть, выступать в формах самой жизни. Э. э. способствует комплексным исследованиям окружающей среды с точки зрения

эстетики, искусствознания, культуроведения, социологии. Ее задачей является принципиальное отстаивание гуманистического, целостного отношения к окружающей среде при точном соответствии пониманию прекрасного, борьбы с безобразным и любым отклонением от прогрессивных социально-эстетических норм общества. **ЭКСПРЕССИОНИЗМ** (от фр. expression — выражение) — направление искусства и литературы, возникшее и получившее распространение в Германии в первой трети XX в. Большое значение Э. для развития немецкой художественной культуры отмечал А. В. Луначарский: «Экспрессионизм есть явление в немецкой культуре чрезвычайно широкое. Он заполнил собою немецкую живопись, если не подавил количественно немецких скульпторов и живописцев иных направлений, то, во всяком случае, передвинул решительно центр тяжести внимания публики на себя. Он сделался самым выдающимся явлением нового театра, а в некоторой степени всей новой немецкой литературы».

Художники, объединившиеся в 1905 г. под руководством Э. Кирхнера в группу «Мост», пытались найти новые художественные средства для выражения своего отношения к действительности. При этом они опирались на идеалистическую теорию «вчувствования» (см. *Вчувствования теория*), призывавшую художников к «самовыражению» — к отражению в произведениях не явлений и предметов реальной действительности, а своих чувств и переживаний, как бы «спросцированных» на предмет действительного мира. В 1911 г. в Мюнхене сформировалась группа художников-экспрессионистов «Голубой всадник» под руководством В. Кандинского. Теоретической основой их творчества послужило разработанное немецким искусствоведам В. Воррингером учение о «вчувствовании» и «абстракции», опиравшееся на феноменологическую теорию философа-идеалиста Э. Гуссерля. Кандинский следовал в своей художественной практике теории абстра-

гирования. Ведущим художником-экспрессионистом этой группы, продолжавшим и развивавшим линию группы «Мост», был Ф. Марк. Не принимая окружающей его буржуазной действительности, он искал возможности выразить гармонию вне человеческих отношений, в сочетании природы с животными. Стремясь добиться повышенной экспрессивности, вплоть до шокового воздействия произведения на зрителя, Марк писал лошадей синей и красной краской, нарушал присущие им пропорции, акцентируя таким формалистическим способом наиболее существенные, с его точки зрения, части картины.

С обострением социальных противоречий, с нарастанием военной угрозы возрастало внутреннее напряжение у молодых экспрессионистов. Идеино-философской основой их творчества становился экзистенциализм — учение, totalmente противопоставлявшее человека обществу. Выражая страх перед будущим в своих произведениях, они деформировали изображения предметов и явлений внешнего мира, вплоть до придания картинам абстрактного характера. В послевоенные годы Э широко проявился в немецком кинематографе. Приемы усиления выразительности средствами деформации использовались в оформлении фильмов, в игре и гриме актеров, в остроте, напряженности, необычности конфликтов. Прогрессивная часть кинематографистов использовала эти приемы для создания социально-критических фильмов. Часть экспрессионистов ушла в мистику, культивируя «фильмы ужасов».

Значительное воздействие Э. оказал на немецкую литературу и драматургию, породив произведения остроантибуржуазного характера. Однако отсутствие положительных идеалов ограничивало творческие возможности экспрессионистов, не ощущавших опоры в народе, не видевших выхода из антагонистических противоречий буржуазного общества в революционных преобразованиях. Наибольшей силы Э. достиг в антивоенной пропаганде, в остром

разоблачении пороков и агрессивной политики буржуазного общества. В период фашизма значительная часть экспрессионистов эмигрировала из Германии, произведения их были сожжены фашистами либо проданы за границу.

Э. оказал значительное воздействие на живопись, литературу, театр и кино различных стран Европы и Америки. Выработанные экспрессионистами приемы повышения выразительности широко применяются в современном искусстве, особенно для показа антагонистических противоречий в искусстве стран капитализма.

ЭЛИТАРНОЕ ИСКУССТВО (от фр. élite — лучшее, отборное) — течение в буржуазной художественной культуре, создающее искусство для немногих, для «избранных», для эстетической и культурной элиты, способной оценить и воспринять «тайный» и «сокровенный» смысл и язык высшего творческого духа, закрытый и принципиально непонятный для широкой публики, для народных масс. Появление элитарных тенденций в истории искусства явилось следствием обособления и противопоставления художественного творчества другим видам деятельности, результатом отрыва искусства от интересов широких народных масс, который неизбежно возникает в антагонистических обществах в силу разделения труда, с одной стороны, и все большего использования искусства господствующими классами в своих корыстных интересах — с другой.

Свое наибольшее распространение Э. получило в буржуазной художественной культуре эпохи империализма, обострившем до кризисного состояния все противоречия духовной жизни буржуазного общества. Иррационалистическая философия и эстетика (Ф. Ницше, О. Шпенглер, Х. Ортега-и-Гасет и др.), видящие в искусстве продукт спонтанного самовыражения интуиции художника-творца, абсолютно свободного от какого бы то ни было служения обществу, создали теоретическое обоснование Э. и. А. практичес-

кой реализацией концепции Э. и. становятся различные направления модернистского буржуазного искусства (абстракционизм в живописи, додекафония в музыке, сюрреализм в литературе, изобразительном искусстве, театре, кино и т. д.), которые ориентируются на создание искусства «чистой формы», искусства «истинного» эстетического наслаждения, лишенного всякого социального, практического и т. п. значения. Сторонники Э. и. противопоставляют себя буржуазному массовому искусству, пропагандирующему пошлые идеалы сытой и «красивой» мещанской жизни, часто они объявляют себя даже противниками буржуазного общества, но на деле их искусство — это оборотная сторона буржуазной художественной культуры, и оно также, как массовое искусство, проповедует буржуазные идеалы индивидуализма, неравенства и извечную вражду людей друг к другу.

Художественная культура социалистического общества не знает деления искусства на элитарное и массовое, т. к. искусство социалистического реализма глубоко народно по своим истокам и идеалам, оно принадлежит народу, оно уходит своими «корнями в самую толщу широких трудящихся масс» (В. И. Ленин.)

Художественная культура социализма, выступая против деления искусства на элитарное и массовое, в то же время утверждает реальное многообразие искусства социалистического реализма, которое, естественно, включает произведения разной степени сложности по языку, по уровню содержания и т. п. Но это многообразие порождает не социально-классовыми различиями общества, а сложностью и многообразием социалистической действительности, требующей для своего художественного отражения различных видов, жанров и стилей искусства, различных художественных средств, разного уровня проникновения в жизненные проблемы, различных творческих индивидуальностей.

ЭСТЕТИЗМ, или ЭСТЕТИСТВО обоб-

щенное наименование немарксистских и антимарксистских взглядов и теорий, абсолютизирующих самостоятельность и значение эстетического отношения человека к действительности (включая искусство, эстетические теории, различные формы эстетического созерцания и деятельности).

Э. порождение буржуазной эпохи общественного развития. Уже исторически первые его формы были своеобразной реакцией на проявление антигуманной и антиэстетической сущности капитализма. В дальнейшем он всегда сопровождал и сопровождает сейчас различные этапы социально-экономического и духовного кризиса капитализма.

Э. существует и развивается в двух основных теоретических формах: эстетического изоляционизма и панэстетизма (или эстетического мессианизма). Типичным проявлением эстетического изоляционизма является т. наз. концепция «чистого искусства», или «искусства для искусства». «Склонность к искусству для искусства является и упрочивается там, писал Г. В. Плеханов, где есть безнадежный разлад между людьми, занимающимися искусством, и окружающей их общественной средой. Этот разлад выгодно отражается на художественном творчестве в той самой мере, в какой он помогает художникам подняться выше окружающей их среды. Так было с Пушкиным в николаевскую эпоху. Так было с романтиками, парнасцами (Л. де Лиль, Т. Готье и др. — *Ред.*) и первыми реалистами во Франции (Гонкуры, Г. Флобер и др. — *Ред.*). Но, восставая против пошлых нравов окружающей их общественной среды, романтики, парнасцы и (вышеназванные. — *Ред.*) реалисты ничего не имели против тех общественных отношений, в которых коренились эти пошлые нравы. Напротив, проклятая «буржуа», они дорожили буржуазным строем, — сначала инстинктивно, а потом с полным сознанием». Лишая искусство всяких связей с социальной действительностью, эстетический изоляционизм тесно

смыкается с формализмом. Проповедуя аполитичность, имморализм искусства, поэтизацию зла, он перерастает в декадентство. Представителями эстетического изоляционизма в буржуазной эстетике XX в. являются неогегельянец Б. Кроче, неокантианцы Э. Кассирер, Р. Фрай и др.

Панэстетизм «возвышает» искусство, эстетическое начало над политикой, наукой, моралью; именно художественно-интуитивным формам познания он отводит мессианскую роль в «спасении мира». Эта форма Э., уходящая своими корнями еще в эстетику романтизма (Ф. Шлегель, Ф. Шеллинг) и «философию жизни» (А. Бергсон, Ф. Ницше и др.), в наши дни выражает нарастающий кризис буржуазной философской и социально-политической мысли и тенденцию ее переориентации на интуитивно-образное познание. Особенно существенную роль в эстетизации современного буржуазного философского сознания сыграло феноменологическое учение Э. Гуссерля и его последователей.

ЭСТЭТИКА (от греч. *aisthetikos* — имеющий отношение к чувственному восприятию) — наука, изучающая природу, основные законы развития и функционирования эстетического в природе, обществе, в материальном и духовном производстве, в образе жизни, общении людей, формы эстетического сознания (чувство, восприятие, потребность, вкусы, оценки, идеалы, категории), основные закономерности возникновения, развития и места в жизни общества искусства как высшей формы проявления эстетического. Составной частью Э. является теория эстетического воспитания (во взаимодействии с теорией коммунистического воспитания и психологией). Предмет Э. изменяется в ходе развития человеческого общества и его культуры. Вместе с развитием общественно-исторической практики и общим прогрессом человеческого знания расширяется круг предметов и явлений, являющихся объектом Э., изменяются и понятия о них.

Термин «Э.» введен в научный обиход

немецким философом-рационалистом Александром Баумгартеном в 1750 г. Но сама наука зародилась в глубокой древности, в эпоху рабовладельческого общества в Египте, Вавилоне, Индии и Китае. История Э. — это история возникновения, развития и борьбы двух основных направлений — материализма и идеализма, отражающих борьбу прогрессивных и реакционных классов и общественных сил на каждом этапе развития человеческого общества. Основной вопрос Э. — это вопрос об отношении эстетического сознания к действительности. Лишь материализм дает правильный ответ на этот вопрос, признавая реальность за источник, первичное по отношению к эстетическому сознанию. Основные направления в развитии Э. отчетливо обозначились в Древней Греции, где искусство и философское осмысление его сущности достигли довольно высокого развития. Гераклит, Демокрит Эмпедокл, Аристотель, Эпикур со всей определенностью отстаивают положение о том, что эстетическое имеет свое начало в материальных свойствах, отношениях и закономерностях бытия. Мера, пропорциональность, гармония частей, единство многообразия, целостность рассматриваются названными мыслителями как объективные основы прекрасного. В античной Греции зародились и идеалистические эстетические теории. Так, пифагорейцы основу эстетического видели в чисто количественных отношениях, понятиях в качестве идеальных сущностей. Платон объявляет идею источником эстетического начала.

Идеалистические тенденции античной Э. получили продолжение в период феодального средневековья. Августин Блаженный, Фома Аквинский и др. источник красоты видят в боге. Эпоха Возрождения ознаменовалась развитием материалистических традиций античности. Леонардо да Винчи, Л. Альберти, А. Дюрер, М. Монтень, В. Шекспир, М. Сервантес реабилитируют отвергнутую средневековыми мыслителями природу, песюсторонний реальный мир и

утверждают мысль о том, что природа и человек по своей сущности прекрасны, что задача художника — воспроизводить эту реальную красоту природы и человека. Природа — источник творчества и вместе с человеком — главный предмет художественного отображения. Искусство, подобно науке, должно стремиться к постижению объективной правды. Искусство и Э. Возрождения полны жизнеутверждающего пафоса. Определенный вклад в Э. внесли теоретики классицизма, подчеркивающие важное значение нравственного долга как стимула человеческого поведения, а также значение норм, правил в процессе творчества, хотя последний момент преувеличивался. Французские просветители главное внимание уделили выяснению социальной функции искусства и геосеологической природы художественного творчества. Вольтер, Монтескье, Дидро, Гельвеций, Руссо, с одной стороны, подчеркивают нравственно-политический аспект искусства, с другой — указывают на то, что искусство может выполнить связь высокую миссию лишь в том случае, если оно будет давать правдивое отражение реальности. В разработке реалистического метода особенно велики заслуги Дидро, сочетавшего в своем лице выдающегося философа, художественного критика и писателя.

Из немецких просветителей следует прежде всего назвать Лессинга, Гердера, а также Гете и Шиллера раннего периода их творчества. Заслуга немецких просветителей заключается в обосновании реализма в искусстве, разработке проблемы народности. Гердер впервые поставил вопрос о необходимости исторического подхода к художественной культуре. Этот аспект был проанализирован Шиллером. Глубокую трактовку у немецких просветителей получили фундаментальные эстетические понятия: прекрасное, трагическое, комическое, возвышенное, вопросы, связанные с общественной природой искусства (его социальная обусловленность, место в жизни общества и т. д.)

Высшего пункта буржуазная Э. на Западе достигла в исследованиях наиболее видных представителей немецкой классической философии — Канта, Фихте, Шеллинга, Гегеля. Несмотря на внутреннюю противоречивость, философско-эстетическая концепция Канта содержит ряд гениальных догадок о природе эстетического, о специфике эстетического принципа, об основных категориях Э., (прекрасное, возвышенное), об отличительных особенностях эстетического чувства («незаинтересованный» характер)

Серьезный недостаток эстетической концепции Канта заключается в том, что он отрицает объективный характер эстетических законов, преувеличивает специфику эстетического и тем самым отрывает его от морали, науки, политики, социальной практики.

Гегель создает объективно-идеалистическую эстетическую систему. Эстетическое искусство он понимает как первую и низшую форму самопознания абсолютной идеи, которая в дальнейшем самооткрывается в религии, а затем в философии. В этой идеалистической конструкции содержатся тем не менее гениальные догадки мыслителя о сущности, закономерностях развития и роли искусства в общественной жизни. Обоспывая свои идеалистические тезисы, философ приходит к мысли, что искусство есть не что иное, как «самопроизводство» человека во внешних предметах и явлениях. В процессе художественного творчества человек, по Гегелю, удваивает себя, очеловечивает природу, воплощает во внешних предметах свою родовую сущность. Гегель впервые в систематической форме применяет в анализе искусства диалектический метод, хотя его диалектика базируется на идеалистическом истолковании реальности. Он также впервые раскрывает диалектику художественного образа как единства общего и особенного. В своем анализе искусства он пользуется принципом единства логического и исторического, правда, подчиняя

историческое логическому и тем самым впадая в спекулятивные конструкции, принося в жертву реальный процесс развития искусства предвзятой схеме. Гегель подробно разработал положение о враждебности капитализма искусству.

Особое место в развитии домарксистской эстетической мысли занимают русские мыслители, литературные критики и писатели XIX в. Белинский, Герцен, Чернышевский, Добролюбов, Достоевский, Толстой и др. Здесь прежде всего следует назвать главу русской революционно-демократической философии, Э. и литературы Чернышевского. Его всемирно-историческая заслуга состоит в том, что он сделал попытку рассмотреть все основные эстетические категории (прекрасное, возвышенное, трагическое, комическое, искусство) с позиций материализма. При этом не следует забывать, что русский мыслитель прекрасно владел диалектическим методом — здесь он шел по пути материалистического истолкования гегелевской диалектики. Исходя из материалистических установок, Чернышевский, как и другие революционные демократы, теоретически обосновывал реализм высокую идейность и народность искусства. Известно, что Чернышевский подверг основательной критике идеалистическую Э Гегеля Фиппера, используя критические работы немецкого материалиста Л. Фейербаха

Великие заслуги в развитии мировой эстетической мысли Л. Толстого, который выступил как страстный критик буржуазно-помещичьего строя и всех его инстинктов и идейных устоев. Он с большой энергией утверждал в искусстве принципы гуманизма, реализма, высокой правдивости, отстаивал искусство близкое и понятное народу, считая его необходимым средством общения между людьми. Л. Толстой первым из великих писателей XIX начала XX в. выступил с критикой декадентского искусства. Большую роль в обосновании реалистического и высокоправдивого искусства сыграл Ф. М. Достоевский

Возникновение марксистско-ленинской Э., философской основой которой является диалектический и исторический материализм, означало коренной перелом и развитие мировой эстетической мысли. Впервые с подлинно научных позиций была понята гносеологическая и социальная природа искусства. Основоположники марксизма-ленинизма впервые указали на то, что возникновение искусства нужно рассматривать лишь в связи с практической деятельностью человека. Эстетическое сознание, как форма общественного сознания, с самого начала было вплетено в практическую деятельность людей и по своему содержанию является отражением действительности природы, общества, социальной практики. Они доказали, что в условиях классового общества эстетическое сознание носит классовый характер, что его социальная значимость определяется положением классов, чьи интересы и стремления находят в нем выражение, что подлинными творцами эстетических ценностей прямо или косвенно являются народные массы.

Ленинский этап в развитии марксистской эстетической мысли отражает новый этап в развитии человеческой истории — переход от капитализма к социализму. В. И. Ленин подробно разработал диалектико-материалистическую теорию познания, объяснил действительную преобразующую роль эстетического сознания, обосновал принцип партийности эстетического сознания, неразрывность партийности и народности искусства. С позиций теории отражения он решил вопрос о преемственности в развитии эстетической культуры, о традиции и новаторстве. В. И. Ленину принадлежит заслуга в развитии важного марксистского учения о двух культурах в каждой национальной культуре — о культуре передовой, демократической и культуре реакционной, антидемократической. В. И. Ленин конкретизировал, развил и углубил марксистское учение о принципах построения социали-

стической культуры, о конкретных путях ее построения.

В пропаганде и распространении марксистского учения об Э. большую роль сыграли ученики К. Маркса и Ф. Энгельса — П. Лафарг, Ф. Меринг, Г. В. Плеханов, К. Цеткин, а также соратники и ученики В. И. Ленина — М. С. Ольминский, В. В. Воровский, М. Горький, А. В. Луначарский.

Изучение сущности, возникновения и закономерностей развития искусства, представляющего собой образное отражение действительности, а также его социальных функций является одной из важнейших задач марксистско-ленинской Э. Здесь она смыкается с искусствознанием, литературоведением, историей искусства. Она оценивает его в свете основных эстетических понятий. И этот аспект является областью интересов Э. как науки. Кроме того, Э. изучает взаимоотношение эстетического сознания с другими формами сознания: наукой, моралью, религией, политической и др. Э. как философская наука разрабатывает теоретические и методологические основы исследований в области теории и истории специальных наук об искусстве. Она является также теоретической и методологической основой художественной критики. Вместе с тем Э. сама опирается на конкретные искусствоведческие, литературоведческие исследования и на художественную критику. В противном случае она оказалась бы оторванной от реального процесса развития художественно-эстетической практики и лишилась бы действительного характера. Марксистско-ленинская Э. связана также с психологией, логикой, педагогикой, теорией культуры и даже с такими специальными науками, как математика, физика и др. Будучи частью марксистско-ленинской философии, Э. является теоретической основой политики партии в области художественно-эстетической культуры и эстетического воспитания. КПСС на всех этапах социалистического строительства посто-

янно опирается в своей деятельности в области управления эстетической культурой на теоретические положения марксистско-ленинской Э.

В документах XXIV, XXV, XXVI съездов КПСС, в постановлениях ЦК КПСС, в выступлениях руководителей партии определены главные направления в развитии марксистско-ленинской Э.: изучение, философское обобщение эстетической практики развитого социалистического общества, всестороннее глубокое изучение теоретических и практических вопросов эстетического воспитания; раскрытие основных закономерностей развития эстетической культуры зрелого социализма (сближения и взаимообогащения национальных эстетических культур, единства в развитии профессионального и самодеятельного эстетического творчества, более или менее гармоничного развития всех видов и жанров искусства в отличие от неравномерного развития художественной культуры классово-антагонистических формаций), глубокая разработка эстетических проблем труда, а также эстетики образа жизни, быта, общения, поведения и т. д.; основательная разработка теоретических и методологических основ научных исследований в области отдельных видов и жанров искусств; систематическая критика реакционной буржуазной Э. и антиреалистического, антигуманистического искусства, догматизма и ревизионизма в Э. Следовательно, задачи марксистско-ленинской Э. определяются задачами коммунистического строительства. Она направлена на теоретическое обоснование и практическое претворение самых гуманных целей: формирование гармонически развитой личности, утверждение самого гуманного общественного строя — коммунизма, где впервые в человеческой истории утверждаются высшие гуманистические ценности.

ЭСТЕТИКА ПРОИЗВОДСТВА — часть технической эстетики, рассматривающая функционально-эстетические закономерности развития производственной среды и

самой производственной деятельности. В Э. п. производственная среда выступает как предметно-вещественный комплекс и его архитектурно-пространственная организация, предназначенные для определенного производственного процесса. Эстетические исследования производственной деятельности (они называются также эстетикой труда) показывают, как эстетическое начало, присущее любому производительному, творческому по своей основе труду, связано с остальными, внехудожественными аспектами труда. Э. п. изучает объективные условия, то, от чего зависит правильное протекание процесса труда, и отличается нормативным характером. Вместе с тем в ней много внимания уделяется субъективным эмоционально-эстетическим факторам работающих с целью оптимизации производственной среды.

Э. п. рассматривает взаимосвязи «человек — орудия труда». Вне работы в соответствии с целью, для которой созданы орудия труда, они могут выступать как таковые и становятся просто частью материального окружения. Она фиксирует, что в процессе развития техники орудия труда могут развиваться по пути, не совпадающему с развитием естественных способностей человека. Человек вынужден прилагать большие усилия, чтобы приспособиться к производственной среде, приобретать сложнейшие знания и навыки, чтобы суметь подчинить себе систему орудий труда, сделать их инструментом действительно творческого трудового процесса. Тогда человек получает творческое, в том числе и эстетическое удовлетворение в работе. Задача Э. п. найти наиболее оптимальные пути для необходимого соответствия функциональных (удобство, безопасность, психофизиологический комфорт) и эстетических факторов (эстетическая организация всей визуальной воспринимаемой зоны с позиций работающего). Комплексная реконструкция производственной среды включает в себя на-

учный и модельно-аналитический подходы к структуре производственной среды, собственно проектную деятельность средствами архитектуры и дизайна и постоянную оценку производственных условий с позиций технической эстетики, эргономики, конечная цель которых — способствовать повышению общей культуры производства и улучшению условий труда.

Э. п. изучает и учитывает общекультурное значение условий и характера протекания трудовых процессов. Условия труда прошлого всегда являются наиболее показательным объектом для исследования культуры прошлого, показывая, как они влияли на образ жизни людей. Человеческий фактор в современной производственной среде также активно воздействует на образ жизни и общекультурные ценности современного поколения людей. Э. п. изучает соотношение искусственной и естественной среды, влияние производственной среды на бытовую, на формирование социально-эстетических идеалов.

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ — всеобъемлющее понятие, отражающее то общее, что свойственно эстетическим явлениям. Сюда относятся: объективно-эстетическое в природе, обществе, в продуктах материального и духовного производства; эстетическая деятельность, или творчество по «законам красоты»; субъективно-эстетическое, или эстетическое сознание (эстетические чувства, восприятия, потребности, оценки, идеалы и т. д.). В понятие Э. входит, естественно, и *художественная культура*.

Э. составляет важнейший элемент человеческой культуры. Генезис, историческое развитие, структура, общественные функции Э. составляют предмет эстетики как науки, хотя термин «эстетика» введен в научный оборот лишь в XVIII в. Само понятие Э. встречается уже у народов Древнего Востока. Правда, оно чаще всего выступало как синоним *прекрасного*. Поэтому, скажем, в античной культуре и философии функционирует тер-

мин «прекрасное» и в широком, и в узком смысле, т. е. и как наиболее общая эстетическая категория, и как прекрасное в собственном смысле слова, в отличие от других эстетических понятий: например, *трагического* и *комического*, которые относятся к жанровым характеристикам литературы и *искусства*. Что касается *возвышенного*, то и термин и понятие относятся к поздней античности. Категории прекрасного, возвышенного, трагического, комического и ряд других более узких понятий как раз находят свое обобщенное выражение в Э., однако сравнительно долгое время этот момент не осознавался. Интересно отметить, что слово Э. как субстантивированное прилагательное в русском языке стало широко употребляться совсем недавно. Это нашло отражение хотя бы в том, что «Краткий словарь по эстетике» (1963) этого термина не содержит. Но уже в 1964 г. выходит в свет коллективный труд «Эстетическое», где дается анализ дискуссии «О природе эстетического», состоявшейся в мае — июне 1961 г. Ее материалы были опубликованы в журналах «Вопросы философии», «Вопросы литературы» и в ряде других периодических изданий. Дискуссия была организована кафедрой эстетики МГУ. В ней приняли участие наиболее видные эстетики не только Москвы, но и других городов Советского Союза. Она нашла отражение также и в социалистических странах, в частности в Болгарии, ГДР и др. Спор шел о сущности Э. Одни отстаивали мысль о том, что Э. по своей природе относится к явлениям общественного, социального характера. По их мнению, нет оснований искать Э. в структуре материи, ее свойствах и закономерностях. Оно якобы есть не что иное, как «опредмечивание» сущностных сил человека, его «родовых качеств», результат «очеловечивания» природы. Эстетические свойства предметов и явлений природы, согласно этой точке зрения, образуются в ходе общественно-исторической практики, на основе позна-

ния и использования материальных качеств этих предметов и явлений и места их в конкретной системе общественных отношений. Т. о., эстетические свойства в природе ставятся в зависимость от общества, возникают как следствие действия социальных факторов. С этой точки зрения изменение эстетических свойств предмета и явлений объясняется не трансформацией естественных качеств этих предметов, а следствием «включения» их в новую систему общественных связей и отношений и изменения в силу этого их общественного содержания. В таком подходе игнорируется объективная основа прекрасного в природе. Представители этой точки зрения получили название «общественников». Против этой концепции выступили «природники», которые отстаивали мысль о том, что Э. имеет свою объективную основу в материальных свойствах и закономерностях предметов и явлений действительности в их структуре и существенных связях. При этом они ссылались на высказывание К. Маркса о красоте минерала, об «эстетических свойствах» серебра и золота, связанных с их естественной структурой. Правда, природные явления и предметы могут приобретать и социальное значение. Скажем, золото может обозначать и такие социальные явления, как излишек и богатство. «Природники» критиковали «общественников» за то, что они смотрели на природу таким образом, что в ней будто нет ни порядка, ни беспорядка, ни красоты, ни уродства, что было свойственно старому, метафизическому материализму. Спор шел в основном о сущности прекрасного и возвышенного в природе. Категории трагического и комического отображают лишь социальные феномены, и здесь расхождений между спорящими не было.

Следовательно, предметом дискуссии фактически были категории прекрасного и отчасти возвышенного в отношении не преобразованной природы, а не Э. во всем его объеме. Правда, при этом неизбежно

возникали вопросы относительно того, в какой мере свойства, структура и закономерности материального порядка могут быть носителями эстетического содержания (ритм, пропорция, сочетание красок, отношения, гармония и т. д.)

Наибольшую трудность представляет собой раскрытие объективного содержания Э. Некоторые эстетики считают, что объективной основой здесь является социальная обусловленность эстетического сознания. Однако в таком случае не принимается во внимание сам эстетический предмет, его структура, сущность, свойства, закон его существования. Возникают также трудности с решением вопроса о критерии Э.

Другие специалисты по эстетике считают, что Э. имеет свою основу в самой структуре объективно-эстетического, в его свойствах, в законах его существования, в объективных законах красоты (симметрия, ритм, гармония, целостность, упорядоченность, целесообразность, оптимальность). Все эти объективные свойства на разных уровнях развития материального мира, в многообразных формах его существования проявляются специфическим образом. Одно дело гармония звуков и красок, другое — гармоничность личности. Однако между этими явлениями имеется, правда, отдаленное, но сходство. Сами по себе указанные свойства представляют лишь элементарные формы Э., но в своей совокупности они отражают объективные свойства целостного объекта, который оказывает специфическое влияние на духовный мир личности и порождает специфические реакции, т. е. эстетические чувства, переживания, оценки и т. д.

Что касается субъективно-эстетического, то оно, будучи отражением эстетического объекта и обусловленное социальными факторами, проявляется в целой гамме чувств, переживаний, эмоциональных оценок, потребностей. В идеале оно находит наиболее полное выражение, поскольку последний складывается не только

на уровне чувственного отражения и оценок явлений и предметов действительности, но и на основе рационального познания. *Эстетический идеал* выступает в тесной связи с нравственными, социальными, политическими идеалами. Субъективно-эстетическое выступает в форме эстетических чувств, потребностей, вкусов, идеалов, взглядов, теорий и т. д.

Наконец, Э. проявляется в творчестве человека по «законам красоты». Сопоставляя трудоподобную деятельность животного с трудовой деятельностью человека, К. Маркс отмечает, что последняя характеризуется универсальностью, свободой от непосредственной физической потребности, способностью производить по мере «любого вида» и «прилагать к предметам соответствующую мерку».

Творчество по «законам красоты» находит свое высшее воплощение в художественном творчестве, но не исчерпывает его. По аналогии с термином Э. сформировался и термин «художественное». Художественное — это сфера лишь искусства, оно является понятием, входящим в понятие Э. Всякие попытки отнести их к разным сферам, или видеть между ними лишь точки соприкосновения, или, наконец, отождествлять их не имеют под собою твердого основания. Художественная деятельность возникла в результате разделения труда и обособилась в особую сферу человеческой активности сравнительно поздно, она носит четко выраженную идеологическую направленность. Иногда эти категории нечетко разграничивают. Так, расширяя понятие «художественное», некоторые исследователи включают в искусство и продукты утилитарно-практической деятельности, поскольку они содержат эстетические аспекты. Последние будут возрастать в многообразных формах человеческой активности, но это не означает, что труд, образ жизни, форма общения, практическая духовная деятельность и т. д. людей будущего приобретут статус искусства.

Тенденция к отождествлению эстетического начала в труде, технике, быту, поведении, общественных отношениях, общении и т. п. с искусством, с художественной культурой имела место в 20-х гг. Выдвигалась идея «жизнестроения», т. е. замена искусства «искусством высокой техники».

Художественная культура — высшая форма *эстетической культуры*. Она связана с удовлетворением художественных потребностей личности, тех потребностей, которые сопряжены с ее наиболее высокими духовными потребностями: познавательными, нравственными, политическими, с глубинными слоями духовной жизни человека. Следовательно, понятие «художественное» отражает то общее, что свойственно искусству во всех его видах и жанрах, художественному творчеству, специфике художественного восприятия, осознания и оценки произведений искусства. Термин «художественное» близок по значению термину «художественная культура».

ЭСТРАДНОЕ ИСКУССТВО (от французского *estrade* — помост, возвышение) — собирающее искусство малых форм, соединяющее художественное чтение, музыку, танец, вокал, цирковые выступления, а также различные оригинальные жанры. Будучи искусством малых форм, эстрада вовсе не является искусством мелких мыслей, незначительных идей, поверхностных чувств. Как и все другие искусства, она стремится ставить и решать важнейшие проблемы современности. Ограниченность во времени и протяженности выступлений заставляет артистов прибегать к максимальной концентрации при создании масок и организации действия, вплоть до гротеска и буффонады.

Истоки эстрады следует искать в выступлениях народных артистов, известных со времен средневековья: в России — скоморохов, в Польше — франтов, во Франции — жонглеров, в Германии — шильманов, в Англии — клоунов, у наро-

дов Средней Азии — маскарабозов и т. д. Их репертуар включал комические сценки, монологи, игру на музыкальных инструментах, жонглирование, различные формы свиста, показ фокусов и многое другое. Начиная с XVIII в. все эти жанры широко представлялись на сценах народных театров — балаганов. Особое значение имели т. наз. дивертисменты (вставные номера) в театральных спектаклях, в которых участвовали рассказчики, певцы, исполнители куплетов, декламаторы, танцоры и др. артисты. В числе специфических для эстрады особенностей три важнейших: прямое взаимодействие артистов со зрительным залом, стремление к отражению злости дня и то, что может быть определено как «открытость мастерства». Артист эстрады обращается непосредственно в зрительный зал, становящийся как бы его партнером. Э. и., как правило, стремится к тому, чтобы в его номерах находили отражение современные события. И наконец, на эстраде в присутствии публики артист превращается в тот образ, характер, маску, в которой он будет действовать, и зрители бывают поражены удивительным мастерством перевоплощения (например, искусство А. И. Райкина). Сродни эстраде театры миниатюр и мюзик-холлы, они, с одной стороны, используют присущие ей приемы, а с другой — прибегают к театральным средствам воздействия.

В нашей стране широкое распространение получила как профессиональная, так и самодеятельная эстрада. Эстрадные концерты проводятся в специальных театрах, концертных и спортивных залах, в Домах культуры и даже на стадионах. Что касается современной буржуазной эстрады, то она по преимуществу связана с ресторанами, что в большой степени оказывает воздействие на ее репертуар, манеру исполнения, способствует утверждению откровенной эротики, грубых приемов, дурного вкуса.

ЮМОР (от лат. humor — влага) — особый вид комического, отличающийся от сатиры более мягким отношением к недостаткам жизненных явлений, поведению людей, способный вызывать лишь незлобивую улыбку и основывающийся на использовании приемов остроумия и смысловой игры. Различают большое количество оттенков Ю. в соответствии с национальными и индивидуальными особенностями (английский, немецкий Ю., Ю. Гоголя и т. п.). Обычно Ю. как вид комического противопоставляют сатире, которая подвергает свой объект уничтожающей критике. В самом понятии Ю. можно выделить две стороны: интеллектуальную, дающую возможность называть Ю. грубым или тонким (в зависимости от используемых приемов остроумия), и эмоциональную, ставшую основанием различения видов Ю. по степени веселости (от всепримиряющего до черного Ю.). Само

слово Ю. ввел в употребление Б. Джонсон. Впервые теоретически осмыслить это понятие попытались романтики, определяя его через соотнесение бесконечного и конечного, возвышенного и низменного. Жан Поль, например, называл Ю. возвышенным наизнанку, отмечая его «протеистическую» природу. Гегель подверг резкой критике «субъективный», т. е. романтический, Ю. за произвольную игру воображения. Значения понятий Ю., остроумия, иронии, комического в истории эстетической мысли нередко пересекались. Вплоть до настоящего времени делаются попытки провести строгое логическое разграничение близких к Ю. понятий, не приведшие, однако, к общепризнанному результату. Ю. по своей структуре сходен с иронией, в качестве своего средства предполагает остроумие и проявляется в соответствующей эмоциональной реакции: улыбке, смехе, веселом настроении.

Я

ЯЗЫК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ — совокупность изобразительно-выразительных средств и приемов для воплощения идейно-эстетического содержания в художественном произведении.

Х. я. складывается в процессе исторического развития различных видов искусства. При этом каждый из этих видов в соответствии с его природой вырабатывает свои специфические изобразительно-выразительные средства. В архитектуре — это пространственные соотношения, пропорции плоскостей и масс, сочетания цветов и цветотеней; в живописи — рисунок, колорит, светотень; в хореографии — движение, жест; в литературе — слово в различных семантических, ритмических

сочетаниях; в кино — кадры, их монтаж. Х. я. зависит от природы и закономерности того материала, из которого он образуется (цвет, звук, человеческое тело и т. д.). С его помощью создается произведение искусства как нечто целостно оформленное.

Х. я. имеет специфические отличия от разговорно-бытового или научного языка. В ходе исторического развития он совершенствуется и изменяется, что не противоречит его внутренней законообразности: каждый большой художник в силу своей индивидуальности творит с нарушением имеющихся правил и создает свои собственные.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

В указатель вошли сведения о философах, эстетиках, представителях различных общественных наук, деятелях культуры и искусства, внесших наиболее значительный вклад в становление и развитие мировой и отечественной художественной культуры и эстетической мысли (имена известных деятелей культуры, которые читатель знает или легко может найти по другим источникам, не приводятся).

Августин Блаженный, Аврелий (354-430) — христианский богослов и философ-идеалист, писатель.

Адан, Адольф Шарль (1803-56) — французский композитор, критик и педагог.

Аддисон, Джозеф (1672-1719) — английский писатель и теоретик искусства.

Айвазовский, Иван Константинович (1817-1900) — русский живописец-маринист.

Айтматов, Чингиз (р. 1928) — киргизский советский писатель.

Аксаков, Константин Сергеевич (1817-60) — русский публицист, историк, лингвист, поэт, один из лидеров славянофильства.

Альберти, Леон Баттиста (1404-72) — итальянский теоретик искусства, живописец, архитектор, математик, писатель и музыкант, внесший значительный вклад в развитие эстетической мысли Возрождения.

Антонович, Максим Алексеевич (1835-1918) — русский революционный демократ, литературный критик, публицист, сотрудник «Современника».

Ануй (Ануиль), Жан (р. 1910) — французский драматург, один из создателей экзистенциалистской интеллектуальной драмы.

Апулей, Луций (ок. 124-ок. 180) — древнеримский писатель и философ-идеалист, оратор.

Арагон, Луи (1897—1982) — французский писатель и общественный деятель.

Ардуэн-Мансар, Жюль (1646-1708) — французский архитектор, в творениях которого французская архитектура эпохи абсолютизма достигла высшего расцвета.

Аристотель (384-322 до н. э.) — древнегреческий философ, ученый-энциклопедист, основоположник науки логики и ряда специальных знаний.

Аристофан (ок. 445-ок. 385 до н. э.) — древнегреческий драматург, один из основоположников жанра комедии.

Асафьев, Борис Владимирович (1884-1949) — русский советский композитор, музыковед.

Астафьев, Виктор Петрович (р. 1924) — русский советский писатель.

Бажов, Павел Петрович (1879-1950) — русский советский писатель.

Байрон, Джордж Ноэль Гордон (1788-1824) — английский поэт, представитель революционного романтизма.

Бальзак, Оноре де (1799-1850) — французский писатель и теоретик классического реализма.

Бальмонт, Константин Дмитриевич (1867-1942) — русский поэт, один из вождей символизма, переводчик.

Барт, Ролан (р. 1915) — французский литературовед, представитель структурализма.

Барток, Бела (1881-1945) — венгерский композитор, пианист, музыковед-фольклорист.

Батте, Шарль (1713-80) — французский философ, эстетик, писатель.

Баумgarten, Александр Готлиб (1714-62) — немецкий философ-рационалист, автор двухтомного труда «Эстетика» (1750-58). В работе «Философские размышления о некоторых вопросах, касающихся

поэтического произведения» (1735) впервые ввел термин «эстетика».

Бах, Иоганн Себастьян (1685-1750) — немецкий композитор, органист.

Баш, Виктор (1863-1944) — французский философ и эстетик, сторонник теории «вчувствования».

Бедный, Демьян (Придворов, Ефим Алексеевич; 1883-1945) — русский советский поэт, один из зачинателей литературы социалистического реализма.

Безыменский, Александр Ильич (1898-1973) — русский советский поэт.

Белинский, Виссарион Григорьевич (1811-48) — русский революционный демократ, литературный критик, основоположник русской реалистической эстетики.

Белый, Андрей (Бугаев, Борис Николаевич; 1880-1934) — русский писатель и литературный критик, теоретик символизма.

Бензе, Макс (р. 1910) — западногерманский эстетик, представитель немецкой теоретико-информационной эстетики.

Бенуа, Александр Николаевич (1870-1960) — русский художник, историк искусства и художественный критик.

Бергсон, Анри (1859-1941) — французский философ-идеалист, иррационалист, создатель философской системы интуитивизма.

Берк, Эдмунд (1729-97) — английский философ, публицист и политический деятель, представитель сенсуалистической эстетики.

Берлиоз, Гектор Луи (1803-69) — французский композитор, дирижер, теоретик музыки, представитель музыкального романтизма.

Бернини, Лоренцо (1598-1680) — итальянский архитектор и скульптор, представитель стиля барокко.

Бетховен, Людвиг ван (1770-1827) — немецкий композитор, крупнейший симфонист.

Бехер, Иоганес Роберт (1891-1958) — немецкий писатель, государственный деятель.

Биант из Пиены (ок. VII-нач. VI в. до н. э.) — древнегреческий философ, один из «семи мудрецов» древности.

Бидstrup, Херлуф (р. 1912) — датский художник-карикатурист.

Блок, Александр Александрович (1880-1921) — русский, советский поэт.

Богданов (Малиновский), Александр Александрович (1873-1928) — деятель русского революционного движения, врач, экономист, философ, ученый-естествоиспытатель, один из руководителей Пролеткультуры.

Богданович, Ипполит Федорович (1743-1803) — русский поэт, переводчик.

Бодлер, Шарль (1821-67) — французский поэт, предшественник символизма, критик.

Бомарше, Пьер Огюст Карон (1732-99) — французский драматург

Бондарев, Юрий Васильевич (р. 1924) — русский советский писатель.

Борромини, Франческо (1599-1667) — итальянский архитектор, скульптор, представитель барокко.

Брак, Жорж (1882-1963) — французский живописец, скульптор, театральный художник, один из основателей кубизма.

Брамс, Иоганн (1833-97) — немецкий композитор, пианист, дирижер, один из крупнейших представителей позднего романтизма.

Брейгель, Питер Старший (1525/30-69) — нидерландский художник.

Бретон, Андре (1896-1966) — французский писатель, теоретик и один из основоположников сюрреализма.

Брехт, Бертольд (1898-1956) — немецкий писатель, драматург, режиссер, теоретик искусства, общественный деятель.

Бруно, Джордано (1548-1600) — итальянский философ-пантеист, борец против римско-католической церкви, поэт.

Брюллов, Карл Павлович (1799-1852) — русский художник.

Брюнетьер, Фердинанд (1849-1906) — французский критик, историк и теоретик литературы, представитель натуралистической эстетики.

Брюсов, Валерий Яковлевич (1873-1924) — русский советский писатель, драматург критик и литературовед.

Буало, Никола (1636-1711) — французский поэт, критик и теоретик классицизма

Булгаков, Михаил Афанасьевич (1891-1940) — русский советский писатель, драматург

Бунин, Иван Алексеевич (1870-1953) — русский писатель, поэт, переводчик.

Быков, Василий Владимирович (р. 1924) — белорусский советский писатель.

Бэкон, Фрэнсис (1561-1626) — английский философ-материалист, естествоиспытатель, историк и писатель.

Вагнер, Рихард (1813-83) — немецкий композитор, дирижер, критик, публицист, музыкальный и общественный деятель, один из крупных реформаторов оперного искусства.

Вазари, Джорджо (1511-74) — итальянский архитектор, живописец, историк искусства, представитель маньеризма, автор жизнеописаний итальянских художников эпохи Возрождения.

Вальмики легендарный поэт, которому приписывается древнеиндийская эпическая поэма «Рамаяна».

Ван Гог, Винсент (1853-90) — голландский живописец, представитель постимпрессионизма.

Ван Дейк, Антонис (1599-1641) — фламандский живописец.

Васильевы, братья — псевдоним совместно работавших советских кинорежиссеров и кинодраматургов Васильева Георгия Николаевича (1899-1946) и Васильева Сергея Дмитриевича (1900-59).

Васнецов, Виктор Михайлович (1848-1926) — русский живописец.

Ватто, Антуан (1684-1721) — французский живописец, представитель «галантного жанра» в живописи.

Вахтангов, Евгений Багратионович (1883-1922) — советский режиссер и актер, активный проводник идей и системы К. С. Станиславского.

Вебер, Карл Мария фон (1786-1826) — немецкий композитор, дирижер, пианист-виртуоз, критик и публицист, основоположник национальной романтической оперы.

Веерт, Георг (1822-56) — немецкий протестантский поэт

Веласкес, Диего де Сильва (1599-1660) — испанский живописец.

Веневитинов, Дмитрий Владимирович (1805-27) — русский поэт, критик.

Вергилий (70-19 гг. до н. э.) — крупнейший поэт классического периода римской литературы.

Верлен, Поль (1844-96) — французский поэт, один из основоположников символизма.

Вероккьо (ди Микеле Чони), Андреа дель (1436-88) — итальянский скульптор, живописец и ювелир, представитель флорентинской школы Раннего Возрождения.

Веронезе (Паоло Кальяри; 1528-88) — итальянский живописец венецианской школы Возрождения.

Верстовский, Алексей Николаевич (1799-1862) — русский композитор и театральный деятель, представитель романтизма в русской музыке.

Вертов, Дзига (Кауфман, Денис Аркадьевич; 1895-1954) — советский кинорежиссер-документалист, один из основоположников документального кино.

Веселовский, Александр Николаевич (1838-1906) — русский филолог, историк литературы, представитель сравнительно-исторического метода в литературоведении, родоначальник исторической поэтики.

Вико, Джамбаттиста (1668-1744) — итальянский философ, первый применивший исторический подход к явлениям общественной жизни.

Винкельман, Иоганн Иоахим (1717-68) — немецкий просветитель, историк и теоретик искусства.

Висконти, Лукино (1906-76) — итальянский кинорежиссер, один из основоположников неореализма.

Витгенштейн, Людвиг (1889-1951) — английский философ-позитивист, логик, идеи которого легли в основу лингвистической эстетики.

Волков, Федор Григорьевич (1729-63) — русский актер и театральный деятель, «отец русского театра».

Вольтер (Мари Франсуа Аруэ; 1694-1778) — французский писатель, публицист и мыслитель-энциклопедист, один из вождей французского Просвещения.

Воровский, Вацлав Вацлавович (1871-1923) — революционер, советский дипломат, публицист и литературный критик, один из теоретиков марксистской эстетики.

Воронихин, Андрей Никифорович (1760-1814) — русский архитектор и живописец, представитель ампира.

Воррингер, Вильгельм (1881-1965) — немецкий искусствовед.

Врубель, Михайл Александрович (1856-1910) — русский живописец.

Вучетич, Евгений Викторович (1908-74) — советский скульптор.

Выгодский, Лев Семенович (1896-1934) — советский психолог, автор работ по проблемам эстетики и психологии искусства.

Вяземский, Петр Андреевич (1792-1878) — русский поэт, критик.

Габриели, Джованни (1557-1612/13) — итальянский композитор, представитель венецианской полифонической школы эпохи Возрождения.

Габриэль, Жан Анн (1698-1782) — французский архитектор, представитель классицизма.

Галич, Александр Иванович (1783-1848) — русский психолог, эстетик, философ-идеалист.

Гартман, Николай (1882-1950) — немецкий философ-идеалист, сторонник структурального анализа искусства.

Гауптман, Герхард (1862-1946) — немецкий писатель, драматург, глава немецкого натурализма.

Ге, Николай Николаевич (1831-94) — русский живописец.

Гегель, Георг Вильгельм Фридрих (1770-1831) — немецкий философ, объективный идеалист, представитель немецкой класси-

ческой философии, разработавший диалектический метод в философии.

Гейне, Генрих (1797-1856) — немецкий поэт, мыслитель и публицист, революционер-демократ.

Гельвеций, Клод Андриан (1715-71) — французский философ-материалист, атеист.

Гендель, Георг Фридрих (1685-1759) — немецкий композитор и органист.

Гераклит Эфесский (ок. 530-470 гг до н. э.) — древнегреческий философ-материалист, один из основоположников античной диалектики.

Гердер, Иоганн Готфрид (1744-1803) — немецкий философ-просветитель, гуманист, писатель и литературовед.

Геродот (ок. 484-431/25 гг до н. э.) — древнегреческий историк и писатель, «отец истории».

Герцен, Александр Иванович (1812-70) — русский революционер-демократ, мыслитель-материалист, писатель, публицист.

Гесиод (конец VIII в. до н. э.) — древнегреческий эпический поэт, создатель дидактического эпоса.

Гете, Иоганн Вольфганг (1749-1832) — немецкий поэт, мыслитель и ученый, внесший огромный вклад в развитие мировой литературы и эстетики.

Гиберти, Лоренцо (1381-1455) — итальянский скульптор, ювелир.

Глазунов, Александр Константинович (1865-1936) — русский композитор, дирижер.

Глинка, Михаил Иванович (1804-57) — русский композитор, родоначальник русской классической музыки.

Гнедич, Николай Иванович (1784-1833) — русский поэт, переводчик, театральный педагог и общественный деятель.

Гоголь, Николай Васильевич (1809-52) — русский писатель-реалист.

Гойя, Франсиско Хосе де (1746-1828) — испанский живописец, гравер.

Гольбах, Поль Лири (1723-89) — французский философ-материалист

Гольдони, Карло (1707-93) — итальянский драматург, комедиограф.

Гомер (между VII—III вв. до н. э.) — легендарный древнегреческий поэт, которому приписывается авторство эпических поэм «Илиада» и «Одиссея».

Гонкур, братья — Эдмон (1822-96) и Жюль (1830-70) — французские писатели.

Гораций, Квинт Флакк (65-8 гг. до н. э.) — римский поэт.

Горький, Максим (Пешков, Алексей Максимович, 1868-1936) — русский советский писатель, основоположник литературы социалистического реализма.

Готье, Теофиль (1811-72) — французский писатель, поэт, критик, теоретик романтизма и один из создателей теории «чистого искусства».

Гюфман, Эрнест Теодор Амадей (1776-1822) — немецкий писатель, композитор, художник, один из создателей немецкой музыкальной эстетики и критики, представитель романтизма.

Гоцци, Карло (1720-1806) — итальянский драматург.

Грабарь, Игорь Эммануилович (1871-1960) — советский живописец и искусствовед.

Греков, Митрофан Борисович (1882-1934) — советский живописец, основоположник советской батальной живописи.

Григорьев, Аполлон Александрович (1822-64) — русский литературный и театральный критик, поэт.

Грин (Гриневский), Александр Степанович (1880-1932) — русский советский писатель.

Гриффит, Дэвид Уорк (1875-1948) — кинорежиссер, один из основоположников американской кинематографии.

Гуссерль, Эдмунд (1859-1938) — немецкий философ-идеалист, основатель т. н. феноменологической школы современной буржуазной философии.

Гуттузо, Ренато (р. 1912) — итальянский живописец, график, общественный деятель.

Гюго, Виктор Мари (1802-85) — французский писатель, поэт и публицист, представитель прогрессивного романтизма.

Давид, Жак Луи (1748-1825), — французский живописец, родоначальник классицизма в живописи.

Дали, Сальвадор (р. 1904) — испанский живописец, представитель сюрреализма.

Даль, Владимир Иванович (1802-72) — русский писатель, ученый-лексикограф, этнограф, составитель «Толкового словаря живого великорусского языка».

Данте, Алигьери (1265-1321) — итальянский поэт-гуманист, создатель итальянского литературного языка.

Даргомыжский, Александр Сергеевич (1813-69) — русский композитор.

Дворжак, Антонин (1841-1904) — чешский композитор, дирижер, основоположник чешской классической музыки.

Дебюсси, Клод Ашиль (1862-1918) — французский композитор, пианист, дирижер, критик, родоначальник импрессионизма в музыке.

Дега, Эдгар (1834-1917) — французский живописец, представитель импрессионизма.

Дейнека, Александр Александрович (1899-1969) — советский живописец, график и скульптор.

Декарт, Рене (1596-1650) — французский философ-дуалист, математик и естествоиспытатель.

Делакруа, Эжен (1798-1863) — французский живописец и график, представитель романтизма.

Дельвиг, Антон Антонович (1798-1831) — русский поэт.

Демокрит из Абдеры (ок. 460- ок. 370 гг. до н. э.) — древнегреческий философ-материалист.

Державин, Гаврила Романович (1743-1816) — русский поэт, представитель классицизма.

Джемс, Уильям (1842-1910) — американский психолог и философ-идеалист, представитель прагматизма.

Джойс, Джеймс (1882-1941) — английский писатель, один из зачинателей литературы «потока сознания».

Дидро, Дени (1713-84) — французский философ-материалист, писатель и теоретик искусства, глава французских энциклопедистов, один из крупнейших представителей французского Просвещения.

Диккенс, Чарлз (1812-70) — английский писатель, представитель критического реализма.

Дильтей, Вильгельм (1833-1911) — немецкий философ-идеалист, историк культуры, представитель т. н. «философии жизни».

Дисней, Уолт (1901-66) — американский кинорежиссер, автор мультипликационных фильмов.

Дмитриев, Иван Иванович (1760-1837) — русский поэт, представитель сентиментализма.

Дмитриевский (Дьяконов-Нарыков), Иван Афанасьевич (1734-1821) — русский театральный деятель, актер, педагог и переводчик.

Добролюбов, Николай Александрович (1836-61) — русский революционер-демократ, мыслитель-материалист, критик и публицист.

Довженко, Александр Петрович (1894-1956) — украинский советский кинорежиссер и сценарист.

Домье, Оноре (1808-79) — французский живописец и график.

Донателло (Донатто ди Никколо ди Бетто Барди; 1386-1466) — итальянский скульптор, крупнейший мастер раннего Возрождения.

Доре, Гюстав (1832/33-83) — французский художник-график.

Достоевский, Федор Михайлович (1821-81) — русский писатель и мыслитель, один из выдающихся представителей критического реализма.

Драйзер, Теодор (1871-1945) — американский писатель-реалист и прогрессивный общественный деятель.

Думбадзе, Нодар Васильевич (р. 1928) — грузинский советский писатель.

Дьюи, Джон (1859-1952) — американский философ, субъективный идеалист, основоположник прагматизма, основатель т. н. «прогрессивного» направления в педагогике.

Дюрер, Альбрехт (1471-1528) — немецкий живописец, крупнейший представитель культуры Возрождения в Германии.

Дюфрени, Микель (р. 1910) — французский философ-идеалист, представитель экзистенциально-феноменологического направления современной буржуазной эстетики.

Дягилев, Сергей Павлович (1872-1929) — русский театральный и художественный деятель.

Еврипид (ок. 485/84-406 гг до н. э.) — древнегреческий драматург, гуманист и поэт.

Жалакявичюс, Витаутас Прано (р. 1930) — советский режиссер и кинодраматург

Жерико, Теодор (1791—1824) — французский живописец, представитель романтизма.

Жуковский, Василий Андреевич (1783-1852) — русский поэт, переводчик, один из крупнейших представителей русского романтизма XIX века.

Захаров, Андреян Дмитриевич (1761-1811) — русский архитектор, представитель ампира.

Захаров, Ростислав Владимирович (р. 1907) — советский балетмейстер.

Зевкис (ок. 400 г. до н. э.) — древнегреческий живописец, автор несохранившихся картин «Елена» и «Младенец Геракл».

Зиммель, Георг (1858-1918) — немецкий философ-идеалист и социолог, представитель т. н. «философии жизни».

Золя, Эмиль (1840-1902) — французский писатель, представитель и теоретик натурализма.

Иванов, Александр Андреевич (1806-58) — русский живописец.

Иванов, Вячеслав Иванович 1866-1949) — русский поэт, филолог, историк, философ-идеалист, критик и публицист, теоретик и представитель символизма.

Иванов, Лев Иванович (1834-1901) — русский артист балета и балетмейстер, сыгравший значительную роль в истории русского балета.

Иктин (2-я пол. V в. до н. э.) — древнегреческий архитектор, один из создателей Парфенона.

Ильф (Файнзильберг,), **Илья Арнольдович** (1897-1937) — советский писатель-сатирик.

Кабалевский, Дмитрий Борисович (р. 1904) — советский композитор, педагог

Кальдерон, де ла Барка Педро (1600-81) — испанский драматург, представитель барокко.

Калликрат (447-432 гг до н. э.) — древнегреческий архитектор, один из создателей Парфенона.

Камю, Альберт 1913-60) — французский писатель и философ, представитель атеистического экзистенциализма.

Кандицкий, Василий Васильевич 1866-1944 — русский живописец, представитель кубизма, один из родоначальников абстракционизма.

Канова, Антонио (1757-1822) — итальянский скульптор, представитель классицизма, основоположник академического направления в скульптуре.

Кант, Иммануил (1724-1804) — немецкий философ и ученый, родоначальник немецкого классического идеализма.

Кантемир, Антиох Дмитриевич (1708-44) — русский поэт и теоретик стихосложения, философ.

Карамзин, Николай Михайлович (1766-1826) — русский писатель, историк, основоположник сентиментализма.

Карраччи, братья Лудовико (1555-1619) и **Аннибале** 1560-1609) — итальянские живописцы, основатели художественной школы «болонский академизм».

Кассирер, Эрнст (1874-1945) — немецкий философ, представитель неокантианства.

Катулл, Гай Валерий (87-54 гг до н. э.) — римский поэт

Кафка, Франц (1883-1924) — австрийский писатель.

Квинтилиан, Марк Фабий (35/40-ок. 100) — римский оратор и теоретик ораторского искусства.

Кент, Роквелл (1882-1971) — американский живописец, график, скульптор, писатель, общественный деятель.

Кибрик, Евгений Адольфович (1906-78) — советский график и живописец.

Кипренский, Орест Адамович (1782-1836) — русский живописец и рисовальщик, представитель романтизма.

Киреевский, Иван Васильевич (1806-56) — русский философ, литературный критик и публицист, один из основоположников славянофильства.

Кирхнер, Эрнст (1830-1939) — немецкий художник, представитель раннего экспрессионизма.

Клодт, Петр Карлович (1805—1867) — русский скульптор, представитель позднего классицизма.

Княжнин, Яков Борисович (1740-91) — русский писатель-просветитель, поэт, драматург, переводчик.

Козловский, Михаил Иванович (1753-1802) — русский скульптор, представитель классицизма.

Кондильяк, Этьен (1715-80) — французский философ-сенсуалист и деист, представитель философии Просвещения.

Констебль, Джон (1776-1837) — английский живописец, основоположник английского реалистического пейзажа.

Конт, Огюст (1798-1857) — французский философ и социолог, основоположник позитивизма.

Корин, Павел Дмитриевич (1892-1967) — советский живописец.

Корнейчук, Александр Евдокимович (1905-75) — украинский советский драматург

Корнель, Пьер (1606-84) — французский поэт и драматург, создатель драматургии

классицизма и основоположник французского трагедийного театра.

Крамской, Иван Николаевич (1837-87) — русский живописец, представитель критического реализма.

Крейцвальд, Фридрих Рейнгольд (1803-82) — эстонский писатель, просветитель, фольклорист, составитель и издатель национального эпоса «Калевипоэг».

Кроче, Бенедето (1866-1952) — итальянский философ, неогегельянец, историк, эстетик и теоретик литературы.

Ксенофонт Афинский (ок. 430-355/4 гг. до н. э.) — древнегреческий историк, писатель и политический деятель, ученик Сократа

Кузеи, Виктор (1792-1867) французский философ-идеалист, эклектик.

Кукрыниксы — псевдоним совместно работающих советских художников-карикатуристов Михаила Васильевича Куприянова (р. 1903), Порфирия Никитича Крылова (р. 1902) и Николая Александровича Соколова (р. 1903)

Курбе, Густав (1819-77) французский живописец, один из предшественников импрессионизма.

Кустодиев, Борис Михайлович (1878-1927) — русский живописец.

Лабрюйер, Жан де (1645-96) французский писатель, мастер публицистики

Лавренев, Борис Андреевич (1891-1959) русский советский писатель.

Лактионов, Александр Иванович (1910-72) советский живописец.

Лансере, Евгений Евгеньевич (1875-1946) — советский живописец, график.

Ларошфуко, Франсуа (1613-89) французский писатель, философ-моралист

Лафарг, Поль (1842-1911) деятель французского и международного рабочего движения, философ-марксист

Лафонтен, Жан де (1621-95) французский поэт-баснописец.

Лебрен, Шарль (1619-90) французский живописец, глава академического направления

Левитан, Исаак Ильич (1861-1900) русский живописец, мастер реалистического пейзажа.

Левицкий, Дмитрий Григорьевич (1735-1822) — русский живописец-портретист.

Леду, Клод Никола (1736-1806) — французский архитектор и теоретик архитектуры.

Леконт де Лиль, Шарль (1818-94) — французский поэт и общественный деятель.

Ленин, Владимир Ильич (1870-1924) — организатор КПСС и основатель Советского государства.

Леонардо да Винчи (1452-1519) — итальянский живописец, скульптор, инженер, философ и ученый, один из величайших представителей искусства эпохи Возрождения, крупнейший теоретик искусства

Леонов, Леонид Максимович (р. 1899) русский советский писатель.

Лермонтов, Михаил Юрьевич (1814-41) русский поэт.

Лессинг, Готхольд Эфраим (1729-81) — немецкий мыслитель-просветитель, писатель, драматург, теоретик искусства и эстетик.

Либкнехт, Карл (1871-1919) — деятель германского и международного коммунистического движения, один из основателей Коммунистической партии Германии, критик и теоретик искусства.

Линдер, Макс (Габриель Левель; 1883-1925) французский киноактер-комик и кинорежиссер.

Липпс, Теодор (1851-1914) психолог и философ, субъективный лист, эстетик, родоначальник теории «вчувствования»

Лисипп (IV в. до н. э.) древнегреческий скульптор.

Лист, Ференц (1811-86) венгерский композитор, пианист, дирижер, педагог, музыкальный деятель.

Ломоносов, Михаил Васильевич (1711-65) — русский ученый-энциклопедист, основоположник материалистической философии в России, поэт, заложивший основы современного русского литературного языка, художник

Лондон, Джек (Джон Гриффит; 1867-1916) — американский писатель.

Лопе де Вега (Вега Карньо Лопе Феликс де; 1562-1635) — испанский драматург крупный представитель Возрождения.

Лосенко, Антон Павлович (1737-73) — русский живописец и рисовальщик, представитель классицизма.

Лукиан (ок. 120-ок. 190) — древнегреческий писатель-сатирик.

Луначарский, Анатолий Васильевич (1875-1933) — советский государственный, партийный деятель, писатель, эстетик, художественный критик и драматург, первый нарком просвещения (1917-29)

Майков, Аполлон Николаевич (1821-97) русский поэт.

Макаренко, Антон Семенович (1888-1939) советский педагог и писатель.

Малларме, Стефан (1842-98) французский поэт, теоретик символизма

Манн, Томас (1875-1955) немецкий писатель, мыслитель-гуманист, автор многочисленных эссе по философии и истории культуры.

Маринетти, Филиппо Томмазо (1876-1944) — итальянский писатель, глава и теоретик футуризма.

Маркс, Карл (1818-83) — основоположник научного коммунизма.

Марсель, Габриэль (1889-1973) французский философ-идеалист, представитель католического экзистенциализма, писатель, драматург, литературный критик

Мартос, Иван Петрович (1752-1835) русский скульптор, представитель классицизма.

Марциал, Марк Валерий (ок. 40-ок. 140) — римский поэт, сатирик.

Матисс, Анри (1869-1954) французский художник, представитель фовизма.

Мах, Эрнст (1838-1916) — австрийский физик и философ, субъективный идеалист, один из основателей эмпириокритицизма.

Маяковский, Владимир Владимирович (1893-1930) русский советский поэт

Мейерхольд, Всеволод Эмильевич (1874-1940) — советский режиссер.

Мериме, Проспер (1803-70) — французский писатель.

Меринг, Франц (1846-1919) — деятель немецкого рабочего движения, философ-марксист, литературный критик.

Меркуров, Сергей Дмитриевич (1881-1952) — советский скульптор.

Метерлинк, Морис (1862-1949) — бельгийский драматург, поэт.

Микеланджело, Буонаротти (1476-1564) — итальянский скульптор, живописец, архитектор, поэт.

Минаев, Дмитрий Дмитриевич (1835-89) — русский поэт-сатирик.

Мирон (V в. до н. э.) древнегреческий скульптор, автор известной статуи «Дискобол».

Мицкевич, Адам (1798-1855) польский поэт, представитель прогрессивного романтизма.

Мольер (Поклен Жан Батист, 1622-73) — французский комедиограф, театральный деятель, представитель классицизма.

Моне, Клод (1840-1926) французский живописец, представитель импрессионизма.

Монтень, Мишель де (1533-92) — французский философ-гуманист, писатель и государственный деятель

Монтескье, Шарль Луи (1689-1755) — французский просветитель, философ

Моор (Орлов), **Дмитрий Стахивич** 1883-1946) русский советский художник-график, мастер политического плаката

Моцарт, Вольфганг Амадей (1756-91) — австрийский композитор, музыкант сального дарования.

Мочалов, Павел Степанович (1800-48) — русский актер-трагик.

Мусоргский, Модест Петрович (1839-81) — русский композитор.

Мухина, Вера Игнатьевна (1889-1953) — советский скульптор

Надеждин, Николай Иванович (1804-56) — русский критик, эстетик.

Ницше, Фридрих (1844-1900) — немецкий философ, филолог, представитель иррационализма и волюнтаризма.

Новалис (Фридрих фон Харденберг; 1772-1801) — немецкий поэт и философ, представитель романтизма

Овидий (Публий Овидий Назон; 43 до н. э.-ок. 18 н. э.) — римский поэт

Одоевский, Владимир Федорович (1803 или 1804?-69) — русский писатель, музыкальный критик.

Ольминский (Александров), Михаил Степанович (1863-1933) — деятель революционного движения и пропагандист марксизма в России, публицист, историк, литературный критик.

Ортега-и-Гасет, Хосе (1883-1955) — испанский философ-идеалист, эстетик, теоретик модернистского искусства.

Островский, Александр Николаевич (1823-86) — русский драматург

Остроумова-Лебедева, Анна Петровна (1871-1955) — советский график.

Паганини, Никколо (1782-1840) — итальянский композитор и скрипач.

Пармиджанино (Маццола), Франческо (1503-40) — итальянский живописец и график, представитель маньеризма.

Паррасий из Эфеса (2-я половина V в. до н. э.) — древнегреческий живописец.

Паустовский, Константин Георгиевич (1892-1968) — русский советский писатель.

Петефи, Шандор (1823-49) — венгерский поэт, революционный демократ

Петров (Катаев), Евгений Петрович (1903-42) — русский советский писатель-сатирик.

Петров-Водкин, Кузьма Сергеевич (1878-1939) — советский живописец.

Петроний, Гай (?-66 н. э.) — римский писатель.

Пикассо (Руис), Пабло (1881—1973) — французский живописец (по происхождению испанец)

Пирсманашвили (Пирсmani), Нико (1862-1918) — грузинский художник-самоучка, представитель примитивизма.

Пифагор Самосский (ок. 580-ок. 500 до н. э.) — древнегреческий философ и математик.

Плавт, Тит Макций (ок. 254-ок. 184 до н. э.) — древнеримский драматург-комедиограф

Пластов, Аркадий Александрович (1893-1972) — советский живописец.

Платон (428/7-348/7 до н. э.) — древнегреческий философ-идеалист

Плеханов, Георгий Валентинович (1856-1918) — деятель российского и международного социалистического и рабочего движения, философ-марксист, публицист и теоретик искусства.

Плотин (ок. 204/5-269/70) — греческий философ-идеалист, основатель неоплатонизма.

Полигнот (V в. до н. э.) — древнегреческий живописец, автор росписи Пинакотеки в Афинах.

Поликлет (V в. до н. э.) — древнегреческий скульптор и теоретик искусства.

Полоцкий, Симеон (Самуил Емельянович Петровский-Ситнианович; 1629-80) — белорусский и русский общественный и церковный деятель, писатель.

Потебня, Александр Афанасьевич (1835-91) — украинский и русский языковед, литературовед, создатель «лингвистической поэтики».

Пракситель (ок. 390-ок. 330 до н. э.) — греческий скульптор

Прокопович, Феофан (1681-1736) — русский государственный и церковный деятель, историк, философ, математик, поэт, драматург и теоретик литературы.

Прокофьев, Сергей Сергеевич (1891-1953) — советский композитор, пианист и дирижер.

Протазанов, Яков Александрович (1881-1945) — советский кинорежиссер.

Пудовкин, Всеволод Илларионович (1893-1953) — советский кинорежиссер и теоретик кино.

Пуссен, Никола (1594-1665) — французский живописец, представитель классицизма.

Пушкин, Александр Сергеевич (1799-1837) — русский писатель, родоначальник новой русской литературы, создатель русского литературного языка.

Рабле, Франсуа (1494-1553) — французский писатель-гуманист

Радищев, Александр Николаевич (1749-1802) — русский революционный мыслитель, писатель, провозвестник революционных идей в России.

Расин, Жан (1639-99) — французский драматург, представитель классицизма.

Распутин, Валентин Григорьевич (р. 1937) — русский советский писатель.

Рафаэль, Санти (1483-1520) — итальянский живописец и архитектор, один из великих художников эпохи Возрождения.

Рембо, Артю (1854-91) — французский поэт

Рембрандт, Харменс ван Рейн (1606-69) — голландский живописец, рисовальщик, офортист

Ренуар, Огюст (1841-1919) — французский живописец, график и скульптор, был близок к импрессионизму.

Репин, Илья Ефимович (1844-1930) — русский живописец-реалист, мастер рисунка, композиции и колорита, выдающийся портретист

Рерих, Николай Константинович (1874-1947) — русский живописец, пейзажист, театральный художник, писатель.

Рид, Джон (1887-1920) — американский писатель, журналист.

Римский-Корсаков, Николай Андреевич (1844-1908) — русский композитор, дирижер, общественный деятель.

Роден, Огюст (1840-1917) — французский скульптор.

Роллан, Ромен (1866-1944) — французский писатель, общественный деятель.

Ромм, Михаил Ильич (1901-71) — советский кинорежиссер.

Росселини, Роберто (1906-77) — итальянский кинорежиссер, представитель неореализма.

Росси, Карл Иванович (1775-1849) — русский архитектор, представитель ампира.

Рубенс, Питер Пауэл (1577-1640) — фламандский живописец, представитель барокко.

Рубинштейн, Антон Григорьевич (1829-94) — русский пианист, композитор и дирижер, основатель первой русской консерватории.

Рунге, Филипп Отто (1777-1810) — немецкий живописец, график, теоретик искусства, представитель раннего романтизма.

Руссо, Анри (1844-1910) — французский живописец, представитель примитивизма.

Руссо, Жан Жак (1712-78) — французский писатель, просветитель, философ.

Рылеев, Кондратий Федорович (1795-1826) — русский поэт, один из вождей движения декабристов.

Саврасов, Алексей Кондратьевич (1830-97) — русский живописец, один из родоначальников русского реалистического пейзажа.

Салтыков (Салтыков-Щедрин), Михаил Евграфович (1826-89) — русский писатель-сатирик, демократ-просветитель, представитель критического реализма.

Санд, Жорж (Аврора Дюпен; 1804-76) — французская писательница.

Сантаяна, Джордж (1863-1952) — американский философ-идеалист

Сафо (Сафо; VII-VI вв. до н. э.) — древнегреческая поэтесса.

Сартр, Жан Поль (1905-1980) — французский писатель, философ, глава французского атеистического экзистенциализма.

Свифт, Джонатан (1667-1745) — английский писатель-сатирик.

Семирадский, Генрих Ипполитович (1843-1902) — польский и русский живописец, представитель академизма.

Сент-Бев, Шарль Огюстен (1804-69) — французский критик, сторонник биографического метода в литературоведении.

Сент-Экзюпери, Антуан де (1900-44) — французский писатель.

Сервантес Сааведра, Мигель де (1547-1616) — испанский писатель.

Серов, Валентин Александрович (1865-1911) — русский живописец, мастер портрета, график и театральный художник.

Сикейрос, Давид Альфано (1898-1974) — прогрессивный мексиканский живописец-монументалист и график, общественный деятель.

Симонов, Константин (Кирилл) Михайлович (1915-79) — русский советский писатель.

Синьяк, Поль (1863-1935) — французский живописец, представитель неомпрессионизма.

Сислей, Альфред (1839-99) — французский живописец-пейзажист, представитель импрессионизма.

Скалигер, Юлий Цезарь (1484-1558) — французский филолог, критик, поэт Возрождения. Обосновал закон о трех единствах, который лег в основу нормативной эстетики классицизма.

Скопас (IV в. до н. э.) — древнегреческий скульптор и архитектор.

Скрябин, Александр Николаевич (1871/72-1915) — русский композитор и пианист.

Сократ (470/469-399 до н. э.) — древнегреческий философ.

Соловьев, Владимир Сергеевич (1853-1900) — русский религиозный философ, поэт, публицист.

Солон (между 640 и 635-ок. 559 до н. э.) — древнегреческий поэт-лирик, государственный деятель.

Соссюр, Фердинанд де (1857-1913) — швейцарский языковед, основоположник структурной лингвистики в Европе.

Софокл (ок. 496-406 до н. э.) — древнегреческий поэт-драматург, один из трех представителей (наряду с Эсхилом и Еврипидом) античной трагедии.

Станиславский (Алексеев) Константин Сергеевич (1863-1938) — советский режиссер, актер, педагог, теоретик театра.

Стасов, Владимир Васильевич (1824-1906) — русский художественный и музыкальный критик, историк искусства.

Стендаль (Апри Мари Бейль; 1781-1842) — французский писатель, историк и теоретик искусства.

Стравинский, Игорь Федорович (1882-1971) — русский композитор, дирижер.

Сумароков, Александр Петрович (1717-77) — русский писатель, представитель классицизма.

Суриков, Василий Иванович (1848-1916) — русский живописец, мастер исторического жанра.

Сухово-Кобылин, Александр Васильевич (1817-1903) — русский драматург.

Сухомлинский, Василий Александрович (1918-70) — советский педагог.

Тассо, Торкватто (1544-95) — итальянский поэт Возрождения.

Татищев, Василий Никитич (1686-1750) — русский историк, государственный деятель.

Татлин, Владимир Евграфович (1885-1953) — советский живописец, график, художник-конструктор.

Твардовский, Александр Трифонович (1910-71) — русский советский поэт, общественный деятель.

Теккерей, Уильям Мейкпис (1811-63) — английский писатель.

Теренций Публий (ок. 195-159 до н. э.) — римский комедиограф.

Тик, Людвиг (1773-1853) — немецкий писатель-романтик.

Тирсо де Молина (Габриель Тельес; ок. 1583-1648) — испанский драматург.

Тициан (Тициано Вечеллио; ок. 1476/77-1576) — итальянский живописец.

Толстой, Лев Николаевич (1828-1910) — русский писатель и мыслитель, классик русского критического реализма.

Томский, Николай Васильевич (р. 1900) — советский скульптор.

Торвальдсен, Бертель (1768 или 1770-1844) — датский скульптор, представитель классицизма.

Третьяковский, Василий Кириллович (1703-68) — русский поэт, филолог, реформатор русского стихосложения, переводчик.

Тургенев, Иван Сергеевич (1818-83) — русский писатель.

Тэн, Ипполит (1828-93) — французский литературовед, философ.

Уайльд, Оскар (1854-1900) — английский писатель.

Успенский, Глеб Иванович (1843-1902) — русский писатель.

Ушинский, Константин Дмитриевич (1824-70/71) — русский педагог-демократ, основоположник научной педагогики в России.

Фаворский, Владимир Андреевич (1886-1964) — советский график и живописец.

Фадеев, Александр Александрович (1901-56) — русский советский писатель, общественный деятель.

Фальконе, Этьенн Морис (1716-91) — французский скульптор, представитель классицизма.

Федотов, Павел Андреевич (1815-52) — русский живописец и рисовальщик.

Фейербах, Людвиг (1804-72) — немецкий философ-материалист и атеист.

Феллини, Федерико (р. 1920) — итальянский сценарист и кинорежиссер.

Феокрыт (кон. IV в.-I-я пол. III в. до н. э.) — древнегреческий поэт, создатель жанра идиллии.

Фет (Шеншин), Афанасий Афанасьевич (1820-92) — русский поэт.

Фидий (нач. V в. до н. э.-ок. 432-431 до н. э.) — древнегреческий скульптор.

Филдинг, Генри (1707-54) — английский писатель эпохи Просвещения.

Фихте, Иоганн Готлиб (1762-1814) — немецкий философ-идеалист, представитель немецкой классической философии.

Фичино, Марсилио (1433-99) — итальянский философ-неоплатоник.

Флобер, Гюстав (1821-80) — французский писатель, представитель критического реализма.

Фома Аквинский (1225 или 1226-74) — средневековый философ и богослов.

Фонвизин, Денис Иванович (1774 или 1775-92) — русский писатель, просветитель.

Фосс, Иоганн Генрих (1751-1826) — немецкий писатель эпохи Просвещения, переводчик.

Фофанов, Константин Михайлович (1862-1911) — русский поэт.

Франко, Иван Яковлевич (1856-1916) — украинский писатель, публицист, общественный деятель, пропагандист идей русских революционных демократов.

Франс, Анатоль (Анатоль Франсуа Тибо; 1844-1924) — французский писатель.

Франческа, Пьеро делла (ок. 1420-92) — итальянский живописец раннего Возрождения, автор трактата о перспективе в живописи.

Фрейд, Зигмунд (1856-1939) — австрийский врач психиатр и психолог, основатель психоанализа.

Фридрих, Каспар Давид (1774-1840) — немецкий живописец, представитель романтизма.

Фучик, Юлиус (1903-43) — чехословацкий писатель, журналист, общественный деятель, национальный герой ЧССР

Хайдеггер, Мартин (1889-1976) — немецкий философ-экзистенциалист.

Хатчесон, Фрэнсис (1694-1747) — шотландский философ.

Хачатурян, Арам Ильич (1903-78) — советский композитор.

Хемингуэй, Эрнест (1899-1962) — американский писатель.

Хиндемит, Пауль (1895-1963) — немецкий композитор, альтист, дирижер, музыковед-теоретик.

Хогарт, Уильям (1697—1764) — английский живописец, график, теоретик искусства.

Хольц, Арно (1863-1929) — немецкий писатель и теоретик натурализма.

Цеткин, Клара (1857-1933) — деятель германского и международного рабочего движения, одна из основательниц Комму-

нистической партии Германии, пропагандист марксистско-ленинской теории.

Цигаль, Владимир Ефимович (р. 1917) — советский скульптор.

Цицерон Марк Тулий (106-43 до н. э.) — римский политический деятель, оратор и писатель.

Чаадаев, Петр Яковлевич (1794-1856) — русский философ, писатель, участник декабристского движения.

Чайковский, Петр Ильич (1840-93) — русский композитор, крупнейший симфонист, музыкальный драматург и лирик.

Чаплин, Чарлз Спенсер (1889-1977) — американский кинорежиссер, актер и сценарист.

Чернышевский, Николай Гаврилович (1828-89) — русский революционер-демократ, философ-материалист, ученый, писатель, литературный критик.

Шадр (Иванов), Иван Дмитриевич (1887-1941) — советский скульптор.

Шаляпин, Федор Иванович (1873-1938) — русский певец (бас), режиссер, художник.

Шатобриан, Франсуа Рене де (1768-1848) — французский писатель, романист.

Шевченко, Тарас Григорьевич (1814-61) — украинский поэт, художник, революционный демократ, основоположник новой украинской литературы и национального литературного языка.

Шекспир, Уильям (1564-1616) — английский поэт и драматург, крупнейший гуманист эпохи позднего Возрождения.

Шелгунов, Николай Васильевич (1824-91) — русский революционный демократ, публицист, литературный критик.

Шелли, Перси Биши (1792-1822) — английский поэт-романтик.

Шеллинг, Фридрих Вильгельм (1775-1854) — немецкий философ-идеалист, представитель немецкой классической философии и эстетики, теоретик раннего романтизма.

Шефтсбери, Антони Эшли Купер (1671-1713) — английский философ, эстетик, моралист.

Шиллер, Иоганн Фридрих (1759-1805) — немецкий поэт, драматург, эстетик, теоретик искусства.

Шишкин, Иван Иванович (1832-98) — русский живописец и график.

Шлегель, Август Вильгельм (1767-1845) — немецкий историк литературы, критик, переводчик, теоретик раннего романтизма.

Шлегель, Фридрих (1772-1829) — немецкий критик и писатель, философ культуры, языковед, теоретик романтизма.

Шолохов, Михаил Александрович (р. 1905) — русский советский писатель, общественный деятель.

Шопен, Фридерик (1810-49) — польский композитор и пианист, крупнейший представитель музыкального искусства.

Шопенгауэр, Артур (1788-1860) — немецкий философ-иррационалист.

Шостакович, Дмитрий Дмитриевич (1906-75) — советский композитор.

Шпенглер, Освальд (1880-1936) — немецкий философ-идеалист.

Шуберт, Франц (1797-1828) — австрийский композитор, представитель романтизма.

Шубин, Федот Иванович (1740-1805) — русский скульптор, представитель классицизма.

Щедрин, Сильвестр Феодосиевич (1791-1830) — русский живописец.

Щедрин, Феодосий Федорович (1751-1825) — русский скульптор, представитель классицизма.

Эйзенштейн, Сергей Михайлович (1898-1948) — советский кинорежиссер и теоретик кино.

Элюар, Поль (Эжен Грендель; 1895-1952) — французский поэт.

Эмпедокл (ок. 490-430 до н. э.) — древнегреческий философ-материалист, поэт, оратор, политический деятель, врач.

Энгр, Жан Огюст Доминик (1780-1867) — французский живописец.

Эпикур (341-270 до н. э.) — древнегреческий философ-материалист.

Эразм Роттердамский (1469-1536) — гуманист эпохи Возрождения, филолог, писатель.

Эсхил (ок. 525-456 до н. э.) — древнегреческий поэт-драматург, «отец трагедии».

Эффель, Жан (Франсуа Лежен; 1908-82) — французский график.

Ювенал, Децим Юний (ок. 60-ок. 127) — римский поэт-сатирик.

Юнг, Карл Густав (1875-1961) — швейцарский психолог и философ-идеалист

Юнг, Эдуард (1683-1765) — английский поэт-сентименталист.

Юон, Константин Федорович (1875-1958) — советский живописец.

Якобсон, Роман Осипович (1896-1982) — русский и американский языковед, лингвист, один из основоположников структурализма в языкознании и лингвистике.

Ясперс, Карл (1883-1969) — немецкий философ, представитель религиозного экзистенциализма.

АВТОРЫ «КРАТКОГО СЛОВАРЯ ПО ЭСТЕТИКЕ»

Акиньшина Е. Л., Аронов В. Р., Афасижев М. Н., Баженова А. А., Бычков В. В., Ванслов В. В., Волков И. Ф., Волкова Е. В., Высочина Е. Н., Гомина И. И., Громов Е. С., Даниленко Л. А., Дворцова Н. В., Дмитриев Ю. А., Журнаева С. В., Завадский С. А., Зись А. Я., Каган М. С., Карцева Е. Н., Квасова И. И., Киященко Н. И., Конев В. А., Корниенко В. С., Крутоус В. П., Кузнецова Т. В., Куликова И. С., Лейзеров Н. Л., Лосев А. Ф., Лосева Н. Г., Лукьянов Б. Г., Любимова Т. Б., Малова О. Я., Мейлах Б. С., Мельникова Л. В., Мигунов А. С., Новиков А. В., Овсянников М. Ф., Оганов А. А., Пал И. С., Печко Л. П., Погодин В. С., Поспелов Г. И., Прозерский В. В., Раппопорт С. Х., [Ратнер Я. В.], Руднева Е. Г., Рукавицын М. М., Салеев В. А., Соболев П. В., [Смолянинов И. Ф.], Столович Л. Н., Строев А., Тасалов В. И., Турук Г. П., Халина Н. А., Хании Д. М., Хоминская В. М., Чхартишвили А. Г., Шевцов Е. В., Шестаков В. П., Юровская Э. П., Яковлев Е. Г.

КРАТКИЙ СЛОВАРЬ ПО ЭСТЕТИКЕ

Книга для учителя

Под редакцией доктора
философских наук, профессора

Михаила Федотовича Овсянникова

Редактор В. П. Крутоус

Редакторы издательства
С. П. Истратова, С. С. Широков

Художник
Е. В. Никитин

Художественный редактор
Т. А. Алябьева

Технические редакторы
В. В. Новоселова, Г. В. Субочева

Корректоры
Р. С. Збарская, Л. Г. Повежилова

ИБ № 7217

Сдано в набор 14.04.83. Подписано к печати 30.11.83. А 12945. Формат 60×90^{1/16}. Бум. типограф. № 2. Гарнит. лит. Печата высокая. Усл. печ. л. 14,0+0,25 форз. Усл. кр. отт. 14,25. Уч.-изд. л. 20,57+0,52 форз. Тираж пер. № 5 — 600 000 экз. пер. № 7 — 400 000 экз. Заказ 594. Цена в пер. № 5 — 1 руб., в пер. № 7 — 1 руб. 20 коп.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Просвещение» Государственного комитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, 3-й проезд Марьиной роши, 41.

Саратовский ордена Трудового Красного Знамени полиграфический комбинат Росглаволиграфпрома Государственного комитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Саратов, ул. Чернышевского, 59.

О



П

Р



Т

У

„Красота-средство воспитания чуткой совести. Уже в детстве - и особенно в отрочестве - человек должен научиться индивидуально осваивать эстетические ценности. Важно, чтобы это освоение продолжалось всю жизнь“.

В.А.СУХОМЛИНСКИЙ

Ф

„Идите к свету, разуму, правде и красоте“.

А.М.ГОРЬКИЙ



Х

Ц



Ч



Ш

Э

Ю

Я