

Под редакцией  
А.А. Радугина

# Эстетика

учебное пособие

Согласно Федеральному компоненту  
Государственного комитета Российской Федерации  
по высшему образованию

*Gaudeamus igitur  
Juvenes dum sumus!  
Post jucundam juventutem,  
Post molestam senectutem  
Nos habebit humus*

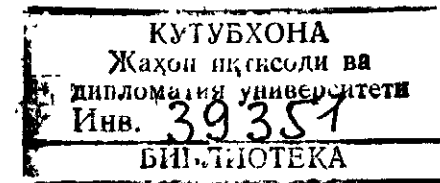
*Ubi sunt qui ante nos  
in mundo fuere?  
Transeans ad superos  
Transeans ad inferos  
Hos si vis videre!*

*Vita nistra brevis est,  
Brevi finietur;  
Venit mors velociter,  
Rapit nos atrociter  
Neminu parcetur!*

*Vivat academia!  
Vivant professores!  
Vivat memorum quodlibet!  
Semper sint in flore!*

«Если бы всем одно и то же казалось вместе  
прекрасным и мудрым, то не было бы среди людей  
враждующего спора».

Еврипид



alma mater

Москва  
2002  
Издательство

ЦЕНТРА 44

УДК 7.01(075)  
ББК 87.8я73  
Э87

Авторский коллектив: *Авдеев В.И., Курочкина Л.Я., Куценко В.А.,  
Пархоменко И.Т., Радугин А.А., Титов С.Н.*

На обложке: картина художника  
*Сандро Боттичелли (1445-1510),  
«Весна», фрагмент «Три грации»*

**Эстетика: Учеб. пособие для вузов / Научный редактор  
А.А.Радугин.**— М.: Центр, 2002.—240 с.

ISBN 5-88860-051-2

Учебное пособие подготовлено в соответствии с «Государственными требованиями (Федеральный компонент) к обязательному минимуму содержания и уровню подготовки выпускников высшей школы» по дисциплине «Эстетика». Пособие знакомит с историей эстетической мысли, основными категориями и проблемами эстетики.

Предназначено для студентов вузов, средних учебных заведений, учащихся колледжей, лицеев, гимназий и всех тех, кто интересуется проблемами эстетики.

Без объявления

ББК 87.8я73

ISBN 5-88860-051-2

(С) А.А.Радугин, 2002

# Содержание

---

8

ПРЕДИСЛОВИЕ

10

Тема 1.

ЭСТЕТИКА КАК НАУКА

---

1. Предмет эстетики. Эволюция взглядов на сущность «эстетического»

2. Эстетика в современной системе гуманитарного знания: поиск новой методологической парадигмы. Задачи эстетики

24

Тема 2.

ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ  
ЭСТЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ

---

1. Феномен античного мифа

2. Эстетика Древней Греции и Рима

3. Эстетика Византии и западноевропейского средневековья

4. Эстетика Возрождения

5. Эстетика Классицизма

6. Эстетика Просвещения

7. Немецкая классическая эстетика

(конец XVIII — начало XIX вв.)

8. Проблемы эстетики в трудах К. Маркса и Ф. Энгельса

9. Западноевропейская эстетика второй половины XIX в.

10. Эстетика XX в.

75

Тема 3.

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЭСТЕТИКИ

---

1. От чувства к теории. Русская эстетика XI-XVIII вв.

2. Русская эстетика XIX века: поиски и противоречия

3. Развитие эстетических идей в России  
конца XIX — начала XX вв.

4. Советский этап развития  
эстетической мысли

111  
Тема 4.  
КАТЕГОРИИ ЭСТЕТИКИ

---

1. Прекрасное и безобразное
2. Возвышенное и низменное
3. Трагическое и комическое
4. Методологическая роль категорий эстетики в художественном творчестве

125  
Тема 5.  
ЭСТЕТИЧЕСКОЕ СОЗНАНИЕ И ЕГО СТРУКТУРА

---

1. Эстетическое сознание — идеальный продукт субъектно-объектных отношений
2. Структура эстетического сознания
3. Исторические формы и типы эстетического сознания

141  
Тема 6.  
ОСНОВНЫЕ СФЕРЫ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОТНОШЕНИЯ И ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

---

1. Эстетика природы
2. Эстетические начала трудовой деятельности
3. Эстетика быта и человеческих отношений

156  
Тема 7.  
ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ПРИРОДА И СПЕЦИФИКА ИСКУССТВА

---

1. Понятие искусства. Отличие искусства от науки
2. Специфика объекта искусства

170  
Тема 8.  
ПРЕДМЕТ ИСКУССТВА И ПРОЦЕСС ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

---

1. Предмет искусства
2. Основные этапы процесса художественного творчества

184  
Тема 9.  
ВИДЫ ИСКУССТВА

---

1. Виды искусства и их природа
2. Качественная характеристика видов искусств и их взаимодействие
3. Синтез искусств

198  
Тема 10.  
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ КАК ИНТЕГРАЛЬНАЯ СТРУКТУРА ИСКУССТВА

---

1. Природа художественного образа
2. Сущностные характеристики чувственного образа
3. Основные направления формирования современного художественно-образного сознания

212  
Тема 11.  
ТВОРЧЕСКИЙ ХАРАКТЕР ВОСПРИЯТИЯ ИСКУССТВА. ИСКУССТВО КАК КАТАРСИС

---

1. Художественное произведение, его эстетическая природа и основные черты
2. Восприятие произведений искусства как сотворчество. Феномен катарсиса

226  
Тема 12.  
ФОРМИРОВАНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ ЛИЧНОСТИ

---

1. Понятие эстетической и художественной культуры личности
2. Эстетическое и художественное воспитание: цель, задачи, эффективность
3. Искусство в системе эстетического воспитания личности

# Предисловие

В современном российском обществе происходят сложные и весьма противоречивые процессы. Развитие рыночных отношений, утверждение принципов демократии, развитие широких связей со странами Запада наряду с позитивными моментами принесли в нашу жизнь и массу негативных последствий. И здесь следует, прежде всего, назвать чрезмерную коммерциализацию культуры в целом и искусства, в частности, отсутствие действенной поддержки их со стороны государства, широкое распространение различных проявлений так называемого «эрзац-искусства», общее снижение уровня духовной жизни граждан. Противостоять всем этим негативным тенденциям в жизни общества и отдельных граждан в какой-то мере может помочь эстетическое воспитание населения.

Эстетическое воспитание предполагает и изучение теоретического курса эстетики. Однако изучение эстетики было затруднено тем, что в течение длительного времени центральными издательствами не было издано ни одного учебного пособия. Предлагаемое вниманию читателей учебное пособие в определенной мере позволяет решить эту проблему. По своему содержанию и структуре данное учебное пособие в полной мере соответствует «Государственным требованиям (Федеральный компонент) к обязательному минимуму содержания и уровню подготовки выпускников высшей школы» по дисциплине «Эстетика». Авторы пособия стремились к тому, чтобы студенты смогли освоить наиболее важные категории эстетики, получили представление об основных этапах развития эстетической мысли, познакомились с решением ключевых эстетических проблем.

Пособие подготовлено с таким расчетом, чтобы максимально облегчить усвоение программы дисциплины «Эстетика». Для удобства освоения курса каждая тема подразделена на несколько относительно самостоятельных вопросов, которые могут стать предметом выступления на семинарском занятии, послужить темой реферата или доклада, в конце каждой темы предлагается краткий список литературы. Последовательность тем отражает логику освоения нового для читателя круга проблем.

Пособие состоит из 12 тем, подготовленных следующими авторами: проф. Куценко В. А. («Эстетика как наука»; «Основные сферы эстетического отношения и деятельности»; «Творческий характер восприятия искусства. Искусство как катарсис»; «Формирование эстетической и художественной культуры личности»); доц. Пархоменко И. Т. («Основные этапы развития западноевропейской эстетической мысли»; «История русской эстетики»,

вопрос 4; «Виды искусства»; «Художественный образ как интегральная структура искусства»); доц. Курочкина Л. Я. («История русской эстетики», вопросы 1-3); доц. Авдеев В. И. и проф. Радугин А. А. («Категории эстетики»); проф. Титов С. Н. («Эстетическое сознание и его структура», вопрос 1; «Эстетическая природа и специфика искусства», «Предмет искусства и процесс художественного творчества»); доц. Авдеев В. И. («Эстетическое сознание и его структура», вопросы 2 и 3).

Научный редактор академик Международной Академии Наук Высшей школы, доктор философских наук, профессор Радугин А. А.

# Эстетика как наука

Тема 1.

1/ Предмет эстетики. Эволюция взглядов на сущность «эстетического»

2/ Эстетика в современной системе гуманитарного знания: поиск новой методологической парадигмы. Задачи эстетики

1.

Предмет эстетики. Эволюция взглядов на сущность «эстетического»

Истоки эстетической практики и эстетических знаний уходят вглубь человеческой истории. Свидетельства проявления первобытными людьми эстетического отношения к окружающей действительности, своих художественных склонностей в виде орнаментально украшенных орудий труда и быта, наскальных изображений, животных наука относит к ориньяко-солютрейскому периоду верхнего палеолита (35-10 тыс. лет назад). Со времени открытия археологами в 1879 г. в испанских пещерах наскальных рисунков в научный обиход вошло понятие «палеолитическое искусство».

Возникновению у древних людей непосредственно художественного творчества предшествовал достаточно длительный период освоения окружающей действительности в сугубо утилитарных целях. Все, с чем сталкивался человек, — земля и вода, растения и животные, солнце и луна, свет и мрак, тепло и холод, — осознавалось им как полезное или вредное, хорошее или плохое, — стало быть приносящее добро или зло. В представлениях о «полезном» и «добром» отражались самые существенные (содержательные) характеристики предметов и явлений действительности, взятые в их значении для человека. На этой основе, вследствие расширяющейся практики и углубления познания, постепенно возникало и восприятие человеком предметов и явлений со стороны их формы как красивых или безобразных.

Содержание мифов у разных народов мира, в частности, иллюстрирует характерную особенность ценностного сознания древнейших людей, связанную с его синкретичностью. Оценка «полезности», «добра» и «красоты», как впрочем «вред», «зла» и «уродства», изначально предстает недифференцированной, слитной, фиксирующей лишь в самом общем виде положительное или отрицательное значение для человека предметов и явлений, попадавших в сферу их практического освоения и познания.

В последующем, уже на стадии более зрелых состояний человеческого общества, инерция первоначальной синкретичности ценностного смысла утилитарно-этически-эстетических представлений своеобразно проявляется в языке. Отголоском этой особенности в наше время можно считать употребление понятия «прекрасного» как в эстетическом значении (очень красивый), так и в этическом (прекрасный человек, прекрасный поступок), а также утилитарном (очень хорошее, очень полезное или удобное). Полисемантизм слова «прекрасное» характерен при его использовании не только в русском, но и во многих других европейских языках.

Опираясь на комплекс современных научных знаний о человеке, следует исходить из того, что его развитая и достаточно самостоятельная способность к собственно эстетической рефлексии, эстетическому чувствованию (переживанию) и эстетической оценке — итог длительной эволюции, становления человека как общественного существа в процессе активного освоения им окружающей действительности, приспособления к своим нуждам естественно-природных сил, условий и факторов социального взаимодействия, их прогрессирующего очеловечивания, приложения к ним «человеческой меры». Проявившись наиболее ярко в художественном творчестве, в искусстве, эта способность стала в истории человечества одним из мощных и уникальных факторов сохранения и закрепления духовного опыта, облагораживания окружающей человека среды, воспитания и утончения его чувств.

Эстетический опыт человечества, накапливаемый и кристаллизуемый в довольно разветвленной системе культуры, богат и разнообразен. Эстетические знания — его неотъемлемая часть. Их накопление и развитие прослеживается во всех культурно-исторических периодах всемирной истории — от древнешумерской цивилизации (3-2, 5 тысячелетий до н. э.) через античность к средневековью и от эпохи Возрождения к Новому и Новейшему времени, вплоть до наших дней. Между тем, общественному сознанию потребовались тысячелетия, чтобы вплотную заняться уяснением специфики эстетического отношения человека к окружающему миру, поставить в плоскость научного рассмотрения вопрос о природе и сущности этого отношения.

Возникновение эстетики в середине XVIII века как специальной области гуманитаристики, генетически связанной с философией, собственно, и стало ответом на данную потребность в развитии эстетического знания. В этом отношении, при всей случайности конкретных условий, несовершенстве форм проявления и логического выражения этой потребности, оформление эстетики в самостоятельную научную дисциплину явилось закономерным следствием развития познавательного процесса, обогащения и дифференциации знаний. Гносеологические, логико-содержа-

тельные предпосылки новой области научного знания заключали в себе одновременно и осознание растущей роли эстетического фактора в практическом освоении и преобразовании окружающей действительности.

Своим названием наука эстетика (от древнегреческого «*aisthetikos*», то есть относящийся к чувствам, ощущениям) обязана немецкому просветителю *Александру Готлибу Баумгартену* (1714–1762), опубликовавшему в 1750 г. работу «Эстетика, предназначенная для лекций». Представление о предмете науки ограничивалось в ней областью сугубо чувственного познания. «Эстетика, — писал Баумгартен, — (теория свободных искусств, низшая гносеология, искусство прекрасно мыслить, искусство аналога разума) есть наука о чувственном познании» (История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. — Т. 2. — М., 1964. — С. 452). По существу, в поле зрения автора «Эстетики» находились лишь два явления — красота, отождествляемая им с «совершенством чувственного познания», и искусство, как наивысшее ее выражение. Отдавая дань заслугам «крестного отца» в самоопределении «Эстетики», необходимо учитывать ограниченность такого понимания ее предметной сферы.

Абсолютизация чувственного начала в эстетическом познании неизбежно связывается с утратой, в конечном счете, аналитических способностей, с фактической легализацией субъективизма в исследованиях, с описательностью и вкусовщиной.

Одним из создателей философской эстетики Нового времени по праву считают немецкого философа *Иммануила Канта* (1724–1804). Его идеи, метод обоснования и исследования эстетических проблем оказали огромное воздействие на мировую эстетическую мысль и художественную практику XIX–XX вв. Сердцевиной кантовской эстетики является его учение об эстетическом суждении. Последнее не зависит от созерцания предмета и понятия, свободно от всякого интереса, основу его составляет внутреннее чувство, возникающее в свободной игре познавательных сил рассудка и воображения — таковы его основные характеристики. В соответствии с этим за эстетикой закрепляется статус науки, предмет которой, по выражению самого И. Канта, ограничивается рамками «учения о внешних чувствах» (И. Кант. Соч. В 6-и тт. Т. 5. — М., 1966. — С. 154). Односторонность субъективистской эстетики в известном отношении преодолевается в философии *Георга Вильгельма Фридриха Гегеля* (1770–1831). В его системе объективного идеализма эстетике отведено место учения об идее прекрасного, порождающей в своем развитии его различные модификации в природе и обществе и, в частности, в искусстве. Искусство, по Гегелю, есть ни что иное, как самопознание абсолютного духа в форме созерцания. Несмотря на идеа-

листическую мистификацию в гегелевской эстетике содержатся весьма ценные и реалистические по своему смыслу обоснования и разработки как общих, так и специфических законов искусства. После Гегеля первоначальный смысл эстетики как теории чувственного восприятия постепенно утрачивается и к концу XVIII в. она уже повсеместно предстает то в значении «философии прекрасного», то как «философия искусства», либо и того и другого одновременно. Этому в немалой степени способствовали философско-эстетические работы *Фридриха Шиллера* (1759–1805), позднее *Фридриха Шеллинга* (1785–1854) и др.

Кстати, рецидивы такого усеченного понимания предмета эстетики нередко имеют место и сегодня. В ряде работ современных отечественных авторов явно просматривается крен в понимании эстетики как «философии прекрасного». В последнее время, правда, оно чаще используется лишь в качестве исходного пункта рассуждений. В известной мере это можно объяснить влиянием того, что традиционно было присуще русской эстетической мысли на протяжении XVIII–XIX вв., тяготевшей к анализу художественного познания, к философскому осознанию практики искусства.

Связь эстетики с искусством известна со времен Аристотеля (384–322 до н. э.), она неоспорима. Вместе с тем, очевидно, что эстетическое, как специфическое отношение человека к миру, окружающей действительности, отнюдь не исчерпывается прекрасным и его художественно-образным отражением в искусстве. Эстетика равно проявляет интерес к многочисленным его разновидностям — трагическому, комическому, возвышенному, низменному, безобразному, ужасному и др., представленным не только в формах искусства, но и в жизни, в реальной действительности.

Данный акцент в понимании предмета эстетики, однако, не связан с умалением места и роли искусства в эстетических исследованиях. Искусство, выражая эстетическое отношение человека к миру посредством художественно-образного моделирования, занимает в предметном поле эстетики свое определенное и весьма заметное место. Важно однако учитывать диалектику соотношения эстетического и художественного, их связь и различие, единство и относительную самостоятельность. Отмечаемая же тенденция к автономизации, с одной стороны, собственно эстетической (чувственно-ценностной) проблематики, а с другой — общеполитической теории искусства не является абсолютной и имеет значение лишь в плане отражения ее в структуре предмета самой науки, определяемого в целом характером и спецификой эстетического отношения человека к миру, окружающей действительности.

Природа эстетического отношения к миру в своей основе едина и в этом смысле между искусством и реальной жизнью нет непроходимой грани. Неслучайно, мы постоянно сравниваем реальную действительность с творениями искусства, которые, в свою очередь, проверяем, соотносим с жизнью. Попытки игнорировать или вовсе исключить из этого взаимодействия ту или иную сторону несостоятельны и ведут в тупики либо голого эстетизма, либо ползучего утилитаризма и бытовизма жизни, исключительно рассудочного к ней отношения.

Из истории эстетической мысли известны примеры сведения предмета эстетики к некоей совокупности норм и канонов для искусства. Наиболее последовательно данная точка зрения была выражена в теории и практике классицизма. *Никола Буало* (1636-1711) — яркий представитель этого направления в эстетике, в частности, призывал художников «прислушаться чутко к достойным доводам и знанья, и рассудка», представленным в виде свода отвлеченных идей и правил, коим надлежало неукоснительно следовать при создании произведений искусства.

Стремление сделать искусство образной интерпретацией выработанных эстетикой правил, вопреки и без учета постоянных изменений в сфере художественного творчества, эстетического сознания и в самой жизни общества, в характере его взаимодействия с природой, по-существу, исходит из противопоставления эстетики и искусства, эстетики как свода канонических правил и эстетического сознания во всей широте его проявления в реальной действительности и в искусстве. Великие художники, творившие в эпоху классицизма, — Мольер, Пуссен, Давид, Расин и др., — стали таковыми в определенной мере, благодаря преодолению в своем творчестве навязываемых классицистской эстетикой схем.

**Научный характер эстетического знания** связан отнюдь не с претензией на «истину в последней инстанции» и не с канонизацией неких абсолютных правил для художественного творчества, а со способностью этого знания отображать и фиксировать наиболее существенное, важное в эстетическом освоении человеком действительности, анализировать проявляемые в этом процессе закономерности, выделяя общее и типологическое в диалектической увязке с уникальным и неповторимым.

Данный критерий однако значим как при анализе эстетической (чувственно-ценностной) проблематики, так и вопросов, подпадающих под компетенцию общепhilософской теории искусства.

Эстетика, не будучи наукой о нормах, между тем содержит в себе знания в известном смысле нормативного характера. В ее арсенале целая система типологических понятий — категорий, фиксирующих самые разные и наиболее существенные стороны проявления эстетической практики и сознания.

Использование их при анализе процесса эстетического освоения человеком действительности позволяет глубже, всестороннее и целостнее познавать и преобразовывать ее «по законам красоты». Сами эстетические категории и критерии, будучи важным инструментом познания и практического освоения действительности, есть следствие длительного исторического процесса эстетического взаимодействия человека с миром, его очеловечивания, создания мира «второй природы», т. е. культуры.

Акцент на общем и типологическом в эстетическом знании очень важен.

Противоположная точка зрения, сосредоточивающая внимание лишь на индивидуальном и неповторимом, что характерно для концепций позитивистского и интуитивистского толка, по существу, отказывает эстетике в научности, ведет к ее ликвидации. Так, еще в XIX в. известный французский философ и эстетик *Ипполит Тэн* (1828-1893), стоявший фактически на позициях позитивистской методологии в анализе искусства, писал: «Мое дело изложить факты и показать каким образом произошли они» (*И. Тэн. Философия искусства.* — М., 1996. — С. 13).

Представители ряда современных ведущих на Западе интеллектуальных направлений в своем отрицании научности эстетического знания идут значительно дальше. К примеру, сторонники лингвистической философии, иначе называемой «концептуальный анализ», вообще не зачисляют эстетику в разряд «респектабельных» философских дисциплин на том основании, что язык ее полон неясности и эстетические суждения зачастую демонстрируют бессмысленность. Однако отказывать эстетике в способности проникновения в суть соответствующих явлений на основании, что эстетические термины подчиняются иной логике, нежели логика обычных описательных выражений, вряд ли обоснованно. Как утверждает один из видных английских эстетиков *Р. Вудфилд*, оппонируя позитивистам-логикам, «назвать китайскую вазу »элегантной» не то же самое, что назвать ее «красивой», «изящное» отличается от «тонкого», — и все эти терминологические различия доступны анализу» (*Р. Вудфилд. Мозаика мировой эстетики // Искусство.* — 1989. — № 9. — С. 47). Представляется, что данный вывод более конструктивен.

Разумеется, к эстетике нельзя относиться как к некоему своду вполне сформировавшихся законченных знаний. Как и любая другая наука, эстетика, развиваясь вслед за развитием общества и приращением знания, постоянно уточняет свой предмет, меняет акценты, откликаясь на те или иные запросы общественной практики, порой даже кардинально пересматривает свои основы. Относительно предмета эстетики следует заметить, что он не выносится участниками периодически возникающих дискуссий за рамки

того, что мы уже обозначили выше, то есть сферы эстетического отношения человека к миру окружающей действительности. Находясь к ним в практическом отношении, он научился находить и в природе, и в общественной жизни различные эстетические ценности, подходить ко всему, что его окружает с эстетической мерой, преобразовывать мир «по законам красоты». **Эстетика, отражающая этот процесс в системе типологических понятий, критериев, принципов, есть наука о наиболее общих закономерностях эстетического, в том числе художественного, освоения человеком действительности.**

Позиции большинства отечественных авторов по данному вопросу в основном совпадают, хотя при ближайшем рассмотрении определений можно обнаружить те или иные различия делаемых акцентов, за которыми просматриваются не расхождения точек зрения по существу, а скорее просто терминологические пристрастия. В данном случае важно констатировать то, что объединяет подходы большинства ученых. И это, прежде всего, **понимание чувственно-ценностной природы эстетического отношения, его объектно-субъектного проявления.**

Единой смыслодержательной доминантой анализа эстетической проблематики является при этом феномен красоты, стремление познать и объяснить ее законы. Искусство с его спецификой в целом не выносится за границы эстетической сферы, его наиболее общие закономерности есть закономерности эстетического (художественного) освоения человеком действительности.

## 2.

*Эстетика в современной системе гуманитарного знания: поиск новой методологической парадигмы. Задачи эстетики*

Современная отечественная эстетика после длительного периода идеологической засоренности, догматизма и нетерпимости к иным, кроме марксистско-ленинского, направлениям пытается найти себя на позициях диалогичности, плюрализма и толерантности, полагая себя преемницей замечательного наследия российской эстетической мысли в лице ее величайших представителей: В. Соловьева, Н. Бердяева, П. Флоренского, А. Лосева, М. Бахтина, Г. Шпета, В. Шкловского, Ю. Тынянова, Е. Поливанова, Ю. Лотмана и др. Очевидно, что этот процесс связан также и с освоением всего позитивного и ценного, что наработано мировой эстетической мыслью в XX веке.

Наблюдаемое концептуальное предметно-содержательное самоопределение эстетики — своеобразная реакция на требования современной историко-культурной ситуации. Пересмотр ориентиров общественного развития, новые реалии самой жизни,

переживаемый ценностный кризис — все это обусловило повышенную востребованность знания, не только освобожденного от идеологических и политических спекуляций, но и максимально способного к поиску ответов на коренные вопросы бытия современного человека. Эстетика в ее современном виде стремится стать адекватной природе и меняющемуся положению в мире, критерием при выработке целостного отношения к окружающей действительности в единстве ее природных и социальных компонентов. В общем комплексе наук о человеке у эстетики свое незаменимое ничем место. **Чувственно-ценностная природа эстетического знания, его критериальный характер в отношении ведущихся культурных и художественных поисков дают основание относиться к эстетике как к «специфической аксиологии культуры», как к ее «самосознанию», имеющему самое прямое отношение к формированию культурно-ценностных эталонов и приоритетов.**

Создав мир культуры, человечество от века пребывает среди грандиозного многообразия эстетических ценностей и антиценностей, соотношение которых в их актуальной востребованности зависит каждый раз от особенностей переживаемой конкретно-исторической ситуации. Эстетический параметр культуры, связанный с ее ценностно-смысловой доминантой, является при этом чрезвычайно важным ориентиром развития человеческого общества, предохранения от негативных следствий «культурной экспансии», сопровождаемой опасным креном в сторону производства антиценностей, превращением культуры в свою противоположность — антикультуру.

В XX в. способность культуры выходить из-под контроля человека, превращаться в «стихию» нового типа стала очевидной. Угрожающий характер для самого существования человека приобрели такие явления, как загрязнение окружающей среды, милитаризация космоса, истощение природных ресурсов, валообразное распространение так называемого «маскульта», сопровождаемое общим снижением культурного уровня людей, стандартизацией их жизни, деперсонализацией личности. В феномене «массового человека», бесчувственного к Красоте, Истине и Добру, кроются опасности новых войн, массовых разрушительных движений, техногенных катастроф. Это путь к уничтожению человеческой цивилизации.

В этих условиях, сложившихся в рамках традиционной эстетики — философии прекрасного, уровень анализа эстетического отношения человека к миру явно ограничен и не соответствует назревшим потребностям современного общественного развития. Не случайно все чаще пишут и говорят о необходимости смены парадигмы в эстетической науке.



Смена научной парадигмы — не самоцель, она есть следствие существенной коррекции общей картины мира и возникшего во второй половине XX в. нового понимания соотношения человека и природы. Ранее, как известно, главенствующее место в этой диспозиции неизменно отводилось человеку, пребывавшему то в качестве «царя природы», то «центра мироздания», либо «меры всего». Сегодня мало кто сомневается в том, что данная парадигма не выдержала испытания временем и есть все основания говорить о иной роли человека в его взаимодействии с окружающим миром, более подобающей его истинному призванию быть частью природы, жить в ней максимально сообразуя свою деятельность с ее законами, не пытаясь изменить или «отменить» их вовсе.

Эстетика с ее подходом к миру с позиций целостного восприятия, единства материального и духовного, ценностного отбора наиболее значимого для развития человеческого рода из того, что содержится в исторической практике человечества, способна внести в процесс гармонизации жизни людей XXI в. свой особый, ничем незаменимый вклад. Условием этого является решительный поворот ее к реальным проблемам духовно-творческой жизнедеятельности общества, эстетического самосознания человека, всей сферы современной художественной жизни. Важно при этом отказаться от претензии возвести в абсолют «истины» какого-либо одного направления эстетической мысли, встать на позиции диалога, быть способным услышать и понять другого. За многовековую историю своего развития эстетическое знание приобрело многомерный, весьма сложный и противоречивый характер. Особенно это относится к эстетике XX в. При мысленном обозрении эстетических концепций и теорий, которым «несть числа», невольно возникает образ лабиринта.

Проникновение в суть эстетических взглядов связано, между тем, с ощущением многосторонности и многомерности практически любого явления эстетической и художественной действительности. На этой основе возникает понимание ограниченности любого их однозначного и абсолютного осмысления. А потому, конфронтация и противоборство различных точек зрения, связанные с претензией на абсолютную истину, представляются малоконструктивными и, в известном смысле, могут тормозить развитие научной мысли. Именно в контексте такого подхода сегодня все больше утверждается себя так называемая «плюралистическая эстетика», в которой вся сложность и многообразие эстетического опыта человечества представлены, разумеется, приблизительно, через всю совокупность существующих эстетических концепций и теорий. Данное обстоятельство объясняет также и взгляд на эстетику в статусе учебной дисциплины, как на историю эстетической мысли. С этим, безусловно, можно согласиться, полагая, что

освоение учащейся молодежью достижений мировой эстетической мысли, дело весьма необходимое и полезное. Обращаясь к летописи эстетических учений, важно при этом уйти от их сухого академического толкования и уметь прочитывать их через контекст духа и характера современной историко-культурной ситуации. Императивы конца второго и начала третьего тысячелетий предьявляют свой счет характеру и направленности научного знания. Последнее проявляет свою мощь, в конечном счете, не в абстрактно-схоластическом теоретизировании, а через практическое приложение к решению жизненно важных для человека и общества задач.

Дальнейшее развитие эстетического знания просматривается ныне в предпринимаемых попытках построения концептуальной философской модели эстетики природы, а также при осмыслении новой художественной практики, не вписывающейся в традиционные представления об эстетическом и художественном. Все это предполагает разработку новой системы критериев эстетических оценок, более универсальное определение природы эстетической ценности, уяснение и описание различных систем ценностей и эстетических вкусов. К этому подталкивает общая ситуация, сложившаяся в мировой эстетике к концу XX века.

Признание «плюралистической эстетики» между тем не означает легализации систематического релятивизма в эстетических исследованиях.

Прежде всего это касается такой важной предметной области в эстетическом познании, каковой является искусство. Нельзя не видеть, что значение данного фундаментального понятия в современной западной, особенно англо-американской, эстетике варьируется зачастую весьма произвольно. О том же свидетельствует и сложившаяся там художественная практика. В музеях современного искусства можно увидеть бесчисленные «шедевры», которые уже самим фактом экспозиции дают основание считать искусством все, что угодно — от «унитаза Дюшана» до не менее умопомрачительных инсталляций в духе поп — и лэнд-арта. Предложенная американским эстетиком Дж. Дикки так называемая институциональная теория искусства, в частности, провозглашает, что произведение искусства является таковым постольку, поскольку оно получает соответствующее обозначение в границах художественной среды, представленной критиками, сотрудниками музеев и галерей, ну и, конечно, самими творцами. Однако зачастую мерилом выступают не художественные достоинства «артефактов», а то внимание, пусть даже скандальное, которым они отмечены со стороны представителей художественного мира. Модернисты 60-70-х вообще высказывались за то, чтобы считать произведением искусства любой предмет, если художник провозгласил его таковым.

Нередко апологетика модных на Западе направлений в искусстве идет под знаком борьбы «за чистоту живописной формы», поиска так называемой «первичной эстетической ценности», лишенной связи с какими-либо иными видами человеческого опыта. Именно в рамках подобного рода теорий и рождаются представления об искусстве беспредметном, не изображающем узнаваемые реалии, об эстетическом как самодостаточной самой в себе ценности, об абсолютном разрыве эстетического и этического и т. п.

Среди проблемных узлов современной эстетики — соотношение эстетического с областью художественного, определение статуса целого ряда явлений «пограничного» происхождения, которые, предназначаясь для эстетического потребления, далеко не всегда рассматриваются в качестве самостоятельной художественной ценности. В модернистской эстетике, например, открыто противопоставляются искусство и декоративизм. На этом основании все, что является орнаментальным, к искусству не причисляется. С другой стороны, имеют место попытки художественной обработки природы, стремление изменить ее так, чтобы она напоминала произведение искусства. Неудивительно, что для многих эстетиков поиск ответа на вопрос «Что есть искусство?» лишен всякого смысла и ничего, кроме выражения «пристрасного взгляда» в итоге не приносит. Данная логика связана с представлением об открытости понятия искусства и необходимости его постоянного пересмотра. Вопрос о сущности искусства, его природе является далеко не риторическим еще и потому, что решение зачастую не выносится за рамки обсуждения чисто прикладных его функций. Искусство при этом предстает лишь в качестве своеобразного средства нравственного, идейно-политического, трудового и т. п. воспитания. При этом предполагается однонаправленность воздействия искусства на человека — исключительно позитивная, соответствующая утверждаемым ценностям той или иной общественной системы. Такой подход наиболее характерен для эстетических теорий в условиях тоталитарных обществ. Естественно, что он не может выявить всю полноту эстетического выражения образного строя искусства и, стало быть, адекватно представить его природу. Это сопряжено с тривиализацией искусства, сведением всего художественного опыта к некой единой схеме.

Для современного эстетического знания важно не только отвергнуть крайности в понимании искусства, с одной стороны, как выражения «чистого видения», а с другой — как сугубо утилитарного средства в решении задач по улучшению общественного состояния, но и более глубоко и всесторонне обосновать необходимость соответствия искусства характеру жизненного опыта современного человека и общества в целом.

Как специфический социокультурный феномен, искусство сохраняет свою подлинную эстетическую значимость и художественность, если несет в себе духовные начала, утверждающие человечность, свободу и социальную самостоятельность личности. Важно, чтобы интересы искусства и человека как родового существа в конечном счете совпадали. Там, где данное совпадение отсутствует, где нет выражения человеческой жизни во всей ее полноте и глубине, — там возникает переход искусства в антиискусство, художественности в антихудожественность. «Цель искусства всегда в том и состоит, — пишет Г. Д. Гачев, — чтобы дать почувствовать людям, как внутри условий их жизни (так это — в реализме) или за и под ними (как в романтизме и других формах искусства, более широко пользующихся фантастическими образами) совершается жизнь и движение глубинной действительности, которую называют идеалом» (Гачев Г. Творчество, жизнь, искусство. — М., 1980. — С. 95). Вне достижения этой цели — нет настоящего искусства.

Эстетика, вырабатывая критерии художественности, протекающие из самой сущности искусства, не может отрешиться от данного его социального предназначения. Искусство, будучи социально ценностным по своей природе явлением, выражает эстетическое отношение человека к миру, как отношение, воспитанное культурой, а не ее антиподом. Культура же, как известно, есть всегда выражение подлинно человеческих родовых начал в жизни. В данном контексте участие искусства в переустройстве общества на истинно человеческих началах, в гуманизации жизни людей выступает как его важная функция, органично связанная с художественностью, не противостоящая ей.

Противоречия, однако, возможны и имеют место тогда, когда методология отдельных художественных направлений строится на абсолютизации частных, на принципах, страдающих одномерностью. Очевидно, что эстетическое знание нуждается в более обобщенных и универсальных системах критериальных оценок искусства, отражающих всю сложность и многомерность данного феномена.

Интенсивное развитие современной художественно-эстетической практики, особенно таких ее массовых форм, как кино, телевидение, архитектура, принимающих характер «массового производства», выявляет ограниченность чисто интуитивного понимания специфики и функций эстетической деятельности, требует от теории научно выверенных критериев и обоснований.

Эстетика в анализе эстетических явлений, помимо традиционных для нее методов абстрактно — теоретического мышления, все чаще обращается к данным научных дисциплин, имеющим с ней смежный предмет исследования, таких, как социология, пси-

хология, семиотика, подвергая при этом философско-эстетической интерпретации их выводы и специфицируя применительно к своим задачам методы этих наук. Диапазон исследовательских возможностей в эстетике при этом значительно возрастает. Научному анализу становятся доступными не только результаты эстетического освоения человеком окружающей действительности, но и сам процесс эстетического отношения и эстетической деятельности, познание их сущности, структуры и функций.

Полифонизм реального мира, многоголосие духовного бытия человека отражается в полифонизме и разнообразии видов и форм их художественного выражения. Усиливающиеся процессы синтеза в современной художественно-культурной практике перерастают рамки сугубо искусствоведческого анализа и требуют выхода на уровень философско-эстетических обобщений. Целый ряд традиционных для эстетики вопросов получает новое осмысление и интерпретацию. В частности, оказывается возможным понять «тайну» творчества как особого вида деятельности, включенного в систему современного художественно-эстетического производства. В контексте развития средств массовой коммуникации, предполагающих массовую аудиторию в восприятии искусства, эстетическое отношение трактуется уже не как простой результат, а как процесс сотворчества.

Универсальный характер эстетической деятельности наглядно проявляется в таких ее формах, как дизайн, организация окружающей среды, массовые зрелища и т. п. Есть необходимость эстетически осмыслить назначение и роль их в жизни общества и это требует новых теоретических категорий для их определений. В частности, перед эстетической наукой стоит задача идентификации таких понятий, как целесообразность, предмет деятельности и ценность как ее специфический продукт, технические средства, синтез и полисинтез как феномен современной художественной культуры и др. Одновременно, анализ эстетических явлений в структуре деятельности предоставляет возможность содержательного уточнения некоторых традиционных для эстетики понятий и категорий, в частности, таких, как «эстетический идеал», «эстетическая ценность», «эстетическое отношение» и др. Эстетическое познание проявляет свою творческую природу прежде всего в раскрытии закономерностей исследуемой предметной области. Жизнь общества и человека находится в постоянном изменении и развитии. В этом процессе обнаруживаются новые аспекты взаимосвязи человека и природы, личности и коллектива, труда и культуры. Часто это оказывает большое воздействие на характер деятельности людей и образ их жизни, на всю структуру искусства и его отношение к культуре в целом. При этом происходит расширение сферы эстетических переживаний,

появляются новые направления активности эстетической деятельности людей. Неимоверно возрастает роль и значимость эстетической культуры общества и каждого человека в отдельности. Эстетическое знание, таким образом, востребовано самой жизнью, необходимостью проникновения в суть, возникающих в соответствующей сфере действительности, явлений, выявления их функций, определения условий, механизмов и средств реализации эстетического потенциала общества и личности.

В этих условиях эстетическое знание, выступая в единстве своих познавательных, прогностических и воспитательных функций. Организация жизни человеческого сообщества по законам эстетического освоения мира будет характеризоваться гармонией и полнотой, всеобъемлющей красотой природы, культуры человеческих отношений, глобальной эстетичностью. Прекрасное утвердится повсеместно, приобретет общечеловеческий масштаб. Иного пути и иных средств у человечества в его стремлении избежать гибельных для него угроз просто не существует.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Борев Ю. Эстетика.— М., 1988.  
Вопросы истории и теории эстетики/ Под ред. М. Н. Афасижева.— М., 1975.  
Герман Ш. М., Скатерщиков В. К. Беседы об эстетике.— М., 1982.  
Зеленов Л. А., Куликов Г. И. Методологические проблемы эстетики.— М., 1982.  
Мальшев И. В. Эстетика: Курс лекций.— М., 1994.  
Столович Л. Н. Красота. Добро. Истина. Очерк истории эстетической аксиологии.— М., 1994.

# Тема 2

## Основные этапы развития западноевропейской эстетической мысли

- 1/ Феномен античного мифа
- 2/ Эстетика Древней Греции и Рима
- 3/ Эстетика Византии и западноевропейского средневековья
- 4/ Эстетика Возрождения
- 5/ Эстетика Классицизма
- 6/ Эстетика Просвещения
- 7/ Немецкая классическая эстетика (конец XVIII — начало XIX вв.)
- 8/ Проблемы эстетики в трудах К. Маркса и Ф. Энгельса
- 9/ Западноевропейская эстетика второй половины XIX в.
  - 9.1. Германия
  - 9.2. Франция
  - 9.3. Англия
- 9.4. Эстетическое обоснование основных европейских художественных стилей и направлений второй половины XIX в.
- 10/ Эстетика XX в.
  - 10.1. Основные тенденции развития эстетической мысли в XX в.
  - 10.2. Западная эстетика конца XIX — первой половины XX вв.
  - 10.3. Развитие эстетики после второй мировой войны

Теорию любой науки невозможно изложить вне ее истории. Проверяемая и обогащаемая исторической практикой, теория в решающей мере направляет эту практику на развитие. Данные положения распространяются и на эстетику, ее историю и теорию. Эстетика подходит к исследованию художественно-эстетических явлений, отношений и процессов как к исторически возникшим, развивающимся и изменяющимся.

### 1.

#### Феномен античного мифа

Исторической предпосылкой, сформировавшей эстетическое сознание, стала мифология, «... то есть такая природа и такие общественные формы, которые уже сами по себе бессознательно-художественным образом переработаны народной фантазией» (Маркс К.

Экономические рукописи 1857- 1859 годов. Соч. 2-е изд.— Т. 46. Ч. 1.— С. 47). Мифология охватывала и отражала все стороны общественной жизни. Она была первой архаичной формой донаучного синтеза всего наличного знания, от которого в дальнейшем отпочковались важнейшие области человеческого познания и творчества — философия, искусство, наука, религия и т. д.

В этот период в продуктах духовно-практической деятельности, которые принято называть произведениями первобытного искусства, переплетались реальные жизненные представления с фантастическими (тотемными, первобытно-культовыми), конкретные образы с элементами отвлеченных представлений. Это было свидетельством рождения высших механизмов мышления и становления различных форм общественного сознания.

Представления, обладавшие безусловной наглядностью, сочетались в чувственно-образные ассоциации и, трансформируясь бессознательно-художественным образом, персонифицировались, обретали значение антропоморфных символов и аллегорий. Таков механизм становления различных преданий, поговорок и пословиц, представляющих собой «... в большей мере лишь искание воплощений в образной форме» (Гегель Г. Эстетика. В 4-х тт. Т. 1.— М., 1968.— С. 82).

Примитивный характер производственной деятельности в архаическую эпоху обуславливает мифологический тип сознания. В нем мир воспринимается как всеобщая незыблемость всех вещей, которую община (род) отождествляла со всей природой. «Ведь мифология, — как пишет А. Ф. Лосев, — это и есть понимание природы и всего мира, как некой универсальной родовой общины» (Лосев А. Ф. История античной эстетики— М., 1963.— С. 127).

Практическая ситуация, в которой находился первобытный человек, была крайне сложна. В ней было много случайного, непредвидимого, ибо индивид был еще очень слаб, а бесконечно могущественная природа слишком сурова к нему. Наконец, эта практическая ситуация была связана с тем, что коллектив (община) играл для индивида роль среды.

Индивид имел перед собой коллектив и только через него приспособлялся к природе. Как верно заметил Л. К. Науменко: «Мифологическое сознание воспринимает вещь, событие, поступок не столько соответственно их собственной природе, их собственной мере и ценности, сколько через отношение к... запредельной реальности, через призму коллективного родового сознания, через отношение к традициям рода, авторитета его основателя... Поэтому вещь выступает и как символ, знание которого выходит за пределы самой вещи. Это значение не прочтешь в свойствах самой вещи. Логика здесь бессильна. Здесь работает фантазия» (Науменко Л. К. Монизм как принцип диалектической логики.— Алма-Ата, 1968.— С. 23).

Постепенное овладение человеком «... силами природы (пусть в фантазии) означает начало истории «духа» и конец чисто животного бытия» (Кессиди Ф. Х. От мифа к логосу.— М., 1972.— С. 44). Мифологическое сознание становится творческой деятельностью всего рода, в которой отсутствуют различные границы между объективной реальностью и воображением.

В свою очередь, мифологическое воображение самым причудливым образом сочетало явления действительности, при этом руководствуясь не знанием их существенных связей, а представлением об их случайных отношениях и формах. Как подчеркивает А. Ф. Лосев: «Ни в какой вещи человек не находит ничего устойчивого, ничего твердого, определенного. Каждая вещь для такого сознания может превращаться в любую другую вещь. Другими словами, всеобщее, универсальное оборотничество есть логический метод такого мышления.... Здесь господствует принцип «все есть все» или «все во всем» (Лосев А. Ф. Античная мифология в ее историческом развитии.— М., 1957.— С. 12-13).

В ходе эволюции общины постепенно осуществляется поступательное движение человечества на путях его духовного развития. Происходящее восхождение общечеловеческого сознания «от мифа к логосу» (то есть к расширительному природопониманию) нельзя воспринимать как простое линейное движение. Это — новый, более абстрактный тип мышления, связанный с обобщением многообразного индивидуального опыта людей, касающегося свойств природных явлений. Как правильно заметил А. С. Богомолов: «Движение «от мифа к логосу» подразумевает участие зачатков, элементов научного знания» (Богомолов А. С. Диалектический логос.— М., 1982.— С. 29).

Существенной особенностью мифа, генетически связавшей его с художественным творчеством, явилось богатство образной фантазии, метафоричность, чувственная наглядность представлений. В собственном смысле слова они не были художественными образами. Они становились таковыми в процессе обработки, в практике формировавшихся видов искусств: скульптуры, трагедии, музыки, живописи. Мифология была базой развития искусства всех народов мира, составляя, как, например, в древней Греции, не только «... арсенал греческого искусства, но и его почву» (Маркс К. Введение (из Экономических рукописей 1857-1858 гг.) Собр.соч. Т. 12.— С. 736). «Живая мифология народа, — отмечал Гегель, — составляет, следовательно, основу и содержание его искусства» (Гегель Г. Эстетика. Т. 4.— С. 160). Мифы подготовили соответствующий уровень развития художественного сознания членов общества, их способность создавать и осваивать художественные ценности. Из мифов художники черпали сюжеты для своих образов, использовали и развивали уже найденные формы.

Дошедшие до нас памятники художественной культуры Древнего Египта, Китая, Двуречья говорят и об определенных эстетических нормах и принципах, которыми руководствовались их создатели; об этом же свидетельствуют каноны пропорций и цветовая палитра произведений искусства.

Однако на уровне древнейших форм художественной культуры, в первобытной мифологии эти явления не были теоретически отрефлексированы. Осознание природы художественного творчества, объяснение специфики эстетической деятельности, формирование категориального аппарата эстетики, и, наконец, возникновение первых эстетических теорий в европейской культуре начинается с античной Греции.

## 2.

### *Эстетика Древней Греции и Рима*

Греческая эстетика времен античности складывается в течение I тысячелетия до н. э. в восточной части Средиземноморья. В своем развитии она прошла три периода: архаический (VIII-VI вв. до н. э.), классический (V-IV вв. до н. э.), эллинистический (III в. до н. э. — III в. н. э.). Имея своим истоком мифологию, античная эстетика зарождается, переживает время расцвета и приходит в упадок в рамках рабовладельческой формации, являясь одним из наиболее ярких проявлений культуры того времени.

В архаический период воплощением гармонии и красоты выступает космос. Космос для греков был чувственно материален. Он, космос, был греками видим, слышим и осязаем.

Одной из первых философских школ, разрабатывавших в том числе и эстетические понятия, была школа, основанная Пифагором (VI в. до н. э.) в г. Кротоне. Пифагорейцы предположили, что в основе мира лежит некая абстракция — число. Более того, число в различных ипостасях: «бог-число», «вещь-число», «искусство-число» и т. д. стало у пифагорейцев «сущностью мира». Эта «числовая конструкция» бытия мыслилась ими как конкретный «музыкально-числовой космос» или «строй мира», действующий гармонично во всех явлениях жизни, в том числе и в искусстве. Таким образом, Пифагор и его последователи попытались объединить математику, гармонию и музыку в единую эстетическую сущность не только космоса, но и человеческой души, а также конкретной вещи. Учение пифагорейцев о числовой гармонии — стало первой эстетической теорией античности.

Кульминацией развития древнегреческой эстетической мысли стал классический период ее развития (V-IV вв. до н. э.). Само понятие «классический» подразумевает зрелость, совер-

шенство, соразмерность, в том числе и эстетических концепций. Среди эстетиков того периода особо выделяются фигуры Сократа, Платона, Аристотеля.

Сократ (469–399 гг. до н. э.) развивал учение об эстетических категориях: прекрасное и гармония. Прекрасное понималось философом как общее понятие, отличное от отдельных прекрасных вещей. Прекрасное по сути совпадает с целесообразным. Прекрасное — это то, что полезно, что имеет смысл — в этом сущность сократовской эстетики. В своей теории Сократ особое место отводил прекрасному и гармоничному телом и духом человеку. Поэтому задачей искусства является воспроизведение единства гармоничной формы жизни с прекрасными свойствами духа человека.

Вопросы эстетики занимают значительное место в философском наследии Платона (427–347 гг. до н. э.). В диалоге «Гиппий Большой» философ анализирует категорию «прекрасное». И если Сократ подчеркивает, что идея красоты непосредственно присуща сознанию человека, то у Платона красота — безлична, существует вечно, выступает как образец, порождающий прекрасные вещи. В диалоге «Пир» он продолжает свои рассуждения об абсолютно прекрасном. Подлинно прекрасное, по его мнению, находится не в чувственном мире, а в мире идей. Таким образом, прекрасная идея противопоставляется Платоном чувственному миру. Прекрасная идея не изменяется, она находится вне пространства и времени.

Основным вкладом Платона в развитие эстетики является то, что ключевые эстетические понятия связывались философом с искусством. Платон одним из первых подчеркнул противоречивый характер классового содержания искусства. Признавая силу воспитательного воздействия художественных произведений на примере музыки, он выражал сомнение в полезности этого воздействия. Платон ограничивал познавательные возможности искусства, поскольку его образы представляли собой, по мнению философа, лишь несовершенные копии идей. Таким образом, анализ специфики искусства и его функций он производил отнюдь не абстрактно-логически, а выражая вполне определенное классовое отношение к практике самого греческого государства на рубеже V–IV вв. до н. э.

Полноценное художественное воплощение идеала свободного гражданина греческого полиса периода классики, выражение гармонии чувства, воли и разума, как отражения всеобщей гармонии ставится Платоном в диалоге «Законы» под сомнение. Платон отрицает существование чувственных критериев прекрасного в вещах, предметах, являющихся, согласно его объективно-идеалистическому воззрению, лишь бледными копиями идей.

Философ исключает возможность установления такого критерия и в отношении мусических искусств, в которых все относительно, и мера удовольствия, получаемого людьми от них, лишь вводит людей в заблуждение.

Достоинства искусства, способного приносить пользу государству, Платон признает лишь за строго регламентированным художественным творчеством под контролем власти, образец которого он видел в искусстве Древнего Египта. В книге «Государство» Платон сконцентрировал свое внимание на проблемах государственного контроля над искусством и роли последнего в воспитании человека. Отсюда ценность искусства Платон видит не столько в его эстетических достоинствах, сколько в согласии его содержания с целями воспитания добродетельных граждан. В свою очередь, постичь сущностные стороны искусства могут, по мнению Платона, только избранные, с точки зрения классового положения в обществе, люди.

Строиную эстетическую теорию в античной философии создал Аристотель (384–322 гг. до н. э.). Из дошедших до нас произведений Аристотеля целый ряд прямо связаны с эстетикой. Это знаменитые трактаты: «Поэтика», «Риторика», «Политика», XII книга «Метафизики», «Большая этика» и т. д.

Аристотелем осмыслены многие эстетические категории. Остановимся на анализе некоторых из них.

Калокагатия (от греч. *calos* — прекрасный и *agathos* — хороший, нравственно совершенный) — понятие, обозначающее гармонию внешнего и внутреннего, которая является условием красоты человека. Таким образом, в реальной человеческой жизни «прекрасное» и «благое» настолько сближаются, что между ними теряется решительно всякое различие. Оба эти термина (т. е. «прекрасное» и «благое») у Аристотеля безраздельно сливаются в новом термине калокагатия. При этом из области морали нужно взять ее фактическое осуществление, то есть использование материальных благ, а из «прекрасного» берется сам принцип красоты. Калокагатия у Аристотеля является внутренним объединением морали и красоты на основе создания и использования материальных благ.

В книге «Политика» Аристотель выдвинул на первый план и с наибольшей логической ясностью и последовательностью обосновал характерную для классической античности теорию «мимезиса» (подражания), связывающую функции искусства с его способностью воспроизводить реальный мир таким, каков он есть. На этой основе Аристотель подчеркивал познавательно-воспитательную роль музыки, трагедий и поэзии.

Ориентируя общечеловеческую природу искусства, связанную с проявлением типического в окружающей действительности, Аристотель ориентировал художников на реальный житей-

ский идеал. На долю художника приходилась роль нравственного воспитателя и политического манипулятора поведением свободно-рожденных граждан общества. Искусство, по мнению философа, непосредственно воспроизводит определенные этические качества и служит средством воспитания элиты, аристократов с целью подготовки из них правителей общества, способных постигать и реализовывать высшие добродетели. В воспитании демоса — ремесленников, торговцев, земледельцев — перед государством стоят другие задачи. Ему необходимо было овладеть стихийными страстями народа, подчинить их своей воле, направить их в нужное русло. Это с наибольшим эффектом может сделать трагедия. Поэтому кульминацией в восприятии произведения искусства было ощущение катарсиса, выражавшее состояние очищения души «путем сострадания и страха». Именно в этом Аристотель увидел огромную гуманистическую сущность искусства. Катарсис мыслился Аристотелем не как конечный результат, а как процесс очищения и приобщения к высоким этическим принципам. Катарсис возник не просто из сопереживания, а из просветления. В этом Аристотель видел ценность трагедийных произведений искусства.

Конечно, в трудах Платона и Аристотеля учение о воспитательной роли искусства еще только зарождалось, было исторически ограниченным, но тем не менее в их лице общество уже глубоко осознало огромную воспитательную силу искусства и стремилось овладеть этой силой, подчинить себе стихийную природу искусства, регламентировать его, сознательно влиять на развитие художественного процесса. С этого момента в стихийный художественный процесс начинают вторгаться элементы его подчинения государственным интересам.

Эстетические воззрения Платона и Аристотеля сформировались прежде всего как специфически ограниченное выражение объективных условий жизни древнегреческого античного государства V-IV вв. до н. э. Коренные, глубинные интересы социального слоя «свободнорожденных», к которому они оба принадлежали, должны были получить свое выражение в различных продуктах духовной жизнедеятельности граждан, в том числе и в произведениях искусства. Художественное творчество реализовало в своих произведениях античную философскую концепцию человека, в которой доминантами были следующие идеи: «1. Человек занимает особое, высшее место в организации Вселенной. 2. Индивид принадлежит не только к своей особенной, родоплеменной общности, но и к человечеству как к целому» (Кон И. С. В поисках себя: Личность и ее самочувствие. — М., 1984. — С. 80).

Эллинистический период развития античной эстетики (III в. до н. э. — III в. н. э.) нашел свое развитие в стоицизме (Зенон (ок. 336-264 гг. до н. э.), Цицерон (106-43 гг. до н. э.), Сенека ок. (4-65 гг.));

в эпикуреизме (Эпикур (341-270 гг. до н. э.), Лукреций (1 в. до н. э.)); в скептицизме (Пиррон (ок. 365-275 гг. до н. э.), Секст Эмпирик (200-250 гг. н. э.)); в неоплатонизме (Плотин (205-270 гг. н. э.), Проха (410-485 гг. н. э.)).

Среди всего многообразия имен, концепций, сочинений, особо выделяется римский поэт Квинт Гораций Флакк (65-8 гг. до н. э.), поклонник Эпикура, автор знаменитого «Послания к Пизонам», названного еще в древности «Наукой поэзии». Трактат Горация представлял собой свод правил, которым должен следовать не только каждый поэт, но и вообще творец. Суть этих правил заключается в том, что любое произведение искусства должно быть содержательным. Основные идеи произведения, по мнению Горация, можно почерпнуть только из греческих философских сочинений. Автор должен стремиться к правдоподобию замысла, любое нарушение гармонии, простоты, последовательности Горацием осуждалось. Следует заметить, что многие аспекты книги Горация выдержаны в лучших классических традициях. Не случайно один из крупнейших теоретиков эпохи классицизма XVII в. Н. Буало в своем трактате «Поэтическое искусство» (1674) почти дословно воспроизводит сочинение Горация.

Говоря об эстетических концепциях Древней Греции и Древнего Рима нельзя не сказать и о величайшем искусстве этой эпохи, без которого невозможно себе представить всю последующую историю художественной культуры человечества. Это искусство и поныне доставляет нам глубокое эстетическое наслаждение и, как говорил об этом К. Маркс: «... продолжает служить в известном отношении образцом и недостижимой нормой» (Маркс К. Введение (Из экономических рукописей 1857-1858 гг.) Собр.соч. Т. 12. — С. 737).

Это искусство достигло своих вершин в Афинском демократическом государстве. Оно создало идеал прекрасного и доблестного человека, то есть создало образ героя, совершенного нравственно и физически. Этот герой существовал в гармонии с окружающим миром, который поэтическая фантазия древних греков и римлян населила мифологическими существами и богами, наделенными чисто человеческими качествами: и благородными и отрицательными.

Словом, это было искусство, широко принимавшее жизнь и умевшее придать впечатлениям от этой жизни высокое художественное совершенство.

“Ars longa, vita brevis” — жизнь коротка, искусство вечно — таков девиз художественной культуры античности. Само же осознание социального статуса искусства в античную эпоху было весьма неполным, в некоторых случаях искаженным и исторически ограниченным, но тем не менее явилось значительным шагом в

развитии художественного прогресса. Как отметил Д. С. Лихачев: «... всякое искусство, если оно развивается не только под воздействием внешних условий, но и в связи с законами внутренней необходимости, должно «видеть себя» в некоем зеркале» (Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. — М., 1979. — С. 25). Одним из таких «зеркал» и явилась античная эстетика, стремившаяся осмыслить искусство, законы его развития и функционирования.

### 3.

*Эстетика Византии и западноевропейского средневековья*  
**Византийская эстетика** (IV-сер. XV вв.) — наиболее динамичное направление средневековой эстетики. Первые византийские эстетические концепции сформировались в IV-VI вв. Они представляли собой сплав эллинистического неоплатонизма и ранней средневековой патристики (Григорий Нисский, Иоанн Златоуст, Псевдо-Дионисий Ареопагит).

**Идеалом ранневизантийской эстетики** становится христианский Бог как источник «абсолютной красоты» и «собственно прекрасного».

Огромное значение в эстетической организации жизненной среды начинает играть искусство. Византийцы сумели создать свою художественную систему, которая включала элементы художественной культуры Древней Греции, Сирии, Древнего Египта. Появился своеобразный **византийский стиль**, тесно связанный с новым христианским вероучением. В искусстве господствуют строгие **правила и каноны**, а красота материального мира рассматривается как отблеск неземной божественной красоты. Вершиной художественной культуры этого периода считаются храм св. Софии в Константинополе (532-537) и церковь Сан-Витале в Равенне (V-VII вв.).

В VIII-IX вв. начинается новый этап в развитии патристической эстетики, связанный с острой полемикой между иконоборцами и иконопочитателями.

Иконоборцы считали, что божественную природу Христа нельзя воплощать в изобразительном искусстве, а можно лишь намекнуть о его присутствии некоторыми знаками (например, крестом, виноградной лозой, цветами).

Против иконоборцев выступил византийский отец церкви **Иоанн Дамаскин** (700-750). В своем трактате «**Три защитительных слова против отвергающих святые законы**» средневековый богослов доказывает, что икону нужно понимать как идеально видимый облик первообраза. Поэтому, когда мы поклоняемся иконе, мы поклоняемся не только образу, а первообразу.

Отношение к иконе стало и сущностью эстетической концепции Иоанна, в основе которой лежало **образно-символическое понимание искусства**.

В IX в. иконопочитание было восстановлено, однако византийское искусство становится все более условным, лаконичным и каноничным

Условность подчеркивала отличие художественного произведения от воспроизводимой в нем действительности; лаконизм — характеризовал сдержанность, а порой и скупость художественных приемов, отсутствие в произведениях искусства излишеств; каноничность пресекала все отступления художника от выработанных, строго регламентированных иконографических схем. Между тем, в процессе самого творчества происходило художественное преодоление канона внутри него самого. Канон, сформированный в процессе художественной практики, стал ведущей категорией средневековой эстетики, без понимания которой невозможно представить себе весь смысл византийской культуры.

Значительный культурный подъем Византии отмечен в **X-XI вв.** Он связан с новым расцветом искусства, оживлением научной и философской мысли, серьезными успехами в области образования. В Константинополе разворачивает свою деятельность школа светских наук. Одним из руководителей этой школы становится известный ученый-энциклопедист *Михаил Пселл* (1018-1078). В своих эстетических высказываниях он все настойчивее проводит мысль о ценности искусства как такового, не связанного с религиозно-пропагандистскими целями.

Таким образом, в Византийской эстетике были поставлены **значимые вопросы**, и в первую очередь, положение о месте и роли искусства в философском осмыслении мира; о воспитательном значении художественного творчества, которое мыслилось теперь шире, чем просто очищение и облагораживание души. Византийская эстетика, по своему переосмыслив многие эстетические идеи древности, продолжала разрабатывать такие категории как прекрасное, красота, образ, символ, канон. При этом следует подчеркнуть, что эти проблемы осмысливались с богословских позиций, что наложило на них несомненный религиозный отпечаток.

Наиболее известными западноевропейскими средневековыми эстетиками (IV-XIII вв.) были *Августин Аврелий*, *Василий Великий*, *Иоанн Златоуст*, *Бозций*, *Фома Аквинский*. Они разработали основные **эстетические принципы**, ставшие не только основой их эстетических трактатов, но и воплотившиеся в различные виды и жанры средневекового официального искусства.

У истоков средневековой эстетики стоял влиятельнейший деятель церкви, епископ *Аврелий Августин* (354-430). Он прошел сложный путь исканий и через манихейство, скептицизм и



неоплатонизм уже в зрелом возрасте пришел к христианству. Эту эволюцию он и описал в автобиографическом трактате «Исповедь». В своем исследовании Августин попытался соединить античное и христианское мирозерцание. Постоянно подчеркивая, что именно Бог — высочайший художник, который творит красоту по своим законам, Августин, тем не менее, искал числовое выражение этой самой красоты. Объясняя красоту как гармонию и порядок, философ отдавал дань пифагорейской античной традиции. С пифагорейской соединялась и неоплатоновская традиция, видящая красоту в свете. Именно родство света с душой, осмысление земной красоты как отблеска божественной становится неотъемлемой чертой христианского учения. Другой важной темой эстетики Августина была проблема отношения к театру, и вообще к зрелищным искусствам. В сочинении «О граде божьем» мыслитель, интерпретируя учение Платона, подчеркивает, что в чистый, духовный «град божий» зрелища не должны допускаться.

В своих сочинениях Августин теоретически оправдывал аллегоризм, схематизм и символичность официального искусства, в то время как светский вариант художественного творчества не нашел своего анализа в эстетическом наследии средневекового философа.

В позднесредневековый период (XII-XIII вв.) повышается теоретический интерес к эстетическим проблемам, появляются специальные трактаты, в составе больших философско-религиозных сводов (так называемых «сумм»). В «Суммах» изложение ведется в следующем порядке: постановка проблемы, анализ различных мнений, решение автора, логические доказательства, опровержение возможных и действительных возражений.

По этому же принципу построена и «Сумма богословия» великого итальянского теолога Фомы Аквинского (1225-1277). В этом сочинении Аквинский как бы подводит итоги средневекового схоластического мышления и эстетики. Одну из ключевых категорий эстетики «прекрасное» он определяет как то, что доставляет удовольствие своим видом. Для красоты, по его мнению, требуются три условия: совершенство, пропорция, ясность. В учении об искусстве Фома Аквинский принимает многие положения Аристотеля, высказанные им в «Метафизике». Искусство он рассматривает как подражание природе.

В период позднего средневековья был создан и доведен до высочайшей выразительности синтез искусств. Никогда прежде все виды искусства не объединялись столь целостно, полно и соразмерно. Причем, в основе этого синтеза лежит не столько их простое соединение, сколько стремление к максимально полному выражению главной идеи христианского мировоззрения.

В основе художественной целостности средневековой эстетики и культуры находится идея Бога и божественного происхождения всего сущего. Согласно христианскому учению Бог — это наивысшая красота, первообраз материальной и духовной красоты. В само определение красоты входили и такие эстетические категории, как гармония, число, пропорция, свет.

Средневековая эстетическая культура оказала влияние на формирование двух европейских художественных стилей того времени — романского и готического.

**Романский стиль** (от лат. romanus — римский) — это стилевое направление в западноевропейском искусстве X-XII вв. Его появление было вызвано желанием государственной власти и церкви средневековой Европы опереться на достижения культуры бывшей Римской империи. Романский период средневековья — это время возникновения и функционирования общеевропейского монументального стиля в архитектуре, скульптуре и живописи в эпоху наивысшего расцвета феодализма. Монумент выступает как главная составляющая, прежде всего, архитектуры, подчиняя себе все другие виды искусства. Мощные конструкции архитектурных сооружений сочетались с многофигурными скульптурными композициями, в которых господствовали библейские темы и евангельские сюжеты о страданиях, неизбежной трагической гибели человечества и торжества христианства над темными силами мироздания. В свою очередь в проповедях церкви и в сознании народа сформировалась главная идея греховности мира полного зла, соблазнов, подвластного воздействию страшных таинственных сил. Данные сюжеты иносказательно отражали характерные стороны современной жизни людей.

Именно на этой основе в романском искусстве Западной Европы сложился эстетический идеал, противоположный античному.

**Готический стиль** (итал. gotico — готский, варварский) — художественное направление в западноевропейском искусстве XII-XVI вв. Готика — это более зрелый стиль, чем романский. Его характерной чертой является единство и целостность художественных проявлений во всех видах искусства под эгидой архитектуры. Готическая архитектура, ведущим типом которой стал городской собор, отличается динамизмом устремленных вверх форм храма, устойчивой каркасной системой, огромными прорезными окнами, многоцветностью витражей и гобеленов.

Реалистические завоевания готики, мастера которой воспроизводили образ своего современника в природной и предметной среде, свидетельствует о том, что эстетическая культура средневековья была достаточно богата, разнообразна и не оправдывала возроденческого представления о «десяти веках мрака». И хотя в значительной мере эта эстетика была теологичес-

кой и носила ярко выраженный схоластический характер, она поставила ряд назревших вопросов, решением которых занялись теоретики и практики нового этапа развития культуры — Ренессанса.

#### 4.

#### Эстетика Возрождения

Эпоха Возрождения — один из самых замечательных периодов истории европейской эстетической мысли. Сам термин «**ренессанс**» (возрождение) впервые был употреблен в книге Д. Вазари «Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» (1568). И это было очень точным определением эпохи, когда перед человеком возникли совершенно новые горизонты, когда мир как будто стал в несколько раз обширней. В течение трех веков, с XIII по XVI вв., Европа стала огромной кузницей, где выковывались новые формы жизни и новые человеческие характеры. Уходило средневековье, уходил феодальный мир, менялись общественные отношения, возникало новое светское мировоззрение. «О, дивное и возвышенное назначение человека, которому дано достигнуть того, к чему он стремится, и быть тем, чем он хочет». Эти гордые слова итальянского гуманиста Пико делла Мирандолы объясняют нам, почему **главной темой эстетики и художественной культуры Возрождения стал человек.**

Наиболее ярко и раньше, чем в других европейских странах, Возрождение проявилось в Италии. И дело не только в том, что страна занимала выгодное географическое положение, располагаясь на перекрестке традиционных торговых путей. К XIII в. в Италии, помимо Рима, выросли, окрепли, расцвели и другие города на правах отдельных независимых государств — Венеция, Неаполь, Флоренция, Мантуя. Именно в XII-XIII вв. в итальянских городах-государствах обнаруживаются значительные, глубокие сдвиги в социально-экономических отношениях, которые приводят к ослаблению феодальной системы в целом. Италия, с ее процветающими городами, в этом отношении оказалась как бы на острие исторического прогресса.

Нарождающийся мир нуждался не только в новых формах политической жизни и производства, но и в **духовном обновлении.** Италия находит эту новую духовную пищу на своей почве: в памятниках великой античной культуры — в древних рукописях, руинах храмов, в римском скульптурном портрете.

В развитии эстетики Ренессанса выделяются следующие этапы: **эстетика раннего гуманизма** (Петрарка, Боккаччо, Н. Кузанский, Альберти), **эстетика высокого Возрождения** (Леонардо да Винчи,

Франсуа Рабле, Эразм Роттердамский) и позднее **Возрождение**, связанное с **кризисом гуманизма** (Шекспир, Сервантес). Проследиваются две особенности эстетики этого периода: 1. эстетика Возрождения **преемственна**, так как именно в эту эпоху появились последователи Платона и Аристотеля; 2. эстетические идеи оказали огромное влияние на творчество многих европейских художников и целых художественных школ.

**Европейский гуманизм XIV-XV вв.** имел несколько иной смысл, чем тот, который мы вкладываем в него сегодня. Помимо чисто профессионального значения (то есть связанного с изучением тех дисциплин, которые раскрывали традиции античной культуры) гуманизм, как понятие, включал и **мировоззренческое содержание.** Гуманисты были творцами новой системы знания. В центр этой системы встала **проблема человека.** Основная идея гуманизма и состояла в том, что реальный, земной и внутренне свободный человек был у гуманистов **мерой всех вещей.** «Человека по праву называют и считают великим чудом, живым существом, действительно достойным восхищения», — говорил в «Речи о достоинстве человека» Джованни Пико делла Мирандола (Эстетика Ренессанса. В 2-х тт. Т. 1.—М., 1981.—С. 248).

Эстетика Возрождения обособливает и совершенно иное отношение к личности художника, исключая средневековое представление о нем, как о ремесленнике. Творец новой эпохи — это конкретное воплощение универсального человека, всесторонне образованная личность. В эпоху Возрождения художника называют «**божественным гением**», появляется специальный литературный жанр, связанный с описанием биографии творческой личности — так называемые «**жизнеописания**». Считалось, что каждый человек если не по роду занятий, то хотя бы по своим интересам должен подражать художнику.

Теоретики Ренессанса продолжали разрабатывать целый ряд основных категорий. Природа и сущность прекрасного понимались ими с помощью категорий гармонии и грации. Широко применяемый в живописи и поэзии античный принцип «**мимезиса**» (подражания), достаточно глубоко обосновывался в трактатах Франческо Патрици (1529-1597) и Томазо Кампанеллы (1568-1639). Категория пропорции ассоциировалась у теоретиков и практиков Возрождения прежде всего с правилом «**золотого деления**» (или «**золотого сечения**»). В трактате «О божественной пропорции» итальянский математик **Луиджи Пачоли** (1445-1514) писал о том, что правилу «**золотого деления**» подчиняются все земные предметы, претендующие быть красивыми.

Таким образом, категории эстетики развивались и модифицировались в соответствии с потребностями художественной практики.

Значительным явлением эстетики Возрождения явилось творчество блестящего итальянского гуманиста, ученого и архитектора *Леона Баттиста Альберти* (1404-1472). В своих основных теоретических работах «О статуе» (1435), «О живописи» (1450), «О зодчестве» (1450) он обобщил опыт современного ему искусства, поставил вопросы гармонического развития личности, проанализировал состояние эстетической организации окружающей среды.

В своем ключевом сочинении — трактате «О зодчестве», который был издан после смерти автора в 1484 г., Альберти обратился к вопросам практической эстетики и попытался создать **эстетически гармоничной общественной среды**. Такой средой, в его представлении, был «идеальный город». Красота этого города (которую Альберти трактовал не саму по себе, а только в связи с человеком), должна быть рационально продумана с точки зрения архитектурных сооружений и благоустроена для всех социальных слоев, начиная от богатых граждан и кончая бедными людьми. В таком идеальном городе должны быть созданы все условия для нравственного совершенствования личности и для ее творческой реализации. Подобным образом устроенная среда должна была сформировать и идеального человека, которого Альберти понимал как творчески активную и душевно спокойную, мудрую и величественную личность. Этот гуманистический идеал Альберти повлиял на формирование ренессансного искусства. Именно образ такого человека становится предметом изображения в художественном творчестве многих западноевропейских художников.

Следует заметить, что эстетика Возрождения не представляла собой абсолютно однородного и устойчивого явления. Она пережила ряд этапов, в которых менялись различные направления, понятия и теории. Середина XVI в. отмечена появлением первых признаков кризиса идеалов Высокого Возрождения. В искусстве все чаще и все сильнее ощущается драматизм, трагедийный пафос, состояние исторического пессимизма.

В этот исторический период заявляет о себе и новое художественное направление, получившее название маньеризм. Под термином «**маньеризм**» подразумевалось искусство (в частности, живописное), отличавшееся многосюжетной и сложной комбинацией, пристрастием к абстрактным линейным конструкциям, манерной изощренностью формы. Форма и стала доминирующим элементом в художественном произведении, содержанию придавалось меньшее значение. В теории маньеризм опирался на идеи неоплатонизма, в которых господствовала средневековая схоластика, астрология, символика чисел. Маньеризм открыл дорогу одному из главных художественных направлений XVII века — **барокко** и способствовал появлению новой художественной эпохи в Европе — **Классицизму**.

XVII век — эпоха интенсивного развития европейской философско-эстетической мысли. Р. Декарт создает свою рационалистическую теорию и критерием истины признает разум. Ф. Бэкон провозглашает объектом познания — природу, целью познания — господство человека над природой, а методом познания — опыт, индукцию. И. Ньютон доказывает с помощью опытов основные положения натурфилософского материализма. В искусстве получают почти одновременное развитие художественные стили барокко и классицизма, а также тенденции реалистического искусства.

Наиболее целостную эстетическую систему сформировал **французский классицизм**. Его мировоззренческой основой послужил французский рационализм *Рене Декарта* (1596-1650). В своем программном труде «Рассуждения о методе» (1637) философ подчеркнул, что структура разумного вполне совпадает со структурой реального мира, а рационализм и есть идея принципиального взаимопонимания.

В дальнейшем Декарт сформулировал и основные принципы рационализма в искусстве: художественное творчество подчиняется строгой регламентации со стороны разума; художественное произведение должно иметь четкую, ясную внутреннюю структуру, а главная задача художника — убеждать силой и логикой мысли.

Установление строгих правил творчества — одна из характерных черт эстетики классицизма. Художественное произведение понималось классицистами не как естественно возникший организм, а как произведение искусственное, сотворенное, созданное руками человека по плану, с определенной задачей и целью.

Наиболее полно изложил правила и нормы классицизма крупнейший теоретик этого направления *Никола Буало* (1636-1711) в трактате «Поэтическое искусство», который был задуман по образцу «Науки поэзии» («Послание к Пизонам») Горация и завершен в 1674 г.

Поэма Буало состоит из четырех частей. В первой части говорится о предназначении поэта и его ответственности перед обществом. Во второй — анализируются лирические жанры. Причем, Буало почти не касается их содержания, а разбирает лишь стилистику и лексику таких жанровых форм, как идиллия, элегия, мадригал, ода, эпиграмма, сонет. В третьей части сосредоточены основные эстетические проблемы. Важнейшая среди них — соотношение реального факта и художественного вымысла. Для Буало критерием правдоподобного служит не творческая одаренность, а соответствие универсальным законам логики и разума. В заключительной части Буало опять возвращается к личности поэта, определяя свое отношение к ней с этических, а не с художественных позиций.

Основополагающим положением эстетики Буало является требование во всем следовать сюжетам античной мифологии. Между тем, классицизм иначе трактует античный миф: не как вечно повторяющийся архетип, а как образ, в котором жизнь остановлена в своем идеальном, устойчивом облике.

Другим творческим направлением, существовавшим наряду с классицизмом во французской художественной культуре XVII в., был реализм. Он получил свое наиболее яркое воплощение в творчестве писателей *Шарля Сореля* (1602–1674), *Поля Скаррона* (1610–1660) и др. Правда, в отличие от эстетики классицизма теория реализма делала в это время свои первые шаги и во многих отношениях была незрелой, робкой, наивной. И все же, в существе своем это была именно реалистическая концепция, опиравшаяся на реалистические традиции ренессансного искусства. Философской базой формировавшегося реализма выступил метафизический материализм *Френсиса Бэкона* (1561–1626) и *Пьера Гассенди* (1592–1655).

Еще одной творческой тенденцией, представленной в эстетической мысли XVII в., стала концепция **барокко**. Барокко (barocco) в переводе с итальянского означает «странный», «причудливый», «экспрессивный». Появление барокко связано со значительными переменами в культуре Ренессанса. С одной стороны, Возрождение перестало быть только итальянским феноменом, получив общеевропейский статус. С другой стороны, в Европе появилось многоликое движение — Контрреформация, стремившееся если не повернуть историю вспять, то хотя бы приостановить ее поступательное движение. Верно также и то, что феномен барокко был бы невозможен без интеллектуальной революции XVII в., связанной с именами Ф. Бэкона, Р. Декарта, Б. Спинозы, Г. Лейбница.

Стиль барокко отмечен вычурным усложненным художественно-образным мышлением. Литературу барокко отличает пристрастие к гиперболам, сложному метафоризму и аллегории. В живописи барокко ощущается состояние напряжения, экзальтации, повышенного драматизма. Скульптуре свойственна патетичность и мимика. Основными признаками барокко в архитектуре были повышенная и подчеркнутая монументальность, представительность, преобладание сложных криволинейных форм при определении планов и фасадов сооружений. Использование стилизованных особенностей барокко способствовало **взаимодействию различных видов и жанров искусства**, а также развитию новых — оперы и балета.

Эстетические концепции барокко наиболее успешно разрабатывали итальянец *Эмануэле Тезауро* (1591–1675) и испанец *Балтасар Грассиан-и-Моралес* (1601–1658). Правда, крупных идеоло-

гических деклараций они не создали, но успешно развивали великие идеи Ренессанса. Тезауро и Грассиан в своих сочинениях обострили интерес к человеческой личности, метущейся в тисках неразрешимых религиозных и этических противоречий, что говорит о «трагическом гуманизме» барокко.

6.

#### Эстетика Просвещения

В историю общественной мысли XVIII век вошел как **эпоха Просвещения**. Просветительское движение имело широкий общеевропейский масштаб и охватило собой ведущие европейские страны: Англию, Францию, Германию, Италию, Россию. Культура «века разума» рождена буржуазными революциями, секуляризацией общественного сознания, распространением идеалов протестантизма, нарастанием интереса к философскому знанию. XVIII столетие обнаруживает и новое понимание самого человека, веря в возможность рационально изменять его к лучшему, безгранично надеясь на разум человеческий и гармонизацию общества через просвещение людей и развитие их творческого начала.

Эстетика эпохи Просвещения носила наступательный, демократический характер. Она стимулировала интерес западноевропейских ученых к переосмыслению традиционных эстетических категорий: красоты, гармонии, вкуса.

В обосновании **красоты** все просветители подчеркивали, что ее объективные обоснования открываются только активно стремящемуся к ней человеку, вооруженному интеллектом и эмоциями. Категория **гармонии** становится в этот период характеристикой равновесия рационального и эмоционального начала в человеке, обоснованием возможности снятия социальных противоречий, а не только символом согласия и упорядоченности в природе и в художественных произведениях. Новое звучание в эстетике «века разума» обрело и понятие **вкуса**. Эстетический вкус оценивался просветителями, как чувство, пронизанное мыслью. В нем тесно соприкасаются культура и природа, искусственное и естественное. Вкус выступает своеобразным посредником между ними, он и есть свидетельство того, что не всегда они должны выступать как полюсы, ибо гармония между ними возможна.

Крупнейшим представителем эстетики французского Просвещения являлся *Вольтер* (1694–1778). В своих статьях «Рассуждения об эпической поэзии» (1728) и «Вкус» (1764) он выдвигает положение об исторической изменчивости художественной культуры народов в зависимости от переживаемых ими исторических

событий У Вольтера присутствует явное понимание того, что каждое явление искусства вырастает на определенной исторической и национальной почве и в ней находит свое объяснение: «В искусствах, зависящих непосредственно от воображения, совершается столько же революций, сколько их бывает в государствах: они изменяются на тысячу ладов, в то время как люди пытаются ввести их в твердые рамки» (Вольтер. «Рассуждения об эпической поэзии» // Памятники мировой эстетической мысли. Т. 2. — М., 1963. — С. 295).

Вольтер видел в художественном творчестве мощное средство преобразования мира, при этом подчеркивая, что искусство — это порождение и творение человеческого разума и его воли. Философ подчеркивал и то, что неприменным условием бытия искусства является создание художественной иллюзии. Таким образом, изображаемое должно соответствовать всеобщим законам разума, но одновременно быть только подобием правды, ее видимостью.

Художественные интересы Вольтера неразрывно связаны с театром, в котором он видел школу морали, трибуну для пропаганды новых идей, могучее средство просвещения. Жанр трагедии Вольтер рассматривал как самую высокую форму словесного искусства, а самого себя считал прежде всего драматургом. Его деятельность, как театрального драматурга открывается трагедией «Эдип» (1718), а в конце жизни он пишет трагедии «Ирина» и «Агафокл» (1778).

Вольтер является родоначальником нового понимания сущности античной трагедии. Он сформулирует концепцию, которая будет характерной для всего европейского Просвещения и найдет свое продолжение и развитие в творчестве Дидро, Винкельмана, Лессинга. Согласно теории Вольтера трагическое зрелище должно вызывать чувство сострадания, заставляя ощущать чужие страдания как свои собственные. Греческая трагедия — это «школа добродетели», которая учит героизму и человечности

Самым разносторонним представителем эстетики французского Просвещения был Дени Дидро (1713-1784). Являясь автором теории просветительского реализма, создателем знаменитой «Энциклопедии искусств, наук и ремесел», Дидро достойно соединил в себе качества философа, теоретика искусства и художественного критика.

Теория просветительского реализма получила обоснование в трактате Дидро «Философское исследование о происхождении и природе прекрасного» (1751). Между тем, сам этот реализм остается в рамках века классицизма. Как и классицисты, Дидро понимает художественное творчество как сознательную деятельность, имеющую разумную цель и опирающуюся на общие правила и законы искусства. А главным для искусства он считал его

нравственное предназначение. «Искусство должно учить любить добродетель и ненавидеть пороки» (Дидро Д. Театр и драматургия. Собр. соч. В 10-и тт. Т. 5. — М.-Л., 1936. — С. 350). По мнению Дидро, наиболее высокой оценки заслуживает искусство демократическое и пропагандирующее нравственность простых людей, выходцев из неимущих слоев, так как именно это искусство наиболее адекватно выражает гуманистические интересы и идеалы.

Дидро определил и свое отношение к античному искусству. То, что его эстетика не знает принципа историзма сказывается на трактовке античности. Для философа античность — абсолютно незыблемая норма, великое воплощение жизненной правды, идеальное первоначало, а не определенная историческая ступень в развитии европейского духа, чем она станет позже для романтиков.

В области драмы и теории театра Дидро написал три основных произведения: диалоги к пьесе «Побочный сын» (1757), трактат «О драматической поэзии» (1758) и «Парадокс об актере» (1773-1778). В этих сочинениях Дидро анализирует вопросы стиля, жанра, композиции, режиссера, актера и т. д.

Наряду с практической эстетикой, связанной с теорией и практикой искусства, Дидро занимался исследованием и общих эстетических проблем. В своей знаменитой философской повести «Племянник Рамо» (1770) он достаточно убедительно раскрыл диалектику художественного сознания. В процессе его функционирования происходят сложные процессы, противоречивые сочетания, переходы из одного состояния в другое: гармонии в дисгармонию, возвышенного в низменное, целостности в разорванность.

«Племянник Рамо» написан в зрелые годы, в тот период, когда Дидро был известным писателем и философом. Данное сочинение построено скорее по законам искусства, а не в русле философского рассуждения. Мысль писателя живет в образной форме, в мельчайших ее особенностях. Повесть Дидро комментировали и цитировали в своих сочинениях Г. Гегель и К. Маркс.

Эстетика немецкого Просвещения в своем развитии проходит ряд этапов. Первый из них (1740-1760) — связан с именами основоположников немецкой эстетики А. Баумгартена и И. Винкельмана: второй — с деятельностью Г. Лессинга, разработавшего основные принципы просветительского реализма; третий этап (70-е годы) — эстетические идеалы Просвещения находят свое выражение в творческой деятельности молодых писателей «Бури и натиска», отразившей идеологию передового немецкого бюргерства; четвертый — связан с именем теоретика искусства и поэта И. Гердера.

В немецкой эстетике эпохи Просвещения были сформулированы некоторые положения диалектического подхода к анализу искусства. У Гердера, Лессинга, Гете, Шиллера развивается исто-

рический подход к пониманию художественного творчества и намечаются тенденции сравнительного изучения различных видов искусств. Немецкое Просвещение глубоко вникло в проблемы вкуса, реализма, фольклора, взаимоотношения народного и профессионального художественного творчества. Немцы мыслители окончательно **конструировали эстетику** как самостоятельную философскую дисциплину и оказали решающее влияние на последующее развитие этой науки в Германии.

7.

*Немецкая классическая эстетика  
(конец XVIII — начало XIX вв.)*

Немецкая классическая эстетика XVIII-XIX вв. — важнейший этап в развитии мировой эстетической мысли. Наиболее выдающимися ее представителями были Кант, Фихте, Шиллер, Гегель, Фейербах. Их главной заслугой является понимание эстетической науки как органичной и необходимой части философии и включение ее в свои философские системы.

Диалектический метод исследования немецкие философы успешно применяли не только к изучению эстетических проблем, но и к анализу всего мирового художественного процесса.

Классики немецкой философии видели связь эстетических проблем и искусства с важнейшими задачами данного исторического периода, постоянно подчеркивая их тесное взаимодействие с жизнью общества и человека.

Эстетические концепции содержали в себе гуманистические тенденции, ибо опирались на диалектический метод исследования и рассматривали художественную культуру исторически. Немецкая классическая эстетика оказала сильнейшее влияние на развитие эстетических теорий Англии, Франции, Италии, России

Основателем немецкой классической эстетики был выдающийся философ *И. Кант* (1724-1804). Главным сочинением Канта по эстетике стала «Критика способности суждения» (1790). Вслед за «Критикой чистого разума» (1781) и «Критикой практического разума» (1778), она представляет собой третью часть его теории познания, излагающую три основных вида «общих способностей души».

Эстетическая часть «Критики способности суждения» состоит из двух разделов: «Аналитика прекрасного» и «Аналитика возвышенного». В «Аналитике прекрасного» Кант объясняет природу эстетического суждения, которое, по его мнению, отлично от логического суждения. **Эстетическое суждение является «суждением вкуса»,** в то время как логическое имеет своей целью поиск истины. Особым видом эстетического суждения вкуса является прекрасное.

Кант определяет четыре момента субъективного восприятия прекрасного: 1. прекрасное свободно от практического интереса; 2. прекрасное носит всеобщий характер и имеет значение для каждого; 3. красота есть форма целесообразности предмета, поскольку она воспринимается в нем без представления о цели; 4. прекрасное есть то, что нравится без понятия, как предмет необходимого любования.

Во второй части «Критики способности суждения» — в «Аналитике возвышенного» — Кант развивает свое учение о возвышенном. Философ подчеркивает, что возвышенное обладает теми же четырьмя характеристиками, что и прекрасное. Возвышенное также свободно от интереса, оно имеет значение для всех, оно целесообразно и необходимо. Между тем Кант показывает и различие. Он выделяет два типа возвышенного: «математически возвышенное» и «динамически возвышенное». Примером первого являются величины, имеющие протяженность во времени и пространстве: небо, океан; второе — выражает величины силы и могущества: наводнения, землетрясения, ураганы. В обоих случаях возвышенное подавляет наше воображение.

В «Критике способности суждения» Кант уделяет внимание и двум другим основным категориям эстетики — трагическому и комическому. Правда, о них он говорит гораздо меньше, скорее пытаясь показать их во взаимосвязи, в координации с прекрасным и возвышенным.

В своем анализе искусства философ сосредоточивается на двух вопросах: природа и воспитание гения и классификация искусств.

Кант формулирует четыре качества художественного гения:

- гений абсолютно оригинален;
- творчество гения должно быть образцовым;
- гений — это способность создавать правила;
- гений встречается лишь в искусстве.

В ходе своего дальнейшего рассуждения философ приходит к выводу о том, что **гений нуждается в воспитании и образовании,** ибо без этого любая одаренность вырождается.

Другая проблема, к которой Кант обращается в своем учении об искусстве, — это систематизация и классификация его видов. Все искусства философ разделил на: словесные (красноречие и поэзия), изобразительные (пластика, живопись) и искусства «изящной игры ощущений» (музыка и искусство красок). Ведущим видом искусства Кант считает поэзию, которая «... эстетически возвышается до идеи» (Кант И. Критика способности суждения. Соч. В 6-и тт. Т. 5.— С. 345). По способности вызвать «душевное волнение» после поэзии идет музыка. Среди изобразительных искусств предпочтение отдавалось живописи.

Заканчивая изложение эстетики классификацией изящных искусств, Кант производит эту систематизацию «по суду разума». И он твердо уверен в том, что то искусство, которое ничего не дает для идеи — деградирует

К числу ярчайших представителей немецкой классической эстетики принадлежит поэт и философ Ф. Шиллер (1759–1805). В своем творческом становлении он прошел ряд этапов. Первоначально его деятельность была тесно связана с литературно-художественным движением просветительского характера «Буря и натиск» (Sturm und Drang). Это движение зародилось в 70–80-е гг. XVIII в. в Германии, как идеологическое наступление демократической молодежи («бурных гениев») на существовавшие каноны в духовной культуре. Лидером организации был И. Г. Гердер, а среди тех, кто себя активно проявлял, были И. В. Гете, Ф. Шиллер, Ф. М. Клингер и др.

«Штюрмеры» (так они себя называли сами от немецкого названия движения) выдвинули ряд важнейших эстетических положений, которые стали принципиальными в их теоретическом наследии: 1) исторический подход к литературе и искусству. Искусство должно рассматриваться с точки зрения соответствия его произведений «духу своего времени»; 2) зависимость искусства от естественной (природной) и социальной среды, 3) каждый народ должен иметь свою художественную культуру, пронизанную национальным духом; 4) «новое прочтение» мирового культурного наследия.

Под влиянием эстетических идей «Бури и натиска» Шиллер в первых теоретических сочинениях «О современном немецком театре» (1782), «Театр, рассматриваемый как нравственное учреждение» (1784) — выдвигает на первый план театр, как наиболее мощное средство пропаганды новых идей и воспитания нравственности. В своих ранних статьях и драмах Шиллер выступает против правил классицизма, нарушая все привычные каноны классицистского театра, обосновывает свободу и универсальность художественного гения.

Наиболее полно эстетические взгляды Шиллера представлены в работе «Письма об эстетическом воспитании» (1793–1795). Здесь философ формулирует концепцию эстетического воспитания личности, акцентируя внимание на мирном, нереволюционном пути буржуазно-демократического преобразования общества. Анализируя современную эпоху, Шиллер признает неизбежность антагонистических классовых противоречий, объясняя это «отвратительными нравами культурных классов», и также «грубостью и незаконными инстинктами низов». Преодоление противоречий действительности Шиллер видел только в искусстве, в эстетическом воспитании. Все содержание «Писем» и состоит в попытке доказать осуществимость этой утопии. Человек, пишет Шиллер,

двумя путями может удалиться от своего назначения. стать жертвой «грубости» или «изнеженности и извращенности» «Красота должна вывести людей на истинный путь из этого двойного хаоса» (Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании. Собр. соч. В 7-и тт. Т. 6 — М., 1955. — С. 314). В дальнейших рассуждениях Шиллера особое значение получают два понятия: «игра» и «эстетическая видимость». Игра, по мнению философа, имеет большую значимость в жизни человека. Она представляет собой деятельность, свободную от всяких практических целей. В игре человек реализует себя наиболее гармонично. В процессе игры создается «эстетическая видимость», которая отличается как от самой реальности, так и от воображения и фантазии.

Шиллер вместе с Гете, Лессингом, Гердером и Винкельманом стояли у истоков рождения нового европейского идейного и художественного движения — романтизма

**Романтизм** — это мощное художественное направление, в основе которого лежал творческий метод, провозглашавший своим главным принципом **абсолютную и безграничную свободу личности**. Сутью романтического мировосприятия является признание драматического неразрешимого противоречия между низменной действительностью и высоким идеалом, несовместимым с нею, а подчас и вообще нереализуемым

Для романтизма как художественного стиля характерно противопоставление «подражанию природе» творческой активности художника, отрицание нормативности в создании произведений искусства и обновление художественных форм. Понимая искусство как высшую реальность, романтизм стимулирует ассоциативность художественного мышления и взаимопроникновение различных видов и жанров искусства. Произведения романтиков наполнены чувствами восторга и разочарования, воодушевления и отчаяния. Эти душевные колебания создавали ощущение непостижимости действительности, вечной загадки мира, признания невозможности его полного духовного постижения. Гетерогенность романтического стиля породила неустойчивость всей художественной системы в целом.

Романтическая эпоха — время небывалого расцвета **музыки** (Ф. Шопен, Г. Берлиоз, Ф. Шуберт, Ф. Лист), **живописи** (Э. Делакруа, Т. Жерико, Д. Констебл, О. Кипренский) и **литературы** (В. Скотт, А. Дюма, Э. Гофман, М. Лермонтов). В романтическую эпоху люди почувствовали движение времени, общественные перемены, что сопровождалось небывалым интересом к народной культуре, ее истокам и к росту национального самосознания во многих европейских странах. Романтизм нашел свое выражение не только в сфере идеологии, но и в сфере общественной психологии, выступив как определенное мироощущение и мировосприятие эпохи.

Теоретическое наследие Г. В. Ф. Гегеля (1770-1831) стало своеобразным итогом развития немецкой классической эстетики. Философу удалось не только обобщить и систематизировать наиболее существенные идеи своих предшественников, но и ввести в рассмотрение эстетических проблем **историзм и диалектику**.

Свое эстетическое учение Гегель излагает в лекциях, прочитанных в Гейдельбергском (1817-1818) и Берлинском (1820-1829) университетах.

«Эстетика» Гегеля состоит из введения, учения о прекрасном или идеале, учения о трех формах существования искусства и теории отдельных его видов (архитектуры, скульптуры, живописи, музыки, поэзии). Остановимся на тех страницах гегелевского сочинения, которые раскрывают природу искусства, специфику его общественного функционирования, противоречие идеологических и гуманистических тенденций в нем.

В своей «Эстетике» Гегель последовательно провел исторический принцип рассмотрения искусства, подчеркнув огромное социальное значение этого явления. Согласно его грандиозной по своему идейному богатству эстетической концепции искусство проходит три стадии, характеризующие изменение соотношения содержания и формы: символическую, классическую, романтическую.

**Символическая форма искусства** (которой соответствует искусство Древнего и отчасти средневекового Востока) — есть его начальная стадия. Ей предшествует так называемое «предискусство», то есть басни, притчи, аллегории, дидактические поэмы. Символическая форма характеризуется тем, что в ней идейное содержание еще не обладает особой индивидуальностью, которая и является предпосылкой «идеала». Однако эта еще неясная идея не может найти адекватную форму выражения. Это приводит к символизму, который способен создать только «внешнюю среду» для идеи. Как следствие этого наблюдается отсутствие единства между содержанием и формой, более того ощущается преобладание формы над содержанием. Принципу символической формы искусства более всего соответствует, по мысли Гегеля, **архитектура**.

**Классическая форма искусства** включает в себя единство содержания и формы. Путь к этому единству отражен в борьбе старых и олимпийских богов античной Греции и в победе последних. Идея, получившая в образах классического искусства черты индивидуальности, выступает как **идеал**.

Эстетический идеал в классическом искусстве Греции порождает гармоническое единство содержания и формы, что получило наиболее полное выражение в античной классической скульптуре. Между тем, очеловечивание облика античных богов постепенно привело к умножению случайных черт в их реальном облике

Это, в свою очередь, стало причиной их гибели, как носителей классического идеала. Подобное разложение классического искусства и способствовало переходу к романтической его форме.

**Романтическая форма искусства** утверждала приоритет духовного содержания над чувственной формой. В свою очередь, изживание формы ведет и к самоуничтожению искусства, ибо оно по своей природе нуждается в чувственной форме. Романтической форме искусства по этапам восхождения к духовному соответствуют живопись, музыка, поэзия.

Изложенная выше эволюция, по Гегелю, есть реализация искусством его основной социальной функции — познавательной, поскольку искусство есть форма самопознания абсолютной идеи. «Именно искусство, — подчеркивал Гегель, — доводит до сознания истину в виде чувственного образа, который в самом своем явлении имеет высший, более глубокий смысл и значение» (Гегель Г. В. Ф. Эстетика. Т. 1. — М., 1968. — С. 109).

Все другие функции искусства в «Эстетике» Гегеля рассматриваются в зависимости от познавательной функции и потому не имеют самостоятельного значения. Обращение к абсолютному духу, в котором, якобы, искусство должно найти свою цель, показывает желание Гегеля увидеть прежде всего **общечеловеческое содержание художественного творчества**, его возможность быть одним из способов «... познания глубочайших человеческих интересов, всеобъемлющих истин духа» (Гегель Г. В. Ф. Лекции по истории философии. Соч. В 14-и тт. Т. 12. — М., 1958. — С. 33).

Идея развития искусства по некоторым, различающимся друг от друга в содержательном плане ступеням, включала в себя существенный зародыш историзма в понимании функций искусства, от преобладания общечеловеческих аспектов и мотивов в направлении все более заметного усиления классовых, идеологических. Наиболее полно познавательные возможности искусства, по Гегелю, выявляются тогда, когда общечеловеческое и классово-идеологическое в его содержании как бы сливаются в единстве чувственного и рационального, предметно-образной и идеальной формы. Это слияние он увидел в искусстве античности. Но Гегель был далек от абсолютизации искусства Древней Греции. Более того, он испытал сильное влияние романтической культуры своего времени.

Гегель понимал, что исторически изменяется не только художественный способ воплощения идеала, но изменяется и сам общественный идеал, становясь все более сложным по своему нравственному смыслу. Философ видел, что выражая идеалы нового времени, искусство встает перед задачами, которые искусству древности были бы очевидно не под силу. Отсюда вытекало сомнение Гегеля в познавательных возможностях современного



ему искусства и даже искусства будущего. Поэтому-то, считает он, гедонистическая и дидактическая его функции становятся все более и более заметными в художественной жизни общества.

Гегель, разумеется, видел начало кризисных явлений в социальном функционировании современного ему буржуазного общества. Искусство как бы раздваивалось: его предметно-чувственное и духовно познавательное начала теряли между собой их первоначальную естественную связь. Первое уже не могло играть той роли какую оно играло в искусстве древности. Человечество поднялось на слишком высокую ступень в рациональном познании мира. Но, поскольку духовное содержание ушло вперед, стало столь сложным, что не могло быть уже воплощено в адекватную чувственно-образную форму, познавательная функция искусства теряет и свое прежнее значение.

В самом искусстве, как средстве познания, начинают играть все большую роль философские, рационалистические структуры. Считая упадок искусства в индустриальную эпоху исторически неизбежным и разумным, Гегель оправдывал противоречия капиталистического развития. Он звал человечество навсегда примириться с условиями индустриальной цивилизации, которые он рассматривал как вечные, единственно разумные условия жизни.

По существу, Гегель подошел к мысли не о том, что искусство должно отмереть вообще, а о том, что его социальные функции коренным образом изменяются, идеологизируются и усложняются. Познавательная функция уже не может быть столь специфична искусству как на его первых двух исторических ступенях. Но далее, констатировал Гегель, искусство не соответствует более «духу времени» «Дух нашего современного мира, — писал он в своей «Эстетике», — точнее говоря, дух нашей религии и нашей, основанной на разуме культуры, поднялся, по-видимому, выше той ступени, на которой искусство представляет собой высшую форму осознания абсолютного» (Гегель Г В Ф Эстетика Т 1 — С 16).

И хотя историчность и диалектичность мышления Гегеля подвели его к пониманию многофункциональности искусства, определяющим стало стремление видеть в искусстве лишь специфическое чувственное выражение некоего универсально-логического идеала «Искусство имеет своей задачей, — подчеркивал Гегель в «Лекциях по истории философии», — раскрыть истину в чувственной форме, в художественном оформлении» (Гегель Г В Ф Лекции по истории философии // Гегель Г В Ф Т 12 С 60). При этом исключалась возможность обнаружить прямую зависимость искусства от материальной жизни общества. Более того, по мысли Гегеля, общечеловеческие, гуманистические тенденции в содер-

жании искусства вступают в противоречие с идеологическими нормами существовавших в тот исторический момент социальных отношений.

В своей «Эстетике» Гегель глубоко анализирует древнегреческую трагедию, скульптуру и архитектуру, средневековый эпос, византийскую живопись, искусство Ренессанса, классицизма, тем самым оказывая воздействие и на осмысление теории художественного творчества.

Огромное влияние оказала гегелевская эстетика и на современников великого философа. Это способствовало появлению новых имен, эстетических школ и направлений, в основном позитивистского плана. Неогегельянами называли себя *К. Розенкранц*, автор «Эстетики безобразного» (1835), *А. Руге*, написавший «Новую предварительную школу эстетики» (1837), и *Ф. Т. Фишер*, чей труд «Эстетика или наука прекрасного» представляет собой достаточно развернутое сочинение.

Немецкая классическая эстетика конца XVIII — начала XIX вв. внесла существенный вклад в развитие мировой эстетической мысли. Ее главными достижениями, бесспорно, являются рассмотрение проблем эстетики и искусства с точки зрения историзма, активности и диалектичности сознания.

## 8

### *Проблемы эстетики в трудах К. Маркса и Ф. Энгельса*

Собственная оригинальная эстетическая концепция сформулирована немецкими мыслителями Карлом Марксом (1818-1883) и Фридрихом Энгельсом (1820-1895). Среди разнообразных эстетических проблем, которые они анализировали на страницах своих книг, ключевыми являлись вопросы: социальной природы искусства; реализма, как творческого метода; проявления классовых и общечеловеческих тенденций в художественном творчестве.

В «Экономическо-философских рукописях 1844 года» К. Маркс, анализируя трудовую деятельность людей, подчеркнул, что именно она способствовала утверждению человека как родового существа и стала источником общечеловеческого в искусстве. Именно «... предметная действительность становится для человека... действительностью его собственных сущностных сил» ((Маркс К. Экономическо-философские рукописи 1844 года. Соч 2-е изд. Т. 42. Ч. 1.— С. 120), способствуя «человечности чувств», возникающих «лишь благодаря наличию соответствующего предмета, благодаря очеловеченной природе» (Там же.— С. 122). Поэтому общечеловеческим содержанием в искусстве, согласно воззрениям К. Маркса и Ф. Энгельса, являются не априор-

ные чувства или божественные идеи (характерные для концепций прошлого), а **практическая переработка людьми предметного мира**, укреплявшая их родовые сущностные силы и способствовавшая бурному развитию человеческой чувственности.

Таким образом возникновение и становление искусства как особого вида духовной деятельности человека было «... связано с удовлетворением потребности индивида в производстве и воспроизводстве собственно человеческой сущности своей жизнедеятельности, в проявлении себя как существа всеобщего и универсального (Маркс К. Экономические рукописи 1857-1859 гг. Соч. Т. 46. Ч. 1.— С. 169). Другими словами, специфика искусства как одного из видов творческой деятельности проявляется в его (искусства) способности представить человека как целостное существо. А так как искусство как форма общественного сознания функционирует, по Марксу, в классовом обществе, на фоне весьма сложных и противоречивых межклассовых отношений, то **общечеловеческое в художественном творчестве с неизбежностью наполняется классово-идеологическим содержанием.**

Анализируя искусство как феномен прежде всего социальный, классики марксизма сделали ряд существенных наблюдений и выдвинули концептуальные положения по данному вопросу. Так К. Маркс считал, что материально-производственные условия бытия человека были важнейшей детерминантой всех форм общественного сознания. Ф. Энгельс в ряде писем к друзьям подчеркивал диалектическое взаимодействие человеческой деятельности и сознания, но в то же время предупреждал и о недопустимости абсолютизировать сам этот фундаментальный факт детерминированности всех форм общественного сознания экономическими условиями. В том числе недопустима подобная абсолютизация и при анализе капиталистической общественно-экономической формации, хотя именно в буржуазном обществе данный факт заявляет о себе с особой очевидностью и остротой.

В работе «Экономические рукописи 1857-1859 гг.» К. Маркс отметил, что **капиталистическое производство в известном смысле враждебно искусству**, что оно несовместимо ни с «художественной промышленностью» античного мира, ни с «художественным ремеслом» средневековья в т. д. Крайне противоречивый характер капиталистического развития с одной стороны создает условия для творческого труда, а с другой — мешает реализации итогов этого труда. Для буржуазной общественно-экономической формации, по мысли К. Маркса и Ф. Энгельса, характерна «... исключительная концентрация художественного таланта в отдельных индивидах и связанное с этим подавление его в широкой массе» (Маркс К., Энгельс Ф. Немецкая идеология. Соч. Т. 3.— С. 393). И как следствие всего этого частный интерес отдельного человека не сов-

падает с общечеловеческими интересами, которым в конечном счете и призвано служить искусство. Не случайно поэтому классики марксизма требовали от художников не только реализма в изображении действительности, но также и гуманистического осмысления этой действительности, даже вопреки, порой, их личным классовым симпатиям.

К. Маркс и Ф. Энгельс неоднократно обращали внимание на то, что профессиональное искусство в любой антагонистической общественно-экономической формации выражает, как правило, интересы господствующего класса через показ явлений, происходящих в общественной жизни, в сфере социальной психологии и идеологии. В письме к М. Каутской от 26 ноября 1885 г. Ф. Энгельс подчеркнул, что политическую тенденциозность необходимо рассматривать не как что-то внешнее сущности искусства, а как неотъемлемый атрибут этой сущности, пусть даже в конечном счете воплощающей ни что иное, как гуманистические интересы и идеалы. В этой связи важно понять, что социалистический тенденциозный роман, например, «целиком выполняет, — по мысли Ф. Энгельса, свое назначение, когда, правдиво изображая действительные отношения, раскрывает господствующие условные иллюзии о природе этих отношений, расшатывает оптимизм буржуазного мира, вселяет сомнения по поводу неизменности основ существующего, — хотя автор и не предполагал при этом никакого определенного решения и даже иной раз не становился явно на чью-либо сторону» (Ф. Энгельс. Письмо М. Каутской 26. 11. 1885 г. Соч. Т. 36.— С. 334). Другими словами, по мысли Энгельса, интересы промышленного пролетариата в значительной, даже в решающей степени совпадают, предельно строго с интересами общечеловеческими и в конечном счете выражают именно их. Однако на определенных отрезках истории классовые интересы пролетариата могут вступать в конфликт с общечеловеческими интересами. И тогда, по мысли классиков марксизма, необходима известная коррекция, исправление осмысления классовых интересов пролетариата.

К. Маркс и Ф. Энгельс создавали свои эстетические концепции в тот исторический период, когда развитие капиталистических отношений начинает сложно сказываться на судьбах искусства середины XIX в., на процессах его функционирования в обществе. Относительно целостный процесс удовлетворения искусством общественных и личных потребностей, достаточно четко очерченный рамками классово-сословных интересов в концепциях марксизма, в реальной действительности как бы «расщепляется» и «расплывается». Буржуазная идеология и теория, борясь с распространением марксизма, начинает активно использовать возможности влияния искусства на массовое сознание.

В свою очередь, К. Маркс и Ф. Энгельс, основываясь на глубоком экономическом и политическом анализе ситуации, делают вывод о враждебности капитализма искусству. Данный тезис обосновывается следующим ходом их рассуждений. Буржуазная культура второй половины XIX в. развивается в условиях, когда разрушаются сословно-групповые перегородки в потреблении продуктов художественно-творческой деятельности, когда эти последние постепенно превращаются в товар, выбрасываемый на рынок, что в свою очередь крайне усложняет картину функционирования искусства

Буржуазная идеологическая машина начинает формировать у людей такие художественно-эстетические потребности, которые бы отвечали интересам данного общества, могли бы быть удовлетворены в его рамках, направляли бы деятельность людей в нужное русло, делали бы их вполне комфортными в социальном отношении. Духовная индустрия создает и стремится внедрить в сознание масс различные мифы. Действуя на чувства людей, искусство является мощным средством внушения мифов, внедрение их в сознание масс. Поэтому потребность в художественном осознании действительности у ряда теоретиков и эстетических школ трансформируется в потребность иллюзорного ее объяснения, в создание новой мифологии, искажающей реальную картину мира.

## 9.

### Западноевропейская эстетика второй половины XIX в.

#### 9.1. Германия

Философско-эстетическая мысль второй половины XIX в. в Германии оказалась весьма противоречивой. В немецкой эстетике были сильны кантианские, гегелевские и фейербаховские традиции, с 40-х годов формируется марксистская эстетическая концепция, складываются эстетические теории, примыкающие к позитивизму (психологическая эстетика, «практическая эстетика») и т. д.

Однако особой популярностью в среде западноевропейской интеллигенции пользовались теории Артура Шопенгауэра (1788–1860). После революционных событий 1848 г. Шопенгауэр становится «властителем дум» западноевропейцев. В своем основополагающем труде «Мир как воля и представление», завершенном в 1844 г., философ создает основные элементы элитарной концепции культуры, в которой в социологическом плане разделяет человечество на две части: «людей гения» (то есть способных к эстетическому созерцанию и художественно-творческой деятельности) и «людей пользы» (то есть ориентированных только на чисто практическую, утилитарную деятельность). Целью творчества гения яв-

ляется сам творческий процесс, который в свою очередь, по мысли философа, делится на два этапа. Первый этап — это постижение содержания, который должен осуществляться на бессознательно-интуитивном уровне. Второй этап — это воплощение данного содержания в каком-либо виде искусства, посредством сознательных усилий, сноровки и техники. Поэтому в обосновании основных тенденций художественного творчества Шопенгауэр преувеличивает иррациональные и биологические моменты в художественном творчестве и достаточно негативно относится к вопросу общественного предназначения искусства. Шопенгауэра не зря считают «пророком декаданса», так как в своих эстетических теориях он неоднократно подчеркивал, что прекрасным бывает только художественное выражение действительности, а не она сама.

В середине XIX в. происходит противопоставление искусства и действительности и формирование европейской эстетической доктрины «искусства для искусства». «Чистое искусство» (или «искусство для искусства») — это общее название ряда эстетических теорий, в которых признается доминирующим самосознание, самопознание художественного творчества вне его социально-исторического контекста. Изображение картин действительности в произведениях последователей данной идеи является не средством познания того, что изображается, а неким вспомогательным материалом для изображения определенных выразительных средств, как способных или не способных адекватно познать действительность. Поэтому с точки зрения «чистого искусства» в художественном произведении важно не «что» изображается, а как это «что» изображается. Создание теории «чистого искусства» в середине XIX в. во многом воспринимается как реакция на бурное развитие буржуазных общественных отношений. Неприятие значительной части западноевропейских художников буржуазных эстетических идеалов приводит к взгляду на искусство как на некую сферу самодавлеющего эстетизма.

Во второй половине XIX в. широкую известность приобрело имя немецкого композитора, теоретика искусства, драматурга Рихарда Вагнера (1813 — 1883). Свои эстетические взгляды, сформировавшиеся в ранний период под влиянием философского гуманизма Л. Фейербаха, трудов теоретика анархизма П. Ж. Прудона, а также через личное участие в революционных событиях 1849 г. в Дрездене, Вагнер обобщил в работах «Искусство и революция» (1849), «Художественное произведение будущего» (1850), «Опера и драма» (1851). В этих сочинениях, развивая идеи немецкого романтизма, Вагнер пытается доказать, что неравенство людей кроется в богатстве. Однако искусство, и здесь мыслитель опять повторяет одну из ключевых идей романтиков, способно повлиять на жизнь людей и даже ее изменить.

Романтизм в творчестве Вагнера нашел свое выражение в операх «Летучий голландец» (1841), «Тангейзер» (1844), «Лоэнгрин» (1848). Эти произведения отличаются сложной философско-поэтической драматургией, напряжением ситуации и чувства.

В 50-е годы Р. Вагнер охладил к революционным идеям и увлекся философией А. Шопенгауэра, что сказалось на создании его монументальной оперной трилогии «Кольцо Нибелунга» (1854–1874). Тексты входящих в «Кольцо Нибелунга» драм, необычайно динамичны и символичны. В судьбах героев мифа, с их сильными характерами и страстями, просматривается романтическое стремление людей XIX в. к их идеалу — освобождению человечества от гнетущей власти богатства.

Идеи «совершенной оперной драмы» Р. Вагнер изложил в своей книге «Бетховен» (1870). Суть концепции состоит в органическом соединении и подчинении единому драматическому замыслу в опере — музыки, слова и сценического действия. При этом музыка понималась им в духе идей Шопенгауэра как возбуждение воли, преодоление границ индивидуальности и слияние с единым. В 1880 г. Вагнер пишет свою последнюю теоретическую работу «Религия и искусство», в которой интерпретирует некоторые положения философии Шопенгауэра в духе идей католицизма, а в 1882 г. поставит последнюю сценическую мистерию «Парсифаль». Влияние вагнеровских мыслей европейская культура ощутит в эстетике Ф. Ницше, творчестве Ш. Бодлера, Э. Верхарна, Т. Манна, Б. Шоу и многих других.

Эстетические идеи А. Шопенгауэра и Р. Вагнера были развиты их последователем *Фридрихом Ницше* (1844–1900). Подобно своим предшественникам Ницше считал «Мировую волю» — важнейшим двигателем человеческого прогресса и писал о так называемой «воле к красоте». В книге «Рождение трагедии из духа музыки» (1872) философ подчеркивает два **взаимоконфликтных начала искусства**, которые он называет по имени античных божеств *Аполлона и Диониса*. Аполлоновские искусства создают пластические образы, сновидения, грезы. Сфера искусства Диониса — это возбуждение, страсть, опьянение. «Мировая воля», как субъект искусства, в аполлоновском начале художественного творчества ищет своей реализации в прекрасной иллюзии. В дионисийском начале «Мировая воля» проявляет себя без посредства художника-человека. Художник, согласно Ницше, может только подражать каждому из этих начал или их сочетанию.

Наиболее ярко, по мысли Ницше, конфликт двух начал проявился в **античной трагедии**, символом которой стал античный бог Дионис. В современном ему мире, как утверждает философ, происходит пробуждение трагического дионисийского начала, которое он связывает, прежде всего, с музыкальным творчеством Р. Вагнера.

Художественную культуру последней трети XIX в. Ницше оценивает как **декаданс**, наиболее характерной чертой которого он считает «излишний» демократизм искусства и обращенность к широким массам людей. Философ выступает противником «омассовления» культуры, он критикует современное ему искусство с элитарных позиций. В своих работах «Человеческое слишком человеческое» (1878), «Веселая наука» (1882), «Так говорил Заратустра» (1884) Ницше активно формулирует **элитарную концепцию «сверхчеловека»**. Этот «сверхчеловек», по мысли философа, имеет не только привилегированное положение в обществе, но и **право на красоту и прекрасное**, так как обладает уникальной эстетической восприимчивостью.

В последних сочинениях Ницше значительно усиливаются субъективно-психологические с оттенком мистики тенденции, что в свою очередь оказало влияние на различные направления западноевропейской эстетической мысли.

Подводя итог краткому анализу немецкой эстетики второй половины XIX в., необходимо отметить ее **мировоззренческий и методологический плюрализм**. Функционирующими рядом оказываются как различные формы материализма и идеализма, так и концепции, с одной стороны — отрицающие возможность построения какой-либо понятийной системы, с другой — стремящиеся эклектически соединить самые различные позиции. Немецкое общество второй половины XIX в. как бы предлагает своим гражданам широчайший духовный «рынок» потребления, в том числе и в области эстетики и искусства, начиная от марксизма и заканчивая самыми невероятными эклектичными соединениями различных философских методологий.

## 9. 2. Франция

Вторая половина XIX в. во Франции была отмечена: острейшей классово-борьбой, приведшей к Парижской Коммуне (1871); бурным развитием промышленного производства; благоустройством городов и созданием в них индустрии массовых зрелищ. Не менее динамичной и насыщенной была и французская художественная жизнь. Она отмечена борьбой различных творческих направлений, течений, стилей, каждое из которых создавало свои программы, манифесты. Данная ситуация сделала **главными вопросами французской эстетики — вопросы взаимоотношения художника и общества**.

Именно эта философско-социологическая ориентация французской эстетики придала ей значительный вес в развитии западноевропейской теоретической мысли.

В 60-е годы во Франции значительное распространение получает **позитивистская эстетика**, во многом связанная с натуралистическим течением в искусстве. Основоположителем философско-

го позитивизма является *Огюст Конт* (1798–1857), автор «Курса позитивной философии». И хотя формально годы его жизни и творчества пришлись на первую половину XIX в., основное влияние его идей на формирование западноевропейской эстетики сказалось на вторую половину XIX в.

Позитивизм, как теоретическое учение, провозглашал приоритет позитивного, конкретно-научного знания над умозрительными философскими рассуждениями. В свою очередь позитивистская эстетика утверждала, что источником искусства, художественного творчества является физиология и психика человека, а не социальная среда. Именно в рамках позитивизма выявились различные эстетические программы, которые легли в основу «массовой культуры».

Среди законов, принципов позитивистской эстетической теории особо выделяется тенденция сведения социального к биологическому, получившая широкое развитие в практике натурализма как художественного метода. В художественных произведениях «массовой культуры» все это нашло свое выражение в эйскипизме — то есть в стремлении любыми путями увести реципиента от противоречий реального мира, объявить их несуществующими или заставить о них забыть. В художественном произведении, решенном на этом принципе, поощряется все банальное, среднее, упрощенное, примитивное разграничение добра и зла, однолинейные характеры, сюжетные штампы — доминируют в структуре содержания этих произведений. К сожалению в философской концепции О. Конта не было специального развернутого исследования эстетических проблем. И хотя Конт неоднократно останавливал свое внимание на связи искусства с общественным сознанием, все эти рассуждения носили фрагментарный характер.

Более концептуальный подход в рассуждениях о взаимосвязи искусства с жизнью общества в 60-е годы сделал *И. Тэн* (1828–1893), ставший одним из первых специалистов в области социологии искусства. Основные принципы своей эстетики Тэн изложил во «Введении к «Истории английской литературы» (1863), где открыто заявил об использовании в своей книге естественнонаучных методов в анализе художественной культуры. Философ выдвигает известную триаду — «раса», «среда», «момент», которые, по его мнению, взаимодействуя в обществе, и придают соответствующий характер искусству.

«Раса», по Тэну, определяет национальный характер, который в свою очередь, может быть суровым, рассудительным, как у германцев или веселым, склонным к наслаждениям, как у романских народов. Отсюда столь серьезная разница в художественной культуре этих стран и народов.

«Среда» также способствует различию в образе жизни людей. Тэн особое значение придавал климатическим условиям, которые, по его мнению, влияют на характер, трудовые навыки, политику, нравы и, конечно, на художественную культуру.

«Момент», в понимании философа, означает временную характеристику социального развития. Речь идет об определенной исторической эпохе, когда искусство проходит различные периоды своего становления, зрелости и угасания.

С позиции «триады» Тэн анализирует художественную культуру как прошлого, так и современную ему, подчеркивая, что предмет искусства, хотя и социален по сути, но только пассивно отражает происходящее в действительности. Со временем эстетическая методология И. Тэна становится настоящей школой, среди учеников которой особо выделяются *М. Гюйо*, *Г. Тард*, по-своему интерпретирующих основные ее положения.

### 9.3 Англия

Специфическими особенностями английской эстетики второй половины XIX в. явились, с одной стороны — увлечение биологическим эволюционизмом, с другой — вторжение в сферу эстетики психофизиологического подхода. Все сказанное выше явилось результатом широкого распространения в Европе теории Ч. Дарвина.

Наиболее ярко дух английской эстетики второй половины XIX в. проявил себя в теоретическом наследии *Герберта Спенсера* (1820–1903). Следует заметить, что эстетическая концепция не была разработана у Спенсера с такой полнотой как социальная. Вопросам искусства посвящено лишь несколько статей и ряд высказываний в психологических и социологических работах философа. Однако влияние спенсеровских идей на развитие не только современной ему культуры огромно. Во второй половине XX в. в «массовой культуре» обрела второе дыхание и практическое воплощение ключевая теоретическая доктрина философа, суть которой состоит в том, что индивидуализм, конкурентная борьба и выживание наиболее приспособленных необходимы для поступательного развития общества. Спенсеровский социальный дарвинизм, в своих крайних формах, стал основой для расизма и экспансионизма. Идеи расового превосходства, национал-шовинизма пустили глубокие корни в общественном сознании мира и как следствие этого они существуют в продукции современной «массовой культуры». Именно эти идеи, пропагандирующие теорию тотального противостояния религий, рас нашли свою реализацию в художественной практике XX в.

#### 9. 4. Эстетическое обоснование основных европейских художественных стилей и направлений второй половины XIX в.

Краткий обзор основных эстетических концепций второй половины XIX в. будет неполным без анализа основных художественных стилей и направлений: реализма, натурализма, романтизма, импрессионизма, символизма.

**Реализм** (от позднелат. *realis* — вещественный, действительный) — творческий процесс и метод, характерный для художественной культуры европейских стран, согласно которому задаче искусства составляет всеобъемлющая жизненная правда.

Понимание реализма как правды жизни имеет давнюю культурную традицию и проходит ряд исторических этапов. Первой попыткой теоретического осмысления понятия «Реализма» можно считать античный мимесис («подражание природе» Аристотеля), затем эта проблема стала ключевой в теоретическом наследии мыслителей Возрождения. Особое истолкование реализма как «свободное подражание» получает в эстетических трудах Г. Лессинга и Д. Дидро.

Однако целостное понимание и сам термин «реализм» возникает в 20-е гг. XIX в. и его значение усиливается к середине столетия. Реализм XIX в. принято называть критическим реализмом. Реализму свойственно глубинное освоение жизни, широкий охват действительности и художественное осмысление всех ее противоречий.

Художник-реалист показывает взаимоотношения и взаимовлияния человека и среды, проявляя подлинно энциклопедические познания. Не случайно многие сочинения приобретают характер социального исследования: «Красное и черное» Стендаля, «Ревизор» «Гоголя». В реалистическом искусстве характер человека трактуется как противоречивое и развивающееся единство. Проявление характера обусловлено средой и обстоятельствами. Характер может меняться от условий жизни, в зависимости от переживаемого момента.

Для реализма XIX в. характерен обостренный интерес именно к социальному началу в действительности (О. Бальзак, Ф. Достоевский, И. Крамской, А. Чехов, Л. Толстой и др.).

**Романтизм** (фр. *romantisme*) — широкое идейное и художественное движение в духовной жизни европейского и американского общества, начавшегося на рубеже XVIII-XIX вв., просуществовавшего до 40-х гг. XIX в., а затем не раз возрождавшегося в разнообразных неоромантических формах.

Романтизм, зародившись в Германии, распространился по всему миру, был национально многолик, сложен, внутренне противоречив и неоднороден. В начале XIX в. в Европе существовало не только романтическое искусство (Д. Байрон, В. Гюго, В. Жуковский), романтическая философия и эстетика (братья А. и Ф. Шлегели, Ф. Шеллинг, С. Кьеркегор), но и романтические политико-

экономические концепции (речь идет о взглядах представителей европейского утопического социализма и русских народников). Романтизм нашел свое выражение не только в сфере идеологии, но и в сфере общественной психологии, выступив как определенное мироощущение и мировосприятие эпохи.

**Романтизм** — это мощное художественное направление, в основе которого лежал творческий метод, провозглашавший своим главным принципом абсолютную и безграничную свободу личности. Сутью романтического мировосприятия является признание драматического неразрешимого противоречия между низменной действительностью и высоким идеалом, несовместимым с нею, а подчас и вообще нереализуемым.

Для романтизма как художественного стиля характерно противопоставление «подражанию природе» творческой активности художника, отрицание нормативности в создании произведений искусства и обновление художественных форм. Понимая искусство как высшую реальность, романтизм стимулирует ассоциативность художественного мышления и взаимопроникновение различных видов и жанров искусства. Произведения романтиков наполнены чувствами восторга и разочарования, воодушевления и отчаяния. Эти душевные колебания создавали ощущение непознаваемости действительности, вечной загадки мира, признание невозможности его полного духовного постижения. Гетерогенность романтического стиля породила неустойчивость всей художественной системы в целом.

Романтическая эпоха — это время небывалого расцвета музыки (Ф. Шопен, Г. Берлиоз, Ф. Шуберт, Ф. Лист), живописи (Э. Делакруа, Т. Жерико, Д. Констебл, О. Кипренский) и литературы (В. Скотт, А. Дюма, Э. Гофман, М. Лермонтов). В романтическую эпоху люди почувствовали движение времени, общественные перемены, что сопровождалось небывалым интересом к народной культуре, ее истокам и к росту национального самосознания во многих европейских странах.

**Натурализм** (франц. *naturalisme* от лат. *natura* — природа) — художественный метод, сложившийся в западноевропейской и американской культуре последней трети XIX в. под влиянием философии позитивизма О. Кюпта, Г. Спенсера, И. Тэна и др.

В соответствии с методологией позитивизма, природа искусства объяснялась посредством представлений, заимствованных у естествознания. В своих произведениях художник — натуралист должен абсолютизировать первооснову бытия, стремиться к внешнему правдоподобию деталей, протокольному описанию и изображению единичных явлений. При этом влияние социального фактора явно преуменьшается.

Натурализм возник и программно оформился прежде всего во Франции.

Своеобразным манифестом натурализма стала работа И. Тэна «Введение в историю английской литературы». Приверженцы натурализма в искусстве рассматривали человека как пассивный результат неотвратимого воздействия наследственности и материальной среды.

В 70-80-е гг. XIX в. натурализм поднимал очень важные темы: детально показывая жизнь обездоленных и угнетенных, исследуя механизмы взаимодействия человека и среды с целью ее разумной организации, активизируя внимание на роли бессознательных моментов в человеческой психике. На рубеже XIX-XX вв. художественные приемы натурализма востребованы в отдельных направлениях модернизма. Среди писателей наиболее известными приверженцами натурализма являются — братья Э. и Ж. Гонкуры, Э. Золя, Г. де Мопассан (Франция); А. Хольц и Г. Гауптман (Германия); Дж. Мур (Англия).

**Импрессионизм** — (от фр. *impression* — впечатление) — художественное направление, возникшее во Франции в 60-70-х гг. XIX в. и получившее наиболее яркое воплощение в изобразительном искусстве, художественной литературе, музыке, скульптуре. Импрессионизм предстает как последнее цельное художественное течение во Франции XIX в., отмеченное общими стойкими стилистическими признаками. Среди художников следующего поколения такого единства уже не было.

**Признаками импрессионистического стиля является изображение мгновенных, как бы случайных ситуаций, фрагментарность композиции, неожиданные ракурсы и точки зрения, свежесть и непосредственность восприятия.**

Импрессионизм особенно ярко заявил о себе в живописи. Художник-импрессионисты (О. Ренуар, Э. Мане, Э. Дега, К. Моне, К. Писсарро) с помощью новых живописных приемов стремились передать красоту мимолетных состояний природы, подвижность и изменчивость человеческой жизни.

Свои пейзажные работы художники-импрессионисты писали на открытом воздухе (пленэре), передавая с помощью чистой, светлой живописи ощущение сверкающего солнечного света. Для импрессионизма были характерны групповые выставки, которые периодически объединяли различных художников и поддерживали между ними определенную связь.

Импрессионистические приемы использовались и в других видах искусства. А среди тех, кто реализовал этот стиль в своем творчестве, — скульпторы О. Роден и П. Трубецкой, композиторы М. Равель и К. Дебюсси, писатели К. Гамсун и И. Анненский. Однако импрессионизм не получил серьезного теоретического обоснования, хотя многие его художественные открытия стали достоянием мировой художественной культуры.

**Символизм** (франц. *symbolisme*, от греч. *simvolon* — символ, знак) — европейский интегральный стиль культуры конца XIX — начала XX вв., связавший воедино философию, религию, искусство, а также соответствующие формы творческой деятельности, которые воспринимались прежде всего как культурно-эстетическая деятельность.

Основная доктрина символизма сформировалась в творчестве французских поэтов Ш. Бодлера, П. Верлена, А. Рембо, С. Малларме. Они ввели в поэзию преобразованный субъективный фактор, что позволило изображать внешний мир через душу лирического героя, сквозь его ощущения. Основой сюжета произведений символистов считался отказ от изображения действительности, предпочтение этому косвенного, непрямого соприкосновения с ней. Именно этот смысл имеет понимание символа как намек, не отражающего действительность, а только как бы ссылающегося на него.

Символисты утверждали, что только идеи представляют ту высшую реальность, которую и должно запечатлеть искусство. Они опирались на тезис Шопенгауэра о том, что существует «столько различных миров, сколько есть философов». Подобно тому, как поэты-символисты стремились облечь свои идеи в чувственную форму, занимаясь поисками оригинального и сложного стиля — т. н. индивидуального словаря, художники-символисты (П. Пюви де Шаванн, Г. Моро, О. Роден, П. Гоген, М. Дени) пытались составить свой индивидуальный словарь красок и линий и перенести раскрытие символа в область чистой фантазии. Определяющим для живописи символистов стало постижение символистического значения суггестивной силы цвета, умение создавать определенное настроение посредством контрастов, гармоний или легких цветовых вариаций. Поэтические идеи должны быть внушаемы с помощью цвета. Наряду с поэзией и живописью, символизм проявил себя и в других видах и жанрах западноевропейского искусства: в драматургии (М. Метерлинк, Г. Гауптман), в музыке (Р. Вагнер).

## 10.

### Эстетика XX в.

**10.1. Основные тенденции развития эстетической мысли в XX в.** Развитие эстетической науки стран Западной Европы и США первой половины нашего столетия выразило этот противоречивый период во множестве своих концепций и теорий, прежде всего нереалистического характера, для обозначения многих из которых утвердился термин «модернизм».

**Модернизм** (от франц. *modern* новейший, современный) — общее условное обозначение направлений искусства XX в., для которых характерен отказ от традиционных методов художественного отображения мира.

Модернизм как художественная система был подготовлен двумя процессами своего развития: **декадентством** (т. е. бегством, неприятием реальной жизни, культом красоты как единственной ценности, отторжением социальных проблем) и **авангардом** (манифесты которого призывали порвать с наследием прошлого и создать нечто новое, противоречащее традиционным художественным установкам).

Все основные направления и течения модернизма — кубизм, экспрессионизм, футуризм, конструктивизм, имажинизм, сюрреализм, абстракционизм, поп-арт, гиперреализм и др. либо отвергли, либо до неузнаваемости преобразили всю систему художественных средств и приемов. Конкретно, в различных видах искусства это выразилось: в изменении пространственных изображений и отказе от художественно-образных закономерностей в изобразительном искусстве; в пересмотре мелодической, ритмической и гармонической организованности в музыке; в появлении «потока сознания», внутреннего монолога, ассоциативного монтажа в литературе и т. д. Большое влияние на практику модернизма оказали идеи иррационалистического волонтаризма А. Шопенгауэра и Ф. Ницше, учение об интуиции А. Бергсона и Н. Лосского, психоанализ З. Фрейда и К. Г. Юнга, экзистенциализм М. Хайдеггера, Ж.-П. Сартра и А. Камю, теории социальной философии Франкфуртской школы Т. Адорно и Г. Маркузе.

Общее эмоциональное настроение произведений художников-модернистов можно выразить следующей фразой: **хаос современной жизни, ее дезинтеграция способствуют неустроенности и одиночеству человека, его конфликты — неразрешимы и безысходны, а обстоятельства, в которые он поставлен, непреодолимы.**

После второй мировой войны большинство модернистских течений в искусстве утратило былые авангардные позиции. В послевоенной Европе и Америке начинает активно проявлять себя «массовая» и «элитарная» культуры с соответствующими им различными эстетическими течениями и направлениями, а также заявляют о себе эстетические школы немарксистского характера. В целом послевоенный этап развития зарубежной эстетики можно определить как **постмодернистский**.

**Постмодернизм** — понятие, обозначающее **новый, последний на сегодняшний день сверхэтап в цепи закономерно меняющихся друг друга на протяжении истории направлений культуры.** Постмодернизм как парадигма современной культуры представляет собой общее направление развития европейской культуры, сформировавшееся в 70-е гг. XX в.

Возникновение постмодернистских тенденций в культуре связано с осознанием ограниченности социального прогресса и боязнью общества, что его результаты ставят под угрозу уничтожения само время и пространство культуры. Постмодернизм как бы должен установить пределы вмешательства человека в процессы развития природы, общества и культуры. Поэтому постмодернизму свойственны поиски универсального художественного языка, сближение и сращивание различных художественных направлений, более того — «анархизм» стилей, их бесконечное многообразие, эклектизм, коллажность, царство субъективного монтажа.

Характерными чертами постмодернизма являются:

- ориентация постмодернистской культуры и на «массу», и на «элиту» общества;
- существенное влияние искусства на внехудожественные сферы человеческой деятельности (на политику, религию, информатику и т. п.);
- стилевой плюрализм;
- широкое цитирование в своих творениях произведений искусства предшествующих эпох;
- иронизирование над художественными традициями прошлых культур;
- использование приема игры при создании произведений искусства.

В постмодернистском художественном творчестве происходит сознательная переориентация с творчества на компиляцию и цитирование. Для постмодернизма **творчество не равно творению.** Если в допостмодернистских культурах работает система «художник — произведение искусства», то в постмодернизме акцент переносится на отношение «произведение искусства — зритель», что свидетельствует о принципиальном изменении самосознания художника. Он перестает быть «творцом», так как **смысл произведения рождается непосредственно в акте его восприятия.** Постмодернистское художественное произведение должно быть обязательно увидено, выставлено напоказ, без зрителя оно существовать не может. Можно говорить о том, что в постмодернизме осуществляется переход от «художественного произведения» к «художественной конструкции».

Постмодернизм как теория получил существенное обоснование в работах Ж. Бодрийяра «Система вещей» (1969), Ж. Ф. Лиотара «Постмодернистское знание» (1979) и «Спор» (1984), П. Слотердайка «Волшебное дерево» (1985) и др.

В данном параграфе будут проанализированы лишь важнейшие эстетические направления и школы немарксистской ориентации, а также узловые проблемы эстетической науки XX века.



10. 2. Западная эстетика  
конца XIX — первой половины XX в.

Среди наиболее влиятельных эстетических концепций первой половины XIX века особо выделяются: феноменологическая, интуитивистская, а также эстетические теории З. Фрейда, К.Г. Юнга, Х. Ортеги-и-Гассета.

**Феноменологическая эстетика** начала века была разработана немецким философом *Эдмундом Гуссерлем* (1859-1938). Феноменология в собственном смысле слова — есть учение о предметах (феноменах) в их чувственном восприятии. Определяющим в феноменологическом учении является теория интенциональности, которая тесно связывает сознание и предмет познания.

Гуссерль понимал интенциональность как такое свойство сознания, которое полагает предмет в самом сознании. Поэтому прежде чем сознание направляется на предмет, оно уже имеет этот предмет в себе. Определяя сознание как всеобъемлющую категорию, Гуссерль объявляет единственным способом постижения истины **интуицию**. Философ подчеркивает, что с помощью независимого от человека «чистого сознания» можно изымать из всего контекста взаимосвязей какое-либо явление, предмет (то есть феномен) и рассматривать все его структурные элементы.

Наиболее яркое выражение эстетического феноменологического анализ получил в трудах польского ученого *Романа Ингардена* (1893-1970).

Основным видом искусства, который детально анализировал философ, была литература. Именно ей были посвящены самые крупные исследования: «Литературное художественное исследование» (1931), «О познавании литературного произведения» (1937), двухтомник «Эстетические исследования» (1958-1966).

Ингарден детально анализирует феномены литературы, музыки, живописи. Его менее всего волнуют социальные аспекты бытия художественной культуры. Главным является рассмотрение произведения искусства как чисто идеального объекта, имеющего свое строение и способ существования.

В первой половине XX века бурное развитие получают **интуитивистские и эстетические концепции**, связанные прежде всего с именами А. Бергсона, Б. Кроче, Г. Рида.

Французский философ *Анри Бергсон* (1859-1941) провозгласил преимущество **иррациональной интуиции** над интеллектом, наиболее широкое применение которой философ видел именно в искусстве. В своих основных сочинениях «Творческая эволюция» (1909), «Время и свобода» (1911), «Материя и память» (1911) Бергсон во многом предвосхищал практику модернистов, ориентируя творцов (в том числе и художников) на **поиски в иррациональной сфере духа**. И хотя философ не посвятил собственно эстетике ни одного своего сочи-

нения (за исключением написанного в 1900 г. эссе «Смех»), практически все западноевропейские деятели искусства начала XX в. подчеркивали влияние на свое творчество бергсоновских идей.

Наиболее всеобъемлющим эстетическим сочинением о месте интуиции в процессе художественного творчества стала книга итальянского философа *Бенедетто Кроче* (1866-1952) «Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика» (1902). Эта работа стала теоретической основой многих модернистских течений и направлений того времени. По мысли Кроче, художественная деятельность основана на интуиции. Интуитивная деятельность по своей сути является творческой и выразительной. Искусство тождественно интуитивному познанию, оно не зависит от практики, в нем нет идейного содержания. Поэтому эстетика понимается Кроче как **наука об интуитивном или выразительном познании художественного факта, который в свою очередь представляет собой форму и только форму**.

Разработка интуитивистской эстетики формы была продолжена в трудах английского философа *Герберта Рида* (1893-1968) «Значение искусства» (1931), «Искусство и промышленность» (1934), «Искусство и общество» (1936), «Воспитание средствами искусства» (1943), «Философия современного искусства» (1952) и др.

В первой половине XX века сформировалась одна из самых популярных культурологических и эстетических школ нашего столетия — **фрейдизм**. Ее основатель — австрийский философ и психиатр *Зигмунд Фрейд* (1856-1939) в **интуитивистские теории** своих коллег внес объяснение подсознательного с точки зрения сексуальной жизни человека. И хотя в трудах философа нет систематизированного изложения эстетической теории, отдельные суждения по вопросам эстетики и художественной культуры содержатся в его «Лекциях по введению в психоанализ» (1918), в книге «Неудовлетворенность культурой» (1930), а также в статьях «Леонардо да Винчи. Этюд по психосексуальности» (1910), «Достоевский и отцеубийство» (1928), «Поэт и фантазия» (1911).

Учение Фрейда о врожденных бессознательных структурах-инстинктах оказало огромное влияние на практику формировавшейся в начале XX века так называемой «**массовой культуры**». Ведь в своей теории бессознательного философ исходил из того, что сущность человека выражается в свободе от инстинктов. Отсюда жизнь в обществе возможна только тогда, когда эти инстинкты подавляются. Возникает то, что Фрейд назвал «**фрустрацией**», одним из проявлений которой является неосознанная ненависть индивида к обществу, выражающаяся в агрессивности. Но поскольку общество обладает достаточно сильными для подавления этой агрессивности индивидов возможностями, человек находит выход своим неудовлетворенным страстям в искусстве.

ного главной целью искусства. Как самостоятельное художественное направление сюрреализм возник в 20-х гг. XX в. во Франции. В 1924 г. в Париже был опубликован «Первый манифест сюрреализма». Его автор французский поэт А. Бретон провозгласил исходную эстетическую модель сюрреализма, опираясь на психоанализ З. Фрейда и К. Г. Юнга.

Ключевым понятием сюрреализма становятся «грезы» или сны (эссе Л. Арагона «Волна грез», 1924 г.) Сновидения, галлюцинации, бред, мистические видения — весь этот опыт бессознательного выражения духа — и есть суть творчества поэтов — сюрреалистов.

Сюрреалистический литературный образ — это господство чистой случайности при его возникновении. Весьма популярны были произведения А. Бретона, Л. Арагона, П. Элюара, выполненные в этом стиле. Очень ярко, эффектно сюрреализм проявил себя в живописи. Сам принцип соединения несоедимого нагляден, а следовательно, живописен. Полотна сюрреалистов в одно мгновение вызвали эмоциональный шок. Сложные композиции сюрреалистических картин сочетали в себе «хаос» «автоматического» выплескивания подсознания с фотографически точным воссозданием реальных деталей и предметов. В этой связи особую популярность получило творчество известного испанского художника С. Дали

**Экспрессионизм** (от лат. *expressio* — выражение) — художественное направление в искусстве Германии, сложившееся в первой четверти XX в.

Начало новому направлению положила деятельность художников Дрезденской группы «Мост» (1905 г.). В нее вошли Э. Кирхнер, Э. Хекель, О. Мюллер и др. В эстетических трактатах экспрессионистов речь шла о преображении мира силой человеческого духа и делались попытки найти общее для всех в сфере духовной и общественной жизни. Согласно их представлениям художественное творчество выступало как напряженная субъективность, основанная на эмоциональных состояниях, импровизации и смутных настроениях художника. И как следствие этого живопись О. Дикса, Г. Гросса и Ф. Марка искажала реальные пропорции, пьесы Г. Кайзера превращались в публицистические драмы, в «драмы крика», поэзия Ф. Верфеля и И. Бехера напоминала памфлеты и воззвания. Мир воспринимался экспрессионистами двояко: и как истерзанный, изживший себя, и как способный к обновлению, к пересозданию самого себя. Живописцы-экспрессионисты продолжали эксперименты в области цвета, которые начали французские фовисты (Матис, Дерен и др.). Также как и для фовистов, для экспрессионистов цвет стал основой организации художественного пространства.

Экспрессионизм как художественное направление просуществовал до середины 20-х гг. XX в. Однако главная его черта — **обостренно-контрастное видение мира** — серьезно повлияла на художественную культуру многих стран Европы и Америки.

### 10. 3. Развитие эстетики после второй мировой войны

Во второй половине XX века в европейской эстетике и искусстве продолжают творческие поиски, дерзкие эксперименты, появляются влиятельные идеи, новые художественные школы, значительные перспективные открытия. По-новому начинают звучать экзистенциалистические, структуралистические, социокультурные эстетические направления, представленные именами Ж.-П. Сартра, А. Камю, К. Леви-Стросса, Р. Барта, Т. Адорно и другими.

Наиболее значительная эстетическая школа, сформировавшаяся в 40-50-е годы во Франции, принадлежала к **экзистенциалистскому направлению** и проявила себя особенно ярко в творчестве Ж. П. Сартра и А. Камю.

Следует напомнить, что родоначальник философского экзистенциализма *Сёрен Кьеркегор* (1813-1855) рассматривал философию как размышление о бытии на основе личного человеческого существования — «экзистенции».

Познать истину, по Кьеркегору, значило познать самого себя в экзистенции. Эстетическая концепция экзистенциализма также признавала истинным только индивидуальное существование человека и возможность познания «экзистенции» при помощи человеческого воображения и эмоций, которые в свою очередь являются важнейшей стороной художественного творчества.

Французский философ и литератор *Жан-Поль Сартр* (1905-1980) в своих сочинениях «Воображение» (1936), «Очерк теории эмоций» (1939), «Воображаемое» (1940) достаточно обстоятельно рассуждает о различных свойствах человеческого сознания. Сартр трактует сознание человека как трансцендентное, то есть выходящее за пределы любого опыта и являющееся источником, жизненной основой, в том числе, и творческой активности человека. В представлении философа произведения искусства не являются непосредственным отражением реальной действительности, поэтому так называемое «воображающее сознание» любого художника несет в себе творческий характер, ибо оно возникает само по себе и свободно от всех проявлений действительности.

В послевоенный период меняется отношение Сартра к окружающей его действительности, от былой аполитичности философа не остается и следа.

Сартр становится участником различных выступлений мировой общественности против фашизма, колониализма, национализма. В 1946 г. выходит в свет его принципиальная работа «Экзи-

стенциализм — это гуманизм», в которой сформулированы основные установки так называемого «гуманизованного экзистенциализма». Еще раз повторив основные характеристики экзистенциализма о том, что существование предшествует смерти, что человеческая жизнь бессмысленна, неустойчива и неминуем крах «естественных» устоев человеческого общежития, философ, в духе идей гуманизма, представляет человеку свободный выбор борьбы за свое освобождение.

В цикле статей, под общим названием «Что такое искусство?» (1947), Сартр пишет о том, что XX век поставил человека перед лицом предельных ситуаций. Поэтому философ отвергает элитарную буржуазную теорию «искусства для искусства» и призывает литературу, как вид искусства, не просто созерцать мир, а его переделывать.

Завершает творческий путь Сартра его грандиозное трехтомное сочинение «Гадкий утенок». Гюстав Флобер с 1821 по 1857 гг.» (1972), в котором мыслитель утверждает мысль о личной ответственности писателя за все, что происходит в мире, тем самым еще раз подчеркивая не аполитичность экзистенциалистского подхода к анализу художественных явлений и процессов. Напротив, экзистенциализм, по Сартру, — это активная форма сознания западного общества, утверждающего принципиальный индивидуализм во всем.

Выражением эстетических взглядов Альбера Камю (1913–1960) является финальная глава его философского сочинения «Миф о Сизифе» (1942), в которой он развивает главную мысль своего творчества — об абсурдности существования человека в мире. «Абсурд», ощущение одиночества и отчуждение от внешнего мира, всевластие смерти становятся постоянными в драматургии, прозе и эстетике Камю. К абсурдному, по мысли Камю, принадлежит и художественное произведение. Однако сам акт художественного творчества позволяет человеку сохранить сознание в мире хаоса. Впоследствии «Эстетика абсурда» перерастает у философа в «эстетику бунта». В 1951 г. выходит политическое эссе «Бунтующий человек», в котором Камю выступает против крайностей в искусстве, как идеологических, так и чисто формалистических. И в «Бунтующем человеке», и в выступлениях при вручении Нобелевской премии (1957) Камю подчеркивает, что истинное искусство отражает человеческий удел и стремится овладеть судьбой. Бунт Камю — это умение художника остаться посередине между правыми и левыми в положении принципиальной уклончивости, сохраняя собственную творческую свободу и разум.

В 50-е годы интуитивистские и экзистенциалистские концепции в западноевропейской эстетике уходят на второй план, уступая место структурализму. Сущность структурализма выразил

его главный теоретик Клод Леви-Стросс (род. 1908). Он сформулировал основные этапы структуралистического исследовательского анализа: «чтение» текста, его микроанализ, интерпретация, расшифровка и конечное моделирование.

Структурализм стал основой очень популярного литературного и эстетического направления в 60-е годы, получившего название «Новая критика» во главе с парижским профессором Роландом Бартом (1915–1980). В книге «Критика и истина» (1966) он выдвигает положение о том, что наука о литературе не должна заниматься выяснением смысла произведений, а должна создать универсальные законы построения литературной формы.

Деконструктивные бартовские идеи получили дальнейшую разработку в 80-е годы в трудах болгарских ученых, живущих во Франции, Ц. Тодорова и Ю. Кристевой.

В 60–70-е годы в Западной Европе и США широко распространяются социологические концепции, представленные именами Т. Адорно, Г. Маркузе, Э. Фромма. Объясняет эти имена стремление исследовать соответствие внутренних имманентных структур художественных произведений определенным типам сложившихся общественных отношений.

Завершая довольно краткий обзор наиболее ярких эстетических концепций второй половины XX века, следует подчеркнуть, что искусство нашего столетия не перестало играть своей ключевой роли в культурном развитии человечества. Уходящий век показал удивительную способность художественного творчества проявляться во множестве вариантов, оттенков и нюансов. В свою очередь эстетическая наука, представляющая из себя в XX веке удивительный сплав мысли и чувства, сумела по-новому соединить вербальный и художественно-пластический уровни в изучении объекта. После великого модернизма первой половины века, пришел постмодернизм, понимаемый современниками как планетарная общекультурная категория. На пороге нового столетия и тысячелетия искусство и творческая деятельность людей доказали свою готовность к принципиально новым эстетическим поискам и решениям.

## ЛИТЕРАТУРА

- Афасижев М. Н. Западные концепции художественного творчества. — М., 1990.
- Боннар А. Греческая цивилизация. В 2-х тт. — Ростов-на-Дону, 1994.
- Бычков В. В. Малая история византийской эстетики. — Киев, 1991.
- Долгов К. М. От Кьеркегора до Камю: Очерки европейской философско-эстетической мысли XX века. — М., 1990.

- Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв.— М., 1987.  
История эстетической мысли. В 6-и тт. Т. 1-4.— М., 1984-1987.  
Лекции по истории эстетики /Под ред. М. С. Кагана. Кн. 1-4.— Л., 1973-1980.  
Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения.— М., 1982.  
Овсянников М. Ф. История эстетической мысли.— М., 1978.  
Памятники мировой эстетической мысли. Т. 1-5.— М., 1962-1970.  
Шестаков В. П. Очерки по истории эстетики: от Сократа до Гегеля.— М., 1979.

# История русской эстетики

Тема 3.

- 1/ От чувства к теории. Русская эстетика XI-XVIII вв.
- 2/ Русская эстетика XIX в.: поиски и противоречия
- 3/ Развитие эстетических идей в России конца XIX — начала XX в.
- 4/ Советский этап развития эстетической мысли

1.

*От чувства к теории. Русская эстетика XI-XVIII вв.*

Русская эстетика как историческое явление осознается сравнительно поздно: в конце XIX — начале XX вв., когда увидели свет первые, достаточно полные историко-философские исследования отечественной культуры.

Проблемы эстетики рассматриваются в работах Э. Радлова «Очерк истории русской философии», Г. Шпета «Очерк развития русской философии», содержательном труде Е. В. Аничкова «Очерк развития эстетических учений», имеющем специальные главы, посвященные русской эстетике. Но при столь недолгой рационально осмысленной истории, отечественная эстетика имеет богатейшее прошлое, формируясь на эмпирическом уровне средневекового сознания, на представлениях о прекрасном и безобразном, комическом, смешном, ужасном, переходя к осознанию этих явлений объективного мира и человеческого бытия, к теоретическим поискам характеристик разнообразных видов художественного творчества.

Зарождение русской эстетической мысли исследователи датируют XI веком. Древнерусская эстетическая мысль имела два главных источника: материально-художественную культуру восточных славян и византийскую эстетику, проникшую на Русь в связи с принятием христианства в его православной разновидности. Для данного периода русской эстетики характерным является активное освоение византийского художественно-эстетического наследия на основе восточнославянского мировосприятия. В знаменитых памятниках древнерусской славянской культуры «Слово о полку Игореве», «Повести временных лет» отражены представления русичей о природной, художественной и духовной красоте, о возвышенном и героическом. Характерными моментами этого эстетического периода являются повышенная эмоциональность, наделение прекрасного осязательной предметностью, особенное внимание к

чувственному восприятию духовной красоты. На более позднем этапе развития древнерусской культуры (XIV–XVII вв.) в эстетическом сознании видное место занимает **нравственная красота**. В литературе и искусстве складываются идеальные образы народного героя и духовного пастыря. Первый образ строится на единстве внешней красоты, мужества и нравственного совершенства, у второго преобладает нравственно-духовная красота, которая ценится не меньше мужества и отваги.

В этот период русской эстетики общая концепция мироздания выражалась в гораздо большей степени в художественно-пластической, нежели в теоретической форме. **Синкретизм русской культуры в целом на многие века определяет слитность философского и эстетического содержания предметов живописи, мелкой пластики, шитья и зодчества.** Эстетическое неотделимо от утилитарного и нравственного, «... эстетический аспект видения мира не осознается в эпоху средневековья как нечто самостоятельное» (Валицкая А. П. Русская эстетика XVIII века. Историко-проблемный очерк просветительской мысли.— М., 1983. С. 13). Ярким примером такого подхода к эстетике является русская икона, пережившая, как известно, непревзойденный расцвет в XIV веке. В ней, по словам Е. Н. Трубецкого, чувствуется воплощенное в образах и красках видение «иной жизненной правды и иного смысла жизни». Эти образы и краски, свидетельствует известный исследователь русской культуры А. В. Карташов, соответствуют психологии русского человека: «Русский человек мыслит не отвлеченно, а образами, пластически. Он художник, эстет и в религии...» (Карташов А. В. Русское христианство // Записки русской академической группы в США. Т. XXII.— Нью-Йорк, 1989.— С. 8)

Следует отметить и такое немаловажное положение. Согласно эстетическим представлениям средневековья, произведение искусства (а икона являлась таковым) могло быть постигнуто человеком только в том случае, если его внутреннее «Я» было построено по тем же законам, что и созерцаемый образ. Задачи иконы — вернуть первоначально заложенные в человеке лучшие духовные качества, потерянные им в жизни. Каким же образом? Путем созерцания и восприятия. Иными словами, русская икона выполняла в отечественной культуре средневековья ту эстетическую функцию, которую древние греки называли «катарсисом», очищением. Эстетизирован и процесс познания, пример тому — средневековые книги, «сокровищницы мудрости», украшенные драгоценными окладами и чудесными миниатюрами.

Значительную роль древнерусская эстетика уделяет понятию «красота». С одной стороны, эта эстетическая категория служила определенным руководством к действию в творчестве народных умельцев, с другой — она выступает как идеал, формиру-

ющий духовную культуру в целом. Отношение к красоте становится предметом споров, включаясь в обсуждение вопросов, на первый взгляд далеких от эстетики. Известна полемика протопопа Аввакума и Симеона Полоцкого, первого в истории России придворного поэта (XVII в.). В рекомендациях иконописцам присутствуют два понимания красоты. Одно в традициях христианского средневековья: красота абсолютная определяется «идеей идеи — Богом», она не проявляется в предметах и изображениях на иконах. Симеон Полоцкий видит в красоте одно из свойств духовного совершенства, различая «красоту плоти» и «красоту любви в душе» и считая основным свойством ее гармонию — «стройство», «благоепное равенство».

**XVII век в России характеризуется развитием различных видов искусств как самостоятельных форм индивидуальной творческой деятельности.** Это не могло пройти мимо художников, поэтов, мыслителей.

Ярким памятником формирования эстетической теории на Руси явился трактат **Симона Ушакова «Слово к любителю икононого писания»** (около 60-х годов XVII в.). Работа была посвящена Иосифу Владимирову, московскому живописцу, который считается автором еще более раннего трактата об основах иконописи. **Симон Ушаков (1626–1686)** — ученый, художник, богослов и педагог — высоко ставит назначение художника, способного создавать образцы «всех умных тварей и вещей», «посредством различных художеств делать замыслимое легко видимым». Выше всех «существующих на земле художеств» Ушаков ставит живопись, она уподобляется зеркалу, отражающему жизнь и все предметы. Стремление к правде в живописном изображении легло в основу педагогического мастерства Ушакова. Стремясь воспитать из своих учеников истинных художников-иконописцев, он задумал издание подробного анатомического атласа. О своем замысле, который, вероятно, не был реализован, Ушаков писал: «Имея от господ Бога талант иконописательства... не хотел я его скрыть в землю... но попытался выполнить искусным иконописательством ту азбуку искусства, которая заключает в себе все члены человеческого тела... и решил их вырезать на медных досках...» (История русского искусства. В 3-х тт. Т. 1 — М., 1991.— С. 104). Таким образом, XVII век включает в русскую культуру вопросы эстетического характера: задачи художника, его отношение к природным объектам, правда и правдоподобие в живописи.

XVIII столетие характеризуется теоретическим осмыслением вопросов искусства и художественного творчества. **Феофан Прокопович (1681–1736)**, член знаменитой «ученой дружины» Петра I, определяет «красоту физическую» как «величайшее тела благо». По его мнению, красота «людская» многообразна и субъективна. Уже Ф. Прокопович пытается определить особен-

ности художественного произведения: «первое, что преимущественно требуется во всяком поэтическом произведении — это вымысел, или подражание». (Прокопович Ф. Избр. соч.— М.-Л., 1961.— С. 347). Даже при описании реального события поэт не может обойтись без вымысла.

Интересны эстетические поиски ученика Прокоповича Григория Николаевича Теплова (1717-1779). Не случайно он назван «русским Баумгартеном». Теплов высоко оценивает роль художественного способа познания, считая, что последний соединяет «познание историческое» (к нему относится чувственный опыт) и «познание философское» (логическое). Отсюда и высокая оценка эстетики: Теплов рассматривает ее как теорию художественного творчества — «философию стиховедческую», которая имеет своим предметом «поэтические искусства», соединяющие с чувственным предметом философско-логическое. Для художественного творчества необходимы разум, природный талант, а так же «знание и наука». Рассматривая вопросы восприятия художественного произведения, Теплов вводит понятие вкуса, отмечая, однако, что без знания и науки и на вкус положиться нельзя. В работах Теплова утверждается подход к творчеству как к познавательной деятельности, стремление выявить способность человека к эстетической оценке. Он считает источником удовольствия при восприятии произведений искусства «природную к подражанию склонность человеческую».

Михаил Васильевич Ломоносов (1711-1764) как человек науки и крупнейший деятель русского просвещения считает наиболее важным вопрос «общей пользы науки и искусства». Для него красота существует во множестве форм — в природе, в человеческом труде, в самом человеческом теле. Ломоносов находит красоту «в свойствах и причинах самих вещей», она характеризует продукты человеческой деятельности. Вот почему красота стекла несколько не меньше красоты в минералах, «приманчивым лучом блистающим в глаза».

Красота приносит пользу «через увеселение». Но превыше всего Ломоносов ценит красоту просвещенного человеческого разума. Отсюда и функции искусства, среди которых особенно подчеркивается функция воспитательная. Так, в «Слове благодарственном на освящение Академии Художеств» Ломоносов последовательно и четко определяет основные задачи скульпторов и живописцев, состоящие в том, чтобы «представлять виды героев и героинь Российских в благодарность заслуг их к Отечеству», «показать древнюю славу праотцев наших... и тем самым подать представление в делах, простирающихся к общей пользе».

Во второй половине XVIII века усиливается внимание к субъективной характеристике красоты. Такой подход к эстетическим проблемам характеризует философские поиски Александра

Николаевича Радищева (1749-1802). Правда, эстетическая позиция Радищева двойственна. С одной стороны — это характеризует начальный период его творческих поисков — Радищев убежден в существовании «правоты и красоты вещей и дел», в абсолютности «истинной красоты», которая «не поблекнет никогда», будучи запечатленной в произведениях Гомера, Вергилия, Мильтона, Расина, Вольтера, Шекспира, Тассо, многих других. Их эстетическое значение будет существовать «доколе не истребится род человеческий». С другой — Радищев утверждает относительный, сравнительный характер красоты, а в известном трактате «О человеке, его смертности и бессмертии» прямо связывает красоту со способностью человека мыслить и чувствовать.

В 80-е годы XVIII века в России впервые употребляется слово «эстетика» для обозначения самостоятельной дисциплины. В анонимной статье 1784 года (авторство приписывается выдающемуся русскому просветителю Николаю Ивановичу Новикову (1744-1818) под красноречивым названием «Об эстетическом воспитании» утверждается, что эстетика формируется как наука, начиная «с положений вкуса» и включая в себя учение «всех изящных искусств». В этом учении с позиций философии должны быть рассмотрены и «правила красоты». Н. И. Новиков пишет о том, что образованный и просвещенный человек должен знать основы эстетики, высказывает надежду на развитие этой науки в России: русские сторонники этой, находящейся в стадии рождения, науки внесут свой вклад в «построение ее совершенного здания». Значительный вклад в развитие эстетической мысли внес Николай Михайлович Карамзин (1766-1826). Карамзину как представителю сентиментализма — художественного направления, особенность которого «апелляция к чувству», «возведение его в мерилу добра и зла» — было идейно близко определение эстетики, данное Баумгартеном. Конкретизируя его, Карамзин пишет: «Эстетика есть наука вкуса. Она трактует о чувственном познании вообще... занимается исправлением чувств и всего чувственного, то есть воображения с его действиями... Эстетика учит наслаждаться изящным» (Карамзин Н. М. Письма русского путешественника.— Л., 1984.— С. 63). Карамзин связывает добро, красоту, истину; при такой постановке вопроса реальное значение искусства раскрывается в утверждении этого единства. Искусство наиболее полно дает нам «впечатления изящного», которые, в свою очередь, помогают найти «в истине красоту и в красоте истину».

XVIII век по праву называют «освободительным» и «философским». Опальный Радищев считает его незабвенным столетием, которое дарует «радостным... смертным истину, волю и свет». В русской культуре XVIII век показал значение антропологической модели мира, выдвинув в качестве идеала человека про-

священного, ищущего истину, подчиняющего свои поступки пониманию добра, чувствующего красоту. Попытка теоретического осмысления единства этих ценностей приводит к постановке вопросов: что такое красота, каково назначение искусства и что представляет собой эстетика? Философское осмысление мира в России XVIII века реализовывалось и в художественной деятельности: развивается новое изобразительное искусство, архитектура, поэзия, театр. XIX век, затмивший по своей духовной значимости век предыдущий, получил от него мощное художественно-теоретическое наследие.

## 2.

### *Русская эстетика XIX в.: поиски и противоречия*

В первые десятилетия XIX века эстетика завоевывает права гражданства, являясь частью обязательных программ учебных заведений. Уже в начале столетия определяется одна из центральных проблем русской эстетики — **проблема отношения искусства к действительности**. В ее решении выявилось противостояние двух направлений: представители первого утверждали принцип «подражания природе» в качестве главного и основного, сторонники второго пытались приблизиться к пониманию диалектической связи искусства с действительностью, допуская определенную свободу художественного творчества. Они видели ее в том, что художник изменяет жизненные впечатления «по своей цели и произволению», самопроизвольно распоряжаясь материалом, который доставляют ему наблюдения над жизнью.

Художники не имеют права нарушать закономерности природы, они должны представлять ее, оставаясь, в то же время, творцами.

Особую актуальность в русской эстетике приобретает **проблема отношения искусства к общественной жизни**. Искусство утверждалось как фактор нравственно-преобразующей деятельности, возвышающее влияние его на разум, чувство и волю человека, как правило, не подвергаясь сомнению. Отсюда и особое внимание к вопросам призвания художника и его нравственным качествам. Художник среди «мыслящих существ» представляет своим творчеством мудреца, просветителя и судью — такое его высокий «гражданский сан». В 20-е годы, продолжая традиции конца XVIII — начала XIX века, эстетики пишут о независимости художника: он служит истине, высоко поднимая знамя свободы.

Уже в конце XVIII века в отечественной общественной мысли определяется круг методологических проблем, которые подлежат рассматривать формирующейся эстетике. Порой, конкретизация этих проблем приводила к взаимоисключающим характери-

стикам. Общим было признание того, что эстетика призвана изучать самое общее в «изящных искусствах», то есть **вкус и красоту**. Но представители эстетики расходились во мнениях, когда пытались определить границы новой науки, отвечая на вопрос, является ли эстетика теорией познания «красоты и стройности» или всеобщей теорией искусств. Принципиальное значение приобретает ответ на вопрос, что является первоосновой эстетики: суждения вкуса, которые определяют познание «красоты и стройности», или «правила красоты», на которых строятся положения вкуса и всеобщая теория искусства. Проблема определения эстетики, выявление ее сущности и границ волнует русских эстетиков в первые десятилетия XIX столетия. Появляются работы, рассматривающие эстетику либо как часть «науки изящного», либо выводящие ее за пределы этой науки. В известной работе *И. П. Войцеховича* «От начертания общей теории изящных искусств» (1823) эстетика представлена как своеобразная граница «между науками философскими и изящными». Под «изящными науками» автор понимает теории различных видов искусства и литературы, а к философским относит и психологию.

Определенную теоретико-эстетическую систему пытается создать *Алексей Федорович Мерзляков* (1778-1830), автор статей «Замечания об Эстетике», «О изящном», «О прекрасном». Он сосредоточивает свое внимание на проблемах красоты и вкуса. Художественная ценность произведений искусства определяется «следованием законам самой природы»: она «везде слилась величие с красотой, силу с легкостью и игривостью, гармонию с разнообразием, пользу или благо с удовольствием». Поэтому, считает Мерзляков, «эстетические силы изящных творений заключаются в трех главных качествах, они суть: **прекрасное, совершенное, благое**» /Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. В 2-х т. Т. 1.— М., 1974.— С. 147). Мерзляков включает в содержание «эстетических сил» такие категории, как прекрасное, изящное, величие. Интересен подход Мерзлякова к понятию красоты. Он различает «объективно прекрасное» и субъективные представления о нем.

Поэтому и сама красота, утверждает Мерзляков, подразделяется на «красоты местные или частные» — они ограничены «мнением, нравами и обычаями какого-нибудь народа» и «красоты всеобщие», которые соответствуют ходу, намерениям, законам природы и не зависят ни от каких временных постановлений».

Чувство красоты свойственно природе человеческой, но меньшую роль играет вкус: «степени вкуса бесчисленны». Вкус зависит от многих свойств человека — и природных, и возникших в результате образования и воспитания. С помощью образования и воспитания вкус может быть «приводим в совершенство». Завислый от времени, вкус может быть «ориентирован на

прошлое», на «древние искусства», и современным. Успех искусства основан на вкусе «твердом и верном», сочетающим древний вкус с современным.

Взгляды Мерзлякова во многом характеризуют круг эстетических проблем русских мыслителей. За его пониманием эстетики следует *Петр Егорович Георгиевский* (1791-1852). Крупный специалист в этой области, читавший курс эстетики Пушкину и его друзьям-лицеистам. Прекрасное, по мнению Георгиевского, мы находим только там, где «познание переходит в неопределенные чувствования, где душа чувствует свою свободу и совершенство, возносится над целым миром» (Там же. — С. 200). Красота находится в природе и в искусствах, причем искусство «собственной красоты не имеет». В искусстве прекрасно то, что воспринято у природы. Только она есть единственный источник красоты.

Русская эстетика начала XIX века не могла не испытать влияния западноевропейской теории. Определенную популярность получают эстетические принципы немецкой классической философии. В 20-е годы XIX века несомненным авторитетом русских мыслителей, художников, поэтов стал Шеллинг. Наши соотечественники привлекает шеллинговский подход к эстетической природе философии, утверждение неисчерпаемости художественного произведения. Отсюда и положение о том, что всякая попытка определить существо искусства «выражает нечто, но не все». Русские сторонники Шеллинга обратили внимание на то, что в процессе художественной деятельности совершается человеческое самопознание, имеет место самовыражение и самоутверждение. Для них несомненен примат художественного сознания, а законы искусства «совершенно противоположны законам природы». Вот почему художник, не довольствуясь ни явлениями природы, ни действиями человека, создает свой собственный мир, по выражению И. Я. Кронеберга, «свое человечество».

Определение искусства как самостоятельной, независимой и свободной деятельности гения, по существу, изымает из эстетики проблему социальной функции искусства. Она, по мнению исследователей, лежит вне предмета подлинно философской эстетики. Назначение искусства они видели в преодолении всех жизненных противоречий, снятии конфликтов, представлении жизни в лучшем, истинном виде. В русском обществе XIX века, где искусство многие десятилетия являлось рупором социальных идей и трибуной выражения прогрессивных идеалов, такие установки долго не могли пользоваться авторитетом. Они потребовали определенной корректировки, и страстный пропагандист идей Шеллинга в России Н. Полевой убежденно отстаивает идею гражданственности искусства, резко осуждая социальное равнодушие художника.

Немалый интерес в России вызывает и эстетика И. Канта. Среди его последователей — *Александр Иванович Галич* (1783-1848), автор «Опыта науки изящного». Эта работа считается «наиболее цельным выражением идеалистической системы эстетики на русском языке», и рассматривается как «выражение эстетических теорий, господствовавших в России вплоть до появления знаменитой книги Н. Чернышевского» (Радлов Э. Л. Очерк истории русской философии // Очерк истории русской философии. — Свердловск, 1991. — С. 173). Галич рассматривает «сущность изящного» и его виды, дает определение категориям эстетического вкуса, гения и стиля. Ему принадлежит и «теория изящных искусств», анализ поэзии, ее видов и жанров. Галич полагает, что эстетика не может быть ограничена рамками искусства, она должна «пояснять общие условия и законы», относящиеся к прекрасному «в предметах окружающего нас мира». Для развития эстетики как теории изящного необходимо «сближение умозрения с опытом». Поэтому и искусство, превосходя в некотором смысле природу, нуждается в ней: природа сама представляет «высочайшее искусство», которое художник в своих произведениях «воссозидает».

Сторонники трансцендентального (лат. transcendens — выходящий за пределы) понимания прекрасного подвергались критике убежденных рационалистов. Одним из таковых был *Николай Иванович Надеждин* (1804-1856), талантливый теоретик и критик, педагог, пропагандист эстетического образования. Его взгляды на предмет эстетики, сущность прекрасного и функции искусства претерпели серьезные изменения. Он шел от эстетики объективного идеализма Платона к утверждению определенных эстетических принципов материалистического характера. Давая определение эстетическому вкусу в «Энциклопедическом лексиконе» Надеждин в 1837 году рассматривает эстетический предмет как «материальную данность», а его оценку рассматривает как объективно обусловленный процесс его отражения сознанием. Функция искусства состоит не в подражании природе — ее красота живая и всякие попытки подражать ей не достигают цели. Искусство должно помочь людям «войти с природой в общение», способствовать полному объятию того «океана поэзии», который представляет жизнь, «волнующуюся в ее недрах». Задача художника в этом случае — донести до публики, помочь ей проникнуть в живой смысл и живую идею жизни».

Русская эстетика формировалась как часть отечественного самосознания XIX века. Ее основная направленность только с одной стороны определяется западноевропейским философским влиянием. С другой — эстетика развивается, отвечая на запросы русской общественной мысли, которая во многом определяет важнейшую сферу приложения эстетических принципов — сферу ис-



куства. Первая половина XIX века характеризовалась развитием романтизма, значение и сущность которого в России Ап. Григорьев охарактеризовал так: «Романтизм, и притом наш, русский, в наши самобытные формы выработавшийся и отлившийся, романтизм был не просто литературным, а жизненным явлением, целую эпоху морального развития, эпохой, имевшей свой собственный цвет, проводившей в жизни особое воззрение...» (Григорьев А. А. Литературная критика. — М., 1967. — С. 234). В рамках русского романтизма формируются эстетические взгляды В. Ф. Одоевского, М. Н. Погодина, Н. А. Полевого. Философско-эстетические позиции романтизма разделялись А. И. Галичем, И. Я. Кронебергом, Д. В. Вeneвитиновым.

Спор романтиков с классицистами выявил и противоречия эстетики романтизма и ее сильные стороны. В рамках русской романтической эстетики были поставлены проблемы художественного творчества: поэтического вдохновения и свободы художника, «творения по идеалам», целей и задач искусства. Эстетики романтизма, рассматривая возникновение и функционирование искусства уделяют особое внимание нравственно-эстетическому моменту. «... Отнимите поэзию, — пишет Одоевский, — общество разрушится так же, как без науки, но по другой причине, по недостатку нравственного чувства» (Одоевский В. Ф. Русские ночи. — Л., 1975. — С. 194).

20-30-е годы XIX века выявляют значимость для русской художественной теории и практики реалистических принципов. К началу сороковых годов реализм уже складывается как совокупность творческой практики и теоретических воззрений целого ряда писателей и художников. Но этому положению предшествовал сложный процесс формирования творческого метода и в художественной практике, и в теоретических исканиях. Ярчайшим примером этого процесса является творческое наследие Александра Сергеевича Пушкина (1799-1837). Его статьи и письма представляют собой пример теоретических и критических поисков той новой системы искусства, которую стремится утвердить художественными произведениями. Пушкин затрагивает и обсуждает вопросы назначения искусства, призвания писателя, своего творческого метода и критериев художественного совершенства. Для развития реализма особую важность приобретают сформулированные великим поэтом принципы правдивого изображения человеческих характеров во всей их многосторонности, сложности и противоречивости.

На страницах журналов начала 30-х годов развернулась дискуссия по определению нового метода, принципам его развития. С. П. Шевырев, И. В. Киреевский, Н. И. Надеждин своими выступлениями подготовили новую концепцию искусства, обосновали ту

систему эстетических взглядов, которая найдет глубокую и всестороннюю разработку в работах классиков русской революционно-демократической эстетики, эстетики критического реализма В. Г. Белинского, Н. А. Добролюбова, Н. Г. Чернышевского.

Эстетика романтизма утверждала свои позиции, противопоставляя их господствующему в XVIII веке классицизму. Но к концу 30-х годов проблема противопоставления двух направлений в искусстве и эстетике становится неактуальной. Время сформулировало новые требования к теории и к практике искусства. На первый план выдвигаются проблемы связи художественного творчества с общественными процессами. Литература наиболее полно отразила постановку главного вопроса того времени — народности художника и его произведений. Романтики не обходили эти вопросы, рассматривая художественно-эстетические идеи как органическую часть духовной культуры, как элемент самосознания народа.

Конкретизируя это положение, Белинский видит отличительный признак искусства в том, что художник «мыслит образами». И различие искусства и науки — в способе обработки содержания: ученый «доказывает», художник «показывает» и оба «убеждают».

Поскольку искусство есть «воссоздание» действительности в художественных образах, то условием подлинной художественности является верность действительности. Но произведение — не простая копия последней: художник как бы освобождает явления жизни от внешнего, случайного, обобщает их, раскрывает связи и отношения между объектами изображения.

Любое следственное дело, по утверждению Белинского, может стать поводом для написания романа. Но чтобы действительно написать его, «необходимо проникнуть мыслию во внутреннюю сущность дела, отгадать тайные душевные побуждения... схватить ту точку этого дела, которая составляет центр круга... событий, дает им смысл чего-то единого, полного, замкнутого в самом себе. А это может сделать только поэт» (Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. X. — М., 1956. — С. 303).

В эстетических работах Виссариона Григорьевича Белинского (1811-1848) продолжается углубленная разработка вопроса общественного назначения художественного творчества. Положение, по которому искусство рассматривается как одно из средств общественного развития, характерное для русской эстетико-просветительской мысли, в 40-60-х годах XIX века приобретает особое звучание и смысл. Литература и искусство выступают в России чуть ли не единственным рупором общественной мысли. И Белинский утверждает в русской эстетике историческую точку зрения на искусство, используя ее как доказательство закономерности связи искусства с важнейшими социальными тенденциями своего времени.

Белинский увидел в русской литературе не только отражение антикрепостнических настроений и идей: он подчеркивает «упреждающие и опережающие возможности искусства» и видит в писателях «вождей на пути сознания, развития прогресса». Произведение искусства Белинский называет «неистощимым рудником уроков и фактов». При таком положении дел закономерен взгляд на художественное как на неразрывное единство эстетического и этического. Сила произведения искусства — в духовном воздействии, порождающем акт самосознания. Вот почему овладеть произведением искусства, значит «пережить целую жизнь... дать своему нравственному существованию особенную настроенность, отлить дух свой в особую форму» (Там же.— Т. VI.— С. 463). Но это не все. Белинский стремится акцентировать внимание на роли искусства в развитии личности. Общение с искусством развивает чувство красоты, составляющее «условие человеческого достоинства: только при нем возможен ум, только с ним ученый возвышается до мировых идей, понимает природу и явления в их общности; только с ним гражданин может нести в жертву отечеству и свои личные надежды и свои частные выгоды» (Там же.— Т. I.— С. 47).

Белинский был наиболее ярким представителем эстетической теории, формирующейся в рамках критики и публицистики. В критике, «движущейся эстетике», Белинский обосновывал критерии художественности произведений искусства, их значение в пробуждении общественного самосознания. Закономерно в таком случае введение в эстетическое исследование понятия **народность**, которое неразрывно связано с развитием реализма в искусстве. «Жизнь всякого народа, — отмечает Белинский, — проявляется в своих, ей одной свойственных формах, следовательно, если изображение жизни **верно**, то оно и **народно**» (Там же. Т. I. С. 295).

Главная проблема русской эстетики XIX века — отношение искусства к действительности — получила развитие у *Николая Гавриловича Чернышевского* (1828–1889), заявившего об особом, эстетико-материалистическом подходе к прекрасному в природе, обществе и искусстве диссертацией «Эстетические отношения искусства к действительности» 1853 года.

Чернышевский исходит из следующих положений. Во-первых, искусство возникает не только из потребности человека в прекрасном, а из совокупности потребностей. Во-вторых, содержание искусства не ограничивается прекрасным, а включает в себя все «общеинтересное» для человека. И в-третьих, искусство служит не только предметом эстетического наслаждения, но и средством познания жизни. Другими словами, стремление к прекрасному не существует в человеке автономно от других его стремлений и потреб-

ностей. Прекрасное, считает Чернышевский, есть жизнь: «Прекрасно то существо, в котором видим мы жизнь такую, какова должна быть она по нашим понятиям». Отсюда и эстетическая характеристика объективно существующих предметов — прекрасен тот из них, «... который выказывает в себе жизнь или напоминает нам о жизни». Таким образом, **прекрасное существует объективно, в самой действительности, красота реального мира совершенна**. В то же время связь объективной реальности с представлениями человека о жизни, предполагает необходимость преобразования человека мира, создание жизни в соответствии с представлениями человека о ней.

Чернышевский понимал, что представление человека о жизни различно у представителей различных социальных групп, поэтому и представление о прекрасном, например, о женской красоте, различно у «простолюдина» и у человека господствующего класса.

Эстетическая концепция Чернышевского носила на себе определенный отпечаток антропологизма, ей явно недоставало историчности. Отсюда и ограниченность в подходе к специфике прекрасного в различных сферах бытия — природе, человеческой жизни и искусстве, отсюда и принижение прекрасного в искусстве по сравнению с природной красотой.

Для Чернышевского **искусство — воспроизведение действительности, несводимое к подражанию природе**. Оно — не копирование внешней формы, а также же как у Белинского, **передача внутреннего содержания явлений, выявление характерного в них**. Такой подход предполагает творческую деятельность художника, размах его творческих сил, необходимость фантазии. Чернышевский обращал на это особое внимание: художник не лишен существенного человеческого права и качества... смотреть на объективную действительность только как на материал, только как на поле своей деятельности, и, пользуясь ею подчинять ее себе» (Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. Т. II.— М., 1949.— С. 92). Понятие «воспроизведение жизни» предполагает и другое значение искусства — «объяснение жизни», «учебника жизни», художественное произведение приобретает значение «приговора о явлениях жизни». Последним Чернышевский дополняет понимание важного фактора, выдвинутого Белинским — «субъективности» писателя.

Следует отметить, что эстетика Чернышевского строилась в противодействии как сторонникам «искусства для искусства», так и теориям идеалистической эстетики. Отсюда и абсолютизация объективной основы красоты и уточнение значения искусства. Оно возвеличивается, приобретает «неоспоримое и почетное место в числе деятельностей, служащих на благо человеку», когда «вместо

неизмеримо высоких трансцендентальных источников и целей, источником и целью искусства поставляются потребности человека». Выступая против тех сторонников «чистого» искусства, которые абсолютизируют его независимость, отрывая от действительности, Чернышевский утверждает, что именно связь с современностью дает искусству подлинную силу. «Поэзия есть жизнь, действие... страсть; эпикуреизм в наше время возможен только для людей бездейственных, чуждых исторической жизни... Эпикуреизм нашего времени не может создать в поэзии ровно ничего сколько-нибудь замечательного» (Там же. Т. III. С. 301).

Белинский и Чернышевский подчеркивали положение, жизненно важное для общественной мысли России XIX века: передовая тенденция способствует правдивости и жизненности художественных образов, ложное идейное направление не только уводит художника от жизненной правды, но и губит талант, снижает художественный уровень произведения искусства.

Взгляд на общественную значимость искусства и литературы является главным положением эстетических взглядов Николая Александровича Добролюбова (1836-1861) — сподвижника Н. Г. Чернышевского, горячего проповедника и пропагандиста революционно-демократической эстетики Белинского. Добролюбов подвергает резкой критике идеалистические и академические концепции эстетики: весь смысл философии и искусства, по его мнению, «состоит в том, чтобы пробуждать от сна задремавшие силы народа». Литература — это сила «служебная», значение которой в пропаганде, в просвещении и служении обществу. Добролюбов развивает концепцию «реальной критики», в статье «О степени участия народности в развитии русской литературы» (1858) он впервые употребляет термин «реализм» для характеристики художественного стиля передовой отечественной литературы. Сторонник «реальной критики» не может обойти вопросы, связанные с эстетическими критериями произведений искусства. У Добролюбова «поэтическое» это не только «прекрасное», оно включает в себя «нравственно-доброе» и «разумно-правдивое». Только поэт-художник способен дать единство красоты, истины, добра, представить их в «прекрасных и определенных образах».

Прекрасное, красота у Добролюбова носит ярко выраженный антропологический характер, она зависит от образа жизни человека, его отношения к труду, от всего того, что определяет «органическое развитие человека». Не обходя проблему эстетических критериев художественного произведения, Добролюбов, тем не менее, отодвигает их на второй план.

Главное — это «внутренние достоинства произведения», обусловленные «общественно значимым содержанием», отвечающим «идеальным требованиям». Только при наличии этого в произ-

ведении «можно и с эстетической точки зрения заняться им, можно и в художественные тонкости пуститься и все пятнышки в нем проследить» (Добролюбов Н. А. Собр. соч. Т. VII. — М.-Л., 1964. — С. 227).

Ф. М. Достоевский называет Добролюбова «предводителем утилитаризма в искусстве». В значительной степени такое определение связано с пониманием критиком «эстетического» только как прекрасного. Известно его заявление о том, что он не имеет целью «воспитывать эстетический вкус публики», «пространно и глубоко-комысленно толковать о тончайших оттенках художественности» (Там же. Т. V. — С. 21). Задача иная — «признавая главным достоинством художественного произведения жизненную правду его» критик тем самым определяет «степень достоинства и значение каждого литературного явления». Эти положения определяют и постановку проблемы народности искусства в творчестве Добролюбова. **Народность**, по его мнению, не связана жестко с изображением писателем жизни и быта народных масс, она есть **выражение в художественных произведениях стремлений, интересов и потребностей народа**. Народность творчества определяется тем, насколько художник «проникся народным духом», насколько он смог «прочувствовать все тем простым чувством, каким обладает народ», стать вровень с ним, прожить его жизнью.

Эстетическая теория, созданная Белинским, Чернышевским, Добролюбовым развивалась, в значительной степени, в неразрывной связи с революционно-демократической критикой и публицистикой, свидетельствуя о неразрывности эстетики, политики и этики. Уже с середины XIX века любой серьезный разговор об искусстве связывался в России с размышлениями о судьбе народа. При таком подходе закономерна абсолютизация утилитаризма — принципа полезности — искусства и науки о нем.

**Неприятие эстетического отношения к действительности и эстетики как определенной теории прекрасного находит свое крайнее выражение в работах Дмитрия Ивановича Писарева (1840-1869)**. Как правило, его называли родоначальником русского нигилизма, его призыв «бить направо и налево», «разбить все, что можно разбить» получил развитие во взглядах на искусство и эстетику. Для Писарева «эстетика, безотчетность, рутинность, привычка — это все совершенно равносильные понятия». Смотреть на революционное движение с эстетической точки зрения, по его мнению, «значит оскорблять величие народа и профанировать ту идею, во имя которой совершается переворот». Вот почему, утверждает Писарев, «чтобы сдвинуться с места, чтобы сказать обществу разумное слово, чтобы пробудить в расслабленной литературе сознание ее высоких и серьезных гражданских обязанностей, надо было совершенно уничтожить эстетику, надо было отправить ее туда, куда отправлены алхимия и астрология». (Писарев Д. И. Избр. произв. — Л., 1968. — С. 368).

Искусство, по Писареву, вредит не только общественному движению, оно мешает развитию науки, отвлекая молодежь «от спасительного естествознания». Россия не нуждается в эстетиках, ей нужны «реалисты».

Аргументом эстетики является принцип «потому что это мне нравится», для «реалистов» главное — сам человек, его Я, произносящее «решительные приговоры». Для эстетиков «идея общечеловеческой солидарности» — один из «цветочков» бытия, для реалистов эта идея есть «один из основных законов человеческой природы». Писарев явился, таким образом, одним из наиболее показательных представителей концепции позитивистского утилитаризма в эстетике.

Взгляды Писарева на искусство выражали тенденцию, вызвавшую к жизни резкую оппозицию: чем значительнее был лозунг утилитаризма, тем большее распространение получала теория «чистого искусства». И если Писарев решительно выступает против значимости в русской культуре пушкинского художественного наследия, то сторонники «чистого искусства» объявляют себя сторонниками великого русского поэта, значение творчества которого для Отечества переоценить невозможно. Представителями пушкинского направления считают себя Дружинин, А. Анпенков, Григорович, Боткин. Программные идеи «чистого искусства» отражались в стихах Тютчева, Майкова, Фета, Полонского.

В рамках «органической критики» формируется и развивается эстетическая концепция *Аполлона Александровича Григорьева* (1822-1864).

Искусство, полагает Ап. Григорьев, есть «синкретическое, цельное, непосредственное, пожалуй, интуитивное понимание жизни в отличие от знания... разумения аналитического, почастного, поверяемого данными» (Григорьев Ап. Эстетика и критика. — М., 1980. — С. 119). Искусство не отражает жизнь, то есть не копирует ее, а само есть часть жизненного процесса, его идеальное выражение. Для Григорьева (так же, как и для Шеллинга) высшая форма художественной деятельности — это «гармоническое единство бессознательного творчества», то есть процесса художественной типизации, и глубоко осознанного, органического восприятия действительности — «идеального мирозерцания». Критикуя бессодержательность концепции апологетов «чистого искусства», Григорьев в то же время подчеркивает «самодостаточность художественного творчества»: оно в себе самом носит «свое неотъемлемое право и оправдание» Григорьев предлагает свое понимание народности искусства: оно состоит в способности воплощать в образы и идеалы «великие истины и тайны» народной жизни, составляющие ее сущность и действующие стихийно и неосознанно.

Эстетическая концепция Ап. Григорьева свидетельствует о развитии того литературно-общественного и философского направления 60-х годов, которое называют *почвенничеством*. Последователем эстетических идей Григорьева и интересным идеологом этого направления являлся *Николай Николаевич Страхов* (1828-1896). Его основная работа «Мир как целое» — это не только гимн человеческой личности, но и утверждение мира как гармонического бытия, построенного и по эстетическим принципам. Высшие интересы человеческой души естественно связаны с искусством, факт огромного воздействия красоты, воплощенной в художественном образе не вызывает сомнений. Искусство, по Страхову, — это не жизнь, а явление производное, преображенное «повторение жизни» Искусство свидетельствует о стремлении людей пережить свою жизнь еще раз в воображении, в мечтах. Созерцание произведений искусства дает другие результаты, нежели простое соприкосновение с жизнью. Поэзия, которая возвышаясь над миром, теряет чувство правды, не соответствует требованиям подлинного искусства. Если художник, придерживаясь правды, «робко держится за действительность», он также не соответствует этим требованиям. Образцом настоящего художника Страхов считает А. С. Пушкина: он «свободно восходит на высоты поэзии», не изменяя правде искусства.

Принцип самобытности, нравственной и умственной самостоятельности русской духовной культуры и России в целом являлся одним из центральных в почвеннической социально-философской концепции и не смог не проявиться при анализе художественной деятельности. Этот же принцип, по своему, развивается в эстетическом наследии народников, и прежде всего — Н. К. Михайловского, П. Л. Лаврова, П. Н. Ткачева.

*Николай Константинович Михайловский* (1842-1904) уже в одной из своих ранних статей «Что такое прогресс?», затрагивает проблему взаимоотношения действительности и искусства, рассуждает о сущности прекрасного. Его взгляды близки к положениям Чернышевского. Так, понятие красоты слагается «эмпирическим путем» в результате социально-исторических изменений, но обусловлено причинами биологического характера. В своих статьях Михайловский, с одной стороны, утверждает литературу и искусство как орудие, служащее обществу, отражающее его многообразную жизнь и выносящую приговор тем или иным явлениям. С другой — он активный противник утилитарных и нигилистических взглядов на художественное творчество. Михайловский утверждает подчинение красоты нравственному и общественному идеалу, порой, несколько прямолинейно ставя вопрос соотношения идейности и художественности в произведении искусства. В 90-х годах, делая уступку сторон-

никам специфики эстетических объектов — и в природе, и в художественном творчестве, он утверждает «заразительность» как главный признак искусства, а проводником заразительности художественных произведений считает наслаждение — как эстетическое, так и то особое, «очень сложное, часто жуткое и граничащее со страданием наслаждение», которое человек испытывает, «сочувственно переживая чужую жизнь». Михайловский пытался найти объективный критерий эстетического вкуса и дать ему социальное объяснение. Эстетической ценностью у Михайловского выступает правильно понятая идея блага.

*Петр Лаврович Лавров* (1823–1900) рассматривает методологические проблемы философской эстетики, решая тем самым вопросы формирования и развития русской эстетики как самостоятельной научной дисциплины. Он полемизирует и с положениями Чернышевского о литературе — «учебнике жизни», и с его противниками — русскими эстетиками. Для Лаврова существуют три главных показателя достоинства художественного произведения и искусства в целом: во-первых, гармоничность формы в ее связи с содержанием — «стройность»; во-вторых, пафос; в-третьих, идеал, под которым понимаются герои художественных произведений, стоящие выше действительности и имеющие преимущества типичности. Понимая под пафосом идейность произведения искусства, Лавров диалектически трактует вопрос соотношения «стройности» и «пафоса», художественности и идейности.

Рассматривая искусство как орудие прогресса, *Петр Никитич Ткачев* (1844–1886), представитель народничества и сторонник идей позитивизма в эстетике, отвергает элементы бессознательного, иррационального в творческом процессе. По его мнению, анализ всякого художественного произведения предполагает три аспекта: во-первых, суждение о жизненной правде произведения, во-вторых, выявление психологической правды, в-третьих, оценка эстетических достоинств произведения. Только первый аспект основывается на полной научной объективности, второй предполагает таковую частично, третий субъективен и не имеет научно-го значения.

Основываясь на контоновском делении истории развития человеческой мысли на три фазиса, Ткачев делит художественные произведения на три группы: метафизическую, эмпирическую и реальную. Метафизическую считает Ткачев почти всю русскую классическую литературу XIX века, пожертвовавшую правдой жизни во имя абстрактного идеала. К «эмпирической» Ткачев относит произведения народников-беллетристов 60-х годов. Подлинная художественная литература в России, основанная на научном подходе к действительности, — дело будущего.

Теоретики народничества в различной степени, но тем не менее, поставили вопросы сложности и многозначности художественного процесса.

Они не решили проблему единства социального и эстетического в искусстве — вряд ли эту проблему в русской эстетике второй половины XIX века кто-либо смог решить. Но они подчеркнули необходимость ее решения, поставив, таким образом, ряд задач перед эстетической теорией конца XIX — начала XX века.

### 3.

#### *Развитие эстетических идей в России конца XIX — начала XX вв.*

Развитие эстетической мысли России XIX века сопровождалось многими дискуссиями по проблемам, связанным с функциями искусства, его сущностью, особенностями художественного творчества, и самое главное, в связи с оценкой того или иного произведения искусства. Социальная значимость искусства никогда не снималась с повестки дня, но накопленный почти за столетие теоретико-философский материал поставил перед эстетиками новые проблемы. В значительной степени это определяется идеалами и ценностями, которые, меняясь с калейдоскопической быстротой, формировали общественное мнение русской интеллигенции. «Эстетику гнали в 60-х, к ней были равнодушны в 70-х, — пишет Иванов-Разумник, подразумевая под эстетикой самостоятельную научную дисциплину, имеющую предмет исследования, свободный от «социологических примесей». Но потребности в такой теории были особенно остры в 80-е годы, десятилетие «возрождения эстетики». Не обошлось без крайностей, вынужден признать Иванов-Разумник, новые характеристики искусства привели не только к возрождению эстетики, но к утверждению «исключительного эстетизма». (Иванов-Разумник. История общественной мысли. Индивидуализм и мещанство в русской литературе и жизни XIX века: В 2-х ст. Т. 2. — С.-Пб., 1907. — С. 319–320). Это объяснимо: долгое невнимание к специфическим и самобытным законам искусства как особой форме человеческой деятельности, привели к тому, что В. Соловьев называет «реакцией в пользу искусства для искусства».

Сложность и противоречивость развития эстетической мысли этого периода нашла выражение в появлении философско-эстетической концепции К. Леонтьева, Ф. Достоевского и Л. Толстого.

Эстетика *Константина Николаевича Леонтьева* (1831–1891) базируется на социально-культурных принципах. Он рассматривает прогресс как процесс разложения и гибели красоты, видит в этом трагедию человечества, потому что красота признана им всеобщим критерием оценки явлений окружающего мира

Эстетический идеал, по Леонтьеву, универсален и совпадает с биологическим. Н. Бердяев называет Леонтьева «первым русским эстетом» за то, что во имя красоты тот готов был поступиться интересами человечества, и в противоборстве добра и красоты был целиком на стороне последней.

Взгляды Федора Михайловича Достоевского (1821-1881) на прекрасное и его сущность определялись доминантой его творчества — проблемой свободы и ответственности человека. Поэтому и эстетические поиски Достоевского были тесно связаны с нравственными и социальными установками. Отсюда и определение красоты в одной из ранних статей. «Красота полезна, потому что она красота», поэтому и искусство определяется как «само по себе цель». Идеал красоты Достоевского определяется, в первую очередь, характеристикой «положительно прекрасного человека» — образцом высокой духовности и человечности. Красота есть гармония, которая воплощает в себе идеалы человека и человечества. Знаменитый афоризм Достоевского «Красота спасет мир» свидетельствует о найденной диалектике прекрасного и полезного в русской эстетической мысли.

Лев Николаевич Толстой (1828-1910), художник огромного таланта, позволил себе усомниться в необходимости искусства, основанного на принципах красоты. В знаменитом трактате «Что такое искусство?», вызвавшем бурную полемику в 90-х годах XIX века, он подвергает критике сами эстетические принципы художественной деятельности. Толстого не устраивает ни одно из определений искусства, чтобы понять «настоящее искусство, надо «откинуть путающее все дело понятие красоты», — полагает Толстой И рассекая искусство на двое, Толстой со всей страстью выступает против искусства «нечестивого, эстетического, служащего красоте-наслаждению, искусства богатых и праздных, утвердивших за собой право на радости жизни и прежде всего, конечно, на радости плотские» (Толстой Л. Н. Что такое искусство? // О литературе.— М., 1955.— С. 353)

Последние десятилетия XIX века отличались особым вниманием к формированию эстетической теории в рамках конкретных гуманитарных дисциплин.

Возникают новые эстетические концепции сравнительно-исторической школы Александра Николаевича Веселовского (1838-1906) и историко-психологической теории Александра Афанасьевича Потебни (1835-1891).

Различные по своим методологическим и мировоззренческим основам, представители этих школ сформулировали принципы, имевшие большое значение для развития русской эстетики. Так, идеи Веселовского стали основой развития русской социологии искусства, работы Потебни дали мощный толчок разделам эстетики, рассматривавшим различные стороны психологии творчества и художественного восприятия.

Проблемы эстетики оставались по-прежнему спорными и остро дискуссионными и в конце XIX века. На страницах нового журнала «Вопросы философии и психологии» развернулась дискуссия по проблемам методологии эстетической науки. Что должна изучать эстетика, каково ее проблемное поле, в чем заключается специфика предмета эстетической науки? Эти вопросы были напрямую связаны с пониманием красоты и искусства, эстетического наслаждения, функций искусства. В этих спорах выкристаллизовывается статус русской эстетики.

Растущая популярность марксизма в России поставила на повестку дня создание такой эстетики, которая бы строилась на основе диалектико-материалистического подхода — решение этой задачи нашло отражение в творчестве Георгия Валентиновича Плеханова (1838-1918). Вся сфера эстетического в общественной жизни и природе, явления искусства особенно, были для него важнейшими объектами историко-материалистического анализа. В прямую зависимость от такого понимания процессов художественной и эстетической жизни людей Плеханов ставил и само развитие эстетики. Все основные положения плехановской эстетики — материалистическая трактовка прекрасного, принцип социальной детерминированности искусства, единство мировоззрения и творчества, зависимость формы от содержания — служили опорой его теории реализма: В начале XX века эти же положения были развиты в эстетико-публицистических статьях В. И. Ленина, в очерках и выступлениях критиков-марксистов.

Если в предшествующие десятилетия эстетика развивалась в рамках критики и публицистики, в непосредственной связи с искусствоведением, то в конце XIX-века русская общественность увлекается «позитивными науками», среди которых первое место отводится психологии. Появляется целое направление, представители которого считают эстетику специальной эстетической дисциплиной, в основу которой положен «только опыт и наблюдение, как бы вовсе не нуждающиеся в философии как науки о принципах».

Авторитетами в России становятся Г. Фехнер, В. Вундт, Т. Липпе, К. Гросс, И. Фолькейт. Стремление к полному и точному объяснению эстетического чувства, опираясь на данные физиологии и психологии, характерно для работ Вл. Вельяминовича и Л. Оболенского. Экспериментальное обоснование эстетическому наслаждению пытаются дать А. Токарский и Ц. Балталон.

Подход к эстетике с этих позиций вызывает отрицательную оценку представителей философско-идеалистической эстетики. Вл. Соловьев в этом вопросе категоричен: «... Настоящая теория прекрасного есть та, которая имеет в виду собственную сущность красоты во всех ее явлениях... Как органическая химия при всей

своей важности для биолога, не может... заменить ему собственно биологически ботанических и зоологических исследований, так и психофизиологический анализ эстетических явлений никогда не получит значение настоящей эстетики» (Соловьев Вл. Красота в природе. Соч. В 2-х тт. Т. 2.— М., 1989.— С. 355).

Философия *Владимира Сергеевича Соловьева* (1853-1900) дала толчок развитию русской эстетики конца XIX — начала XX вв. Философские позиции «всеединства» во многом определили направленность его эстетических воззрений. В работах 1877-1883 годов («Философские начала цельного знания», «Чтения о Богочеловечестве», «Три речи в память Достоевского») Соловьев дает философское обоснование категории прекрасного в единстве с истиной и добром, пытается осмыслить проблему символа. В конце 80-х — начале 90-х годов Соловьев пишет целый цикл статей, посвященных исследованию многообразных проявлений эстетического в природной и духовной действительности, эстетической сущности искусства («Красота в природе», «Общий смысл искусства», «Первый шаг к положительной эстетике»).

Общэстетические проблемы находят свое отражение в работах, посвященных творчеству русских поэтов — Пушкина, Фета, Полонского, Тютчева, Майкова, А. Толстого.

«Красота в природе» явилось первым в русской идеалистической эстетике произведением, всесторонне анализирующим эстетическую многогранность мира. Главной категорией здесь является категория прекрасного, конкретнее — красота природы, выступающая как «реальнообъективное произведение сложного и постепенного космогонического процесса». Свообразие красоты философ связывает с принципом гармонии, совершенства и целостности в духе понимания античного Космоса.

Природная красота, по Соловьеву, имеет источником появления свою противоположность — безобразное, и рассматривается как результат взаимного проникновения противостоящих друг другу начал — материи и света. Свет для Соловьева — все, но он не может существовать без материи, и проникая в нее, свет создает прекрасное. Сама жизнь есть органическое сочетание материи и света. Природа предстает во всей красе там, где достигнута внутренняя полнота жизни — тезис, позволяющий говорить о согласии Соловьева с Чернышевским в рассмотрении и постановке проблемы «прекрасное есть жизнь».

Соловьев рассматривает красоту во всех природных формах в развитии от неорганического мира к органическому, затем — к человеку. Красота в неорганической природе существует в двух видах: «световое прекрасное», например, звездное небо, алмаз, и красота явлений, как бы предвосхищающих полноту жизни — звонкий ручей, водопад. Преобладающие в растительном мире

процессы организации обуславливают безраздельное господство красоты узоров с их изумительными формами, высшим выражением которых являются цветы.

В животном мире красота выступает в орнаментальной и музыкальной формах, она преподносит эстетическому познанию обширный и интересный материал, требующий философского осмысления. Высшее проявление красота получает в человеке, который выступает самым совершенным воплощением эстетического начала в природном мире и единственным существом, способным к творческому освоению действительности. Однако в современном мире, вынужден отметить философ, усугубляется противоречие между человеком и природой. Эта проблема имеет эстетический аспект: способы деятельности человека по преобразованию природы «составляют задачу искусства» уже потому, что задачей эстетического творчества является реальное пересоздание не только социального, но и природного мира, действительного осуществления в нем высших принципов бытия. Красота — единственный способ разрешения противоречий. Так, Соловьев вместе с Достоевским надеется на спасительную силу красоты.

Философия искусства Вл. Соловьева базируется на его определении, оно есть образное изображение действительности с точки зрения полноты жизни. Искусство, его развитие, связано с всесторонним совершенствованием личного начала, с более высоким и сложным развитием социальной жизни. Нынешнее состояние искусства, как и все созданные художественные произведения, лишь предваряет будущую действительность, являясь промежуточным этапом на пути к божественной красоте грядущего бытия.

На основе философских принципов Вл. Соловьев строит и классификацию видов искусства, которая предваряет совершенную красоту непосредственно и опосредованно. Первая форма выражается в музыке и, отчасти, в лирической поэзии. Форма опосредованного предварения бывает двоякой и включает в себя, во-первых, усиление, идеализацию естественной красоты (архитектура, пейзажная живопись), во-вторых, несоответствия между идеалом и действительностью (героический эпос, трагедия, комедия).

Вл. Соловьев развивает идею ценностной природы искусства и на ее основе определяет место художественного творчества в целостном процессе жизни человечества. Из этой установки вытекает категорическое неприятие философом «эстетического сепаратизма»: «Искусство не для искусства, а для осуществления той полноты жизни, которая необходимо включает в себя и особый элемент искусства — красоту, но включает не как что-нибудь отдельное и самодавлеющее, а в существенной и внутренней связи со всем остальным содержанием жизни».

В объяснении искусства как активной формы отражения мира и средства выражения ценностей жизни, как своеобразного служения действительно жизненным идеалам Соловьев усматривает способ раскрытия его эстетического смысла. Первый шаг на пути такого раскрытия, полагает Соловьев, удалось сделать Н. Г. Чернышевскому.

В начале XX века на эстетические принципы Вл. Соловьева опирается Сергей Николаевич Булгаков (1871–1944). Его статьи о живописи Пикассо и Голубкиной, о стихотворениях Вл. Соловьева и творчестве Вяч. Иванова свидетельствуют об очевидном влиянии поэзии великого философа. С Вл. Соловьевым связаны эстетические поиски С. Франка, под его воздействием написаны работы Е. Н. Трубецкого, посвященные русской иконе. Отзвуки философского понимания красоты в природе и красоты в искусстве обнаруживаются в «Смысле творчества» Н. Бердяева. Но за эстетикой Вл. Соловьева следовала не только русская эстетическая теория — с его именем связывается появление русского символизма.

Следует подчеркнуть, что конец XIX начало XX века характеризуется как «переходный», переломный период русской культуры. Поиски новых ценностей и идеалов определяют как художественную практику, так и эстетическую теорию. Будущее искусства, и прежде всего, отечественного, вызывает бурные споры. В их основе лежит эстетическое осмысление ряда проблем: традиции русского искусства, определение новизны содержания и формы, своеобразие художественного творчества, специфика и характерность художественного образа в различных видах искусства. Формировалась необходимость, говоря словами Валерия Брюсова, «найти путеводную звезду в тумане». Такой звездой объявляется символизм.

В русской культуре под символизмом понималось широкое течение, в котором наглядно проявилось существование многообразных идейно-эстетических и социально-культурных тенденций — религиозного мистицизма, нашедшего свое выражение в работах Д. Мережковского и З. Гиппиус, и утверждение «чистого искусства» в лице К. Бальмонта, и поэтов-теоретиков символизма как «строимого мировоззрения новой культуры» — В. Брюсов, А. Белый, А. Блок. Поэтому, идейно-теоретическая и эстетическая платформы русского символизма вызвали множество споров как в период его возникновения, так и в настоящее время. А прошлом размежевание символистов шло даже в связи с толкованием основного понятия «символ». Но все видные представители символизма выступали с предельно высокими требованиями к человеку, к обществу, и особенно, к искусству. Отсюда обращение к глубинным проблемам человеческого бытия, посвя-

щение тематики своих произведений проблемам смысла жизни, смерти, борьбы хаоса с космосом. Эстетика символизма утверждала «надвременность» художественного произведения, его отрыв, таким образом, от конкретики исторического процесса. На это направлен и поиск художественных приемов, выдвигание на первый план орнамента, графической линии, стремление не просто синтезировать различные виды искусства, но и найти определенную первооснову их — «праискусство».

Задачу эстетики символисты видели в обнаружении «точных соответствий между видимым и невидимым мирами». Акт творчества, по мнению большинства символистов, несет в себе попытку выйти за пределы, поставленные реальным миром, а творческий порыв сам по себе уже акт творчества. Пространство осознавалось как постоянное препятствие, которое необходимо преодолевать.

Символистская эстетика неразрывно связана с культурологией.

Символисты принимают главное мировоззренческое положение «серебряного века» — предельную эстетизацию бытия, культурной жизни. Эра национализма и техницизма вызывает протест против вмешательства машины в жизнь человеческую, техника в эстетике символистов воспринимается как роковая сила, олицетворение Радио, подчиняющая себе человека. Оставалось искусство, которое должно было силой художественной интуиции проникнуть вглубь духовного мира. Выдвигая на первый план интуитивное начало в гносеологии, символисты определяют поэзию как особую форму познания, подчеркивают особое значение преобразующей роли поэта, его деятельность как демиурга, творца мира. Постановка проблемы получает оригинальную интерпретацию.

Так, у А. Блока конфликт «культуры» и «цивилизации» выражается в противопоставлении музыкального и антимузыкального начал мира, творческого духа и механистического существования. Главная идея эстетики А. Белого основана на утверждении «живого творчества жизни», в ней прослеживается стремление раскрыть лично-творческие, бытийственные основания всех форм жизни, творчества и знания.

Современная наука определила господство узкого рационализма, философия и искусство раскололи целостность человеческого «Я», поэтому вставал немаловажный вопрос: как «скрестить науку, искусство, философию в цельное мировоззрение». Эстетике в решении этого вопроса отводится немаловажная роль: и она рассматривается как программа жизнетворчества, а не создания художественных форм. Отсюда и понимание искусства — оно окрыляется там, где призыв к творчеству есть вместе с тем «призыв к творчеству жизни».



Русский символизм воспринял от западной культуры ряд эстетических установок — «идей Платона великолепные миры» (А. Блок), принципы «подхода к природной красоте» Шеллинга, «эстетизация Вселенной» Рихарда Вагнера, понимание «воли как творческого начала» Шопенгауэра. Огромным авторитетом для русских символистов был Фридрих Ницше, воссоздавший ту «породу гения», которую по словам Белого, не видывала европейская цивилизация и явившийся, таким образом, «творцом жизни». В эстетике Ницше символистов привлекает противопоставление «светлому, логически стройному началу Аполлона» ночного, «стихийно дисгармонического начала Диониса». Но все принципы западной философии и эстетики «преломлялись» через соловьевское учение о «душе мира», ее внутренней гармонизации, символизирующей единство красоты и добра.

В конце первого десятилетия XX в. русская эстетика переживает отход от принципов символизма. В эстетической теории и художественной практике утверждаются положения целого ряда различных направлений, наиболее популярными из которых являлись акмеизм (греч. акме — высшая ступень чего-либо, цветущая сила) и футуризм (лат. futurum — будущее). Акмеизм получил эстетико-теоретическое обоснование в статьях Н. Гумилева, С. Городецкого, О. Мандельштама, А. Ахматовой, Г. Иванова и др. Акмеисты противопоставили мистическому устремлению символистов к «непознаваемому» «стихию естества», декларировали конкретно-чувственное восприятие «вещного мира», возврат слову его основного значения, изначального смысла.

Акмеисты и футуристы по разному относились к проблеме художественных традиций. Первые строили свою эстетику, рассматривая современность в свете прежнего культурного опыта, они помещали «настоящее в будущее». Акмеисты, сближаясь с поздним символизмом, ориентировались на раскрытие «в искусстве вечных сущностей». Футуристы, отталкиваясь от символизма, искали путь к непосредственно данной действительности.

Смысловые «первоэлементы» искусства изменяли свою природу. Футуристы разрушали границу между искусством и жизнью, между образом и бытом, они ориентировались на язык улицы, лубок, рекламу, городской фольклор и плакат, обосновывая эту ориентацию теоретически.

В первые десятилетия XX века русская эстетика не ограничивается постановкой вопросов, связанных с теоретическим обоснованием конкретных художественных школ и направлений. Философская эстетика заостряет внимание на теории творчества. Работы П. Энгельмейера, С. Франка, А. Горнфельда, К. Эрберга, уже названный труд Н. Бердяева, цикл философско-психологических статей И. Лапшина, обоснование феноменологии твор-

чества Т. Райновым, исследования А. Евлахова и С. Грузенберга свидетельствуют о многообразии методологических и теоретических поисков.

#### 4.

#### Советский этап развития эстетической мысли

##### 4.1. Взгляды В. И. Ленина и его соратников на ряд эстетических проблем

В начале XX века *Владимиром Ильичом Лениным* (1870–1924) были созданы важнейшие принципы отношения коммунистической партии к художественно-творческой деятельности, которые легли в основу культурной политики советского государства и сформировали ряд его эстетических программ.

В ленинских работах «Материализм и эмпириокритицизм», «Философские тетради» была предпринята попытка сформулировать **единый общечеловеческий механизм процесса познания**, который «основывается на предпосылке одинаковости ощущений у людей» (Ленин В. И. Философские тетради. ПСС. Т. 29.— С. 76). Именно этот момент, по мысли В. И. Ленина, дает человечеству возможность общения и взаимопонимания, которые очень своеобразно проявляются в искусстве. Художественное сознание рождает образ, особого рода идеальный продукт творческой деятельности одних людей, оказывающийся затем предметом восприятия для других.

Общефилософской методологической основой рассмотрения **художественного образа** — одной из основополагающих категорий эстетики — стала в идеологии социализма, созданная В. И. Лениным **теория отражения**.

Важнейшим положением ленинской теории отражения явилась концепция о взаимодействии объекта и субъекта познавательной деятельности. «Тут действительно, — писал В. И. Ленин в «Философских тетрадях», — объективно три члена: 1) природа; 2) познание человека — мозг человека (как высший продукт той же природы) и 3) форма отражения природы в познании человека...» (Там же.— С. 184). На протяжении 70 лет советские эстетики опирались на это положение, сделав много ярких наблюдений (См., например: Зись А. Я. Искусство и эстетика.— М., 1974; Оганов А. А. Теория отражения и искусство.— М., 1978 и работы ряда других исследователей).

Опираясь на положения ленинской теории отражения, отечественные ученые доказывали, что образность художественного отражения не противостоит, а вытекает из всеобщей природы человеческого сознания. Все основные особенности художественного образа: единство объективного и субъективного, конкретного и абстрактного, рационального и эмоционального, ассоциативность и метафоричность так или иначе присущи сознанию вообще.

Своеобразие искусства как формы общественного сознания заключается во взаимодействии всех этих особенностей в том целостном идеальном образовании, которое и представляет из себя художественный образ не только как продукт особого рода творческой деятельности или ее восприятия, но и как феномен духовной культуры вообще.

В контексте основных положений ленинской теории отражения, советская эстетика сделала вывод и о том, что способность к художественно-образному отражению не является у человека прирожденной. В филогенетическом плане она является продуктом длительной социально-практической эволюции человека. А в онтологическом плане эта способность есть результат приобщения индивида к уже сложившейся художественной общечеловеческой культуре.

Огромное значение для формирования советской эстетики имели статьи В. И. Ленина о Л. Н. Толстом. Долгое время в нашем обществоведении ленинская оценка, данная великому русскому писателю, считалась общепринятым взглядом.

Согласно утверждениям В. И. Ленина, Толстому было свойственно противоречие художника-реалиста и одновременно идеолога-утописта, предлагающего свои собственные иллюзорные средства выведения человечества из тупика духовного и социального бездорожья. Толстой, по мысли В. И. Ленина, беспомощен и даже комичен в роли «пророка» и «исследователя» человечества. И в то же время он велик и гениален в качестве художника, воспроизводящего с необыкновенной тонкостью и точностью психологию пореформенного русского крестьянина. «Толстой велик, — писал В. И. Ленин, — как выразитель тех идей и тех настроений, которые сложились у миллионов русского крестьянства ко времени наступления буржуазной революции в России» (Ленин В. И. Лев Толстой как зеркало русской революции. Т. 17. — С. 210). Позднее, в другой статье, написанной уже на смерть Л. Н. Толстого, вождь мирового пролетариата выражает снова ту же мысль: «... Толстой не только дал художественные произведения, которые всегда будут читаемы и ценимы массами, когда они создадут себе человеческие условия жизни, свергнув иго помещиков и капиталистов, — он сумел со значительной силой передать настроения широких масс, угнетенных современным порядком, обрисовать их положение, выразить их стихийное чувство протеста и негодования» (Ленин В. И. Л. Н. Толстой. Т. 20. — С. 20).

Безусловно, время показало, что сама ленинская оценка Л. Н. Толстого «с одной» и «с другой стороны» должна восприниматься с большими поправками в наши дни. Размышления великого писателя о социализме могут быть причислены к самым острым поискам их истинного значения. Однако, это возможно при усло-

вии, что будет изжита концепция «двух Толстых» — художника и мыслителя, которые, якобы, не совпадают и не представляют одинаковый интерес.

В своих статьях о Л. Н. Толстом В. И. Ленин подчеркнул, что творчество художника зависит не только от таких свойств личности как мировоззрение и сила характера. Оно детерминировано содержанием и интенсивностью эстетических потребностей как общества в целом, так и той социальной группы, с которой себя отождествляет художник. Это и составляет одну из определяющих сторон художественного творчества, прогресса общества.

В 1905 г. выходит программная работа В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература», в которой сформулированы важнейшие эстетические принципы отношения коммунистической партии к художественно-творческой деятельности. В этом сочинении автор ясно показал, сколь несостоятельным, по его мнению, является стремление некоторых творческих людей (речь идет о бурной эпохе кануна русской революции) быть «вне» и «над» классово-борьбой, поскольку «... жить в обществе и быть свободным от общества нельзя» (Ленин В. И. Партийная организация и партийная литература. Т. 41. — С. 104). Поэтому основной целью искусства, по мысли В. И. Ленина, является не служение «... пресыщенной героине, не скучающим и страдающим от ожирения «верхним десяти тысячам», а миллионам и десяткам миллионов трудящихся, которые составляют цвет страны, ее силу, ее будущность» (Там же). Таким образом искусство должно стать «частью общепролетарского дела», при этом выражая интересы не только этого класса, но и общества в целом.

Ленинское понимание классового начала в любых проявлениях художественной культуры стало исходным при дальнейшей теоретической разработке в советской эстетической науке. Философская категория «классовая тенденциозность» (или «классовая обусловленность») являлась сущностным моментом при восприятии любого явления художественной культуры.

Соотношение этих понятий рассматривалось отечественной эстетикой в направлении того, в какой степени пролетариат, как революционный класс выразит интересы общества в целом, усвоит, переработает и разовьет «... все, что было ценного в более чем двухтысячелетнем развитии человеческой мысли и культуры» (Ленин В. И. О пролетарской культуре. Т. 41. — С. 337).

Социалистическое общество, в идеале, было задумано как общество, где должна была сформироваться и новая культура. Совершенные экономические и социально-политические отношения, по мысли классиков марксизма-ленинизма, способствовали бы росту духовной культуры широких народных масс и одновременно повысили бы уровень образования основной части

населения, что в сумме способствовало бы решению ключевой задачи — формированию всесторонне развитой (в том числе и эстетически) личности.

Октябрьская революция, по мысли ее авторов, должна была коренным образом изменить ситуацию в сфере духовной культуры. Впервые у культуры должна была появиться возможность в полном и подлинном смысле принадлежать народу, служить выразителем его интересов и духовных запросов. Однако лидеры революции, считая ее пролетарской по сути, сделали вывод о том, что и новая культура, которую станет возводить новое революционное общество, тоже должна быть пролетарской. Вожди революции, в принципе, отказались признавать культурную эволюцию, преемственность культурного развития.

Общеизвестно, что для культурного процесса наиболее благоприятным является **эволюционный путь**. Это связано даже с сущностью самого термина, самого понятия «культура», которое определяется и как «возделывание поколениями вековой земли». И если культуру прошлого не признавать, то тогда все надо начинать сначала, то есть создавать свою новую культуру. В октябре 1917 года был взят курс, в том числе, и на **культурную революцию**.

#### *4.2. Первое послеоктябрьское десятилетие в развитии эстетики России*

Первое десятилетие Советской власти было периодом становления и советской эстетики, основной задачей которой стало теоретическое обоснование создания чисто «пролетарской культуры». Как выяснилось вскоре, задача не только невыполнимая, но и крайне вредная. Механическое перенесение в сферу художественного творчества потребностей коренной революционной перестройки социальной структуры и политической организации общества приводили на практике как к отрицанию значения классического художественного наследия, так и к попыткам использования в интересах строительства новой социалистической культуры только новых модернистских форм. Наконец, вообще отрицалась плодотворность веками складывающихся функций художественной культуры.

Действительно, в теоретических разработках двадцатых годов было много тупикового и противоречивого. Например, для многих эстетических концепций того периода характерен **классовый подход** в отборе и оценке художественных средств в творчестве деятелей искусства. В абсолютизации классового аспекта в художественной культуре особо выделялись две творческие организации — Пролеткульт и РАПП.

**Пролеткульт** — это культурно-просветительская и литературно-художественная организация, возникшая накануне Октябрьской революции и прекратившая свое существование в 1932 году. Теоретики Пролеткульта А. А. Богданов, В. Ф. Плетнев, Ф. И. Калинин утверждали, что **пролетарская культура** может быть создаваема только (!) **представителями рабочего класса**. В пролеткультовских эстетических концепциях отрицалось классическое культурное наследие, за исключением, пожалуй, тех художественных произведений, в которых обнаруживается связь с национально-освободительным движением. Деятельность Пролеткульта была подвергнута резкой критике даже руководством большевистской партии. Речь идет о знаменитом письме В. И. Ленина в ЦК РКП (б) «О пролетарской культуре» 1920 года.

Другой очень влиятельной творческой группой был **РАПП** (российская ассоциация пролетарских писателей). Организационно ассоциация оформилась на Первом Всероссийском съезде пролетарских писателей в Москве в октябре 1920 года. В разные годы ведущую роль в ассоциации играли Л. Авербах, Ф. В. Гладков, А. С. Серафимович, Ф. И. Панферов и ряд других. Призывая к борьбе за высокое художественное мастерство, полемизируя с теориями Пролеткульта, РАПП вместе с тем оставался на точке зрения пролетарской культуры. В 1932 году РАПП был распушен.

В двадцатые годы большинство творческих организаций и пресса бравировали приблизительно такой фразой: «Чтобы прийти к своей собственной культуре, пролетариату придется до конца вытравить фетишистский культ художественного прошлого и опереться на передовой опыт современности». А основной задачей пролетарского искусства будет являться не стилизации под прошлое, а созидание будущего.

Между тем, следует подчеркнуть, что общий уровень теоретического анализа художественного процесса в первое послеоктябрьское десятилетие был достаточно высок. Так, в эти годы были созданы две яркие работы выдающимися советскими эстетиками: Л. С. Выготским «Психология искусства» (1925) и «Проблемы творчества Достоевского» (1929) М. М. Бахтиным.

Но определяющим моментом данного периода развития советской эстетики явилось создание целостной концепции искусства, опирающейся на марксистскую теорию социального развития. Основателем марксистской социологии искусства в отечественной эстетике был Г. В. Плеханов. Именно на его учение опирались создатели двух крупнейших социологических школ в отечественной эстетике **В. М. Фриче** и **В. Ф. Переверзев**. При всем различии, обе школы объединяло стремление изучать искусство как сложную социальную систему, включающую в себя такие важные составляющие как деятельность теоретика искусства, художественного критика, мецената.

В первые послереволюционные годы в России функционировали различные творческие школы: футуризм, дадаизм, кубизм, экспрессионизм, супрематизм и т. д. Вместе с тем это время отличалось теоретическими сочинениями самих участников творческих группировок, их интенсивной публичной и дискуссионной деятельностью. Представители таких художественных объединений как «Голубая роза», «Бубновый валет», «Мир искусства» и других стремились не только заявить о наступлении нового искусства, но и проговорить, обсудить, поспорить о его достоинствах и недостатках.

Именно в этот период большевистским правительством предпринимались попытки наладить диалог с интеллигенцией, ибо установить над ней гегемонию в тот момент не представлялось возможным. Многие художники искренне «уходили в революцию», свято веря в революционное обновление всей цивилизации. Незаурядный талант налаживания отношений между новой властью и интеллигенцией проявил первый советский нарком просвещения А. В. Луначарский, занимавший свой министерский пост вплоть до 1929 года.

Благодаря своей необыкновенной эрудиции, блестящим ораторским возможностям А. В. Луначарскому удалось в двадцатые годы перекинуть «временный мост» между революцией и миром русской интеллигенции.

#### 4.3. Советская эстетика 30-50-х годов XX в.

Центральным вопросом отечественной эстетической мысли 30-х годов стала разработка принципов социалистического реализма.

Термин «социалистический реализм» появился на страницах советской печати в 1932 г., а концептуально содержательная его часть была определена на Первом Всесоюзном съезде советских писателей в 1934 г. В обосновании этого метода содержались четко сформулированные идеологические установки на процесс развития художественного творчества и предъявляемые к этому творчеству определенные социальные критерии и оценки. Метод социалистического реализма выступил как определенный художественный канон, носящий ярко выраженный идеологический характер. Социалистический реализм предписывал художникам и содержание и основные структурные принципы произведения. Ведь этот метод предполагал существование «нового типа сознания», который появился в результате марксистско-ленинского учения. А это учение, как следует из множества формулировок, определений и трактовок социалистического реализма, признавался единственно верным, то есть раз и навсегда данным, завершенным, окончательным этапом в развитии человеческой мысли. Оговорка насчет того, что социалистический реализм надо понимать «исторически», по существу ничего не значила, так как он всегда был обречен на «внутреннее единство».

Каким бы разнообразием по содержанию не отличались произведения, включаемые в число признанных образцов практического применения метода социалистического реализма, в них неизменно присутствовало понятие некой цели, выраженное либо в открытом, либо в угадываемом на уровне подтекста виде. Эта удивительная целеустремленность заставляла все используемые в художественных произведениях социалистического реализма сюжеты развиваться в одном, заранее известном направлении.

Такая целеустремленность сделала доминирующей функцией искусства социалистического реализма — сугубо воспитательную, а главной его темой — тему метаморфозы отдельных личностей и целых коллективов на пути к коммунистическому идеалу. К этому идеалу постоянно стремится «положительный герой» произведений социалистического реализма, его святая святых, его краеугольный камень и главное его «достижение». В своей изначальной целеустремленности к абсолютному идеалу социалистический реализм требовал в художественных произведениях почти полного отказа от каких бы то ни было колебаний, сомнений и исканий в сфере духа. Он ограничивал все попытки выбора пути выбором, раз и навсегда уже сделанным и единственно верным.

Социалистический реализм в его ортодоксальных формах, возможно, был оправдан для определенного исторического этапа. Это было время кануна, непосредственного осуществления и последующего развития пролетарской революции в нашей стране. Тогда жизненно необходимым было выдвижение на первый план мобилизующей, суггестивной, просветительской и политико-воспитательной функций искусства. В этих условиях вполне объяснимо существование таких феноменов, как РАПП, Пролеткульт и др. Однако их революционная одержимость, порой переходящая в стремление к полной монополизации руководства художественно-культурным процессом, несла с собой реальную возможность того окостенелого духовного воинствующего догматизма, который в конечном счете и восторжествовал в искусстве нашей страны в 30-х гг. — в форме сталинско-жdanовского социалистического реализма.

В 30-е годы формировалась не только теория социалистического реализма, но и многие его шедевры. Классиками социалистического реализма по праву считаются М. Горький, В. Маяковский, М. Шолохов, В. Вишневский, С. Эйзенштейн, А. Довженко, Д. Кабалевский, Б. Иогансон, А. Дейнека, В. Мухина и многие другие.

Великая Отечественная война на время затормозила развитие эстетической теории. Однако в послевоенные годы в советской науке начинают разрабатываться новые подходы к решению проблем искусства, осуществляющихся как часть общего

исследования структуры общественного сознания, происходящего в рамках исторического материализма и марксистско-ленинской эстетики. Объективные предпосылки бурного развития эстетической мысли в этом направлении были связаны с тем, что наш народ начинает знакомиться с культурой других стран, значительно расширяя арсенал исследуемых эстетических мировых традиций.

#### 4. 4. Развитие отечественной эстетической мысли в 60-90-е годы XX в.

С середины 50-х годов начинается новый, весьма плодотворный период в развитии советской эстетики. Он открывается серьезным разговором на страницах журнала «Коммунист» об ограниченности утвердившегося к тому времени упрощенного толкования категории «типизация» в искусстве как «сущности данной социальной среды». Публикации «Коммуниста» положили начало проведению широких дискуссий в советских партийных и философских журналах по наиболее кардинальным проблемам эстетической науки. Широко обсуждался предмет эстетики, категории «эстетическое», «прекрасное», «трагическое» и т. д.

Заметным явлением в эстетической литературе того периода стал выход монографии Г. А. Недошивина «Очерки теории искусства» (1953). В работе рассматривались вопросы специфики искусства, особенности его социального функционирования, причем подчеркивалась классовая природа художественного творчества, которая, как утверждал автор, «... всегда в своих образах выражает идеи, стремления, мысли и чувства того или иного класса, той или иной общественной группы» (Недошивин Г. А. Очерки теории искусства. — М., 1953. — С. 52).

Начиная с 60-х годов предметом специального анализа становится структура общественного сознания, которая рассматривается под углом зрения диалектического единства идеологии и общественной психологии.

Народность, классовость, идейная тенденциозность, партийность искусства анализируются не только как сфера выражения идеологии, но также и проявления общественной психологии. В работах Г. М. Гака, В. А. Ядова, А. К. Уледова структурные компоненты общественного сознания получают всестороннее рассмотрение. Подобный анализ позволил рассматривать искусство как функциональную систему, в которой идеологический аспект выступает как совокупность получивших художественное выражение идей, взглядов, концепций, учений, а аспект общественно-психологический — как совокупность интересов, потребностей, настроений, эмоций, вкусов и т. д., при взаимной их детерминированности друг с другом.

Знаменательным фактом для данного периода представляется и появление работ о соотношении искусства с другими формами общественного сознания: В.И. Толстых «Искусство и мораль» (М., 1973); Е.Г. Яковлев «Искусство и мировые религии» (М., 1972); Б.С. Мейлах «На рубеже науки и искусства» (Л., 1971) и др. Начиная с 60-х годов выходят в свет сочинения по истории эстетики: «Немецкая эстетика XVIII в.» В. Ф. Асмуса, первый том «Истории античной эстетики (ранняя классика)» А. Ф. Лосева. С 1962 г. начался выпуск пятитомника «История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли».

60-е годы характеризуются также и практической реализацией идеи эстетического воспитания. По всей стране заработали народные университеты культуры, лектории, факультеты марксистско-ленинской эстетики; широкое распространение получило проведение конференций, семинаров, дискуссий.

В 70-80-е годы продолжалась разработка основных категорий эстетического сознания: эстетического идеала, чувства, вкуса, потребности, восприятия. Подтверждением этому является выход в свет таких сочинений, как: Гольдентрихт С. С., Гальперин М. П. «Специфика эстетического сознания» (М., 1974); Раппопорт С. Х. «Искусство и эмоции» (М., 1972); Скатерщиков В. К. «Об эстетическом вкусе» (М., 1974) и т. д.

Для эстетической науки важнейшим разделом всегда оставалась область философского осмысления искусства, причем выполненная известными советскими искусствоведами. В обозначенный период с оригинальными эстетическими сочинениями выступили такие известные ученые, как А. А. Федоров-Давыдов, В. Н. Лазарев, В. М. Полевой, Д. В. Сарабьянов, Г. Ю. Стернин и др.

В этот период советские эстетики создали (или существенно доработали) учебники «Марксистско-ленинская эстетика» под ред. М. Ф. Овсянникова (М., 1973); М. С. Каган «Лекции по марксистско-ленинской эстетике» (Изд. 2-е. Л., 1971); А. Я. Зись «Искусство и эстетика» (Изд. 2-е. М., 1975); Ю. Б. Борев «Эстетика» (Изд. 2-е. М., 1975); В. П. Шестаков «Очерки по истории эстетики: от Сократа до Гегеля» (М., 1979) и др.

К началу 90-х годов в советской эстетической науке начинается процесс преодоления вульгаризаторства, догматизма в истолковании тех или иных эстетических феноменов. Предмет эстетики существенно расширяется. Сама действительность порождает новые эстетические объекты и надо видеть, как открываются эти объекты в реальной жизни. С другой стороны, сегодня в искусстве нет закрытых тем, возвращены многие имена, проявляется стилевое многообразие, что в свою очередь требует теоретического анализа и оценки. В современной отечественной эстетике укрепляется мысль о нарастании общечеловеческих гуманистических начал в

художественной культуре. Именно утверждение ценностей общечеловеческих и всевременных становится целью утверждения новых подходов эстетики России.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Аничков Е. В. Очерк развития эстетических учений.— Харьков, 1915.  
Бердяев Н. А. Кризис искусства // Философия творчества, культуры и искусства. В 2-х тт.— М., 1994.  
Бычков В. В. Русская средневековая эстетика XI–XVII вв.— М., 1992.  
История эстетической мысли. В 6-и тт. Т. 3–4.— М., 1986–1987.  
Лекции по истории эстетики / Под ред. М. С. Кагана. Кн. 3. Ч. 1.— Л., 1976; Кн. 4.— Л., 1980.  
Лосев А. Ф. История философии как школа мысли // Философия, мифология, культура.— М., 1991.  
Очерки истории русской философии.— Свердловск, 1991.  
Памятники мировой эстетической мысли. Т. 4. (первый полутом).— М., 1969.  
Соловьев Вл. Общий смысл искусства. Соч. В 2-х тт.— М., 1988.

## Категории эстетики

Тема 4.

- 1/ Прекрасное и безобразное
- 2/ Возвышенное и низменное
- 3/ Трагическое и комическое
- 4/ Методологическая роль категорий эстетики в художественном творчестве

#### 1.

##### *Прекрасное и безобразное*

Всякая наука пользуется понятиями, то есть логическими образами, фиксирующими свойства предмета. В каждой науке (и в естествознании и обществоведении) имеется своя специфическая система понятий, отражающая те или иные законы действительности. Помимо отражательной функции система понятий позволяет упорядочивать имеющийся научный опыт и, вместе с тем, объяснить явления посредством знания законов.

В системе научных понятий имеются такие понятия, которые составляют основу той или иной науки, являются ее теоретическим фундаментом. Такие фундаментальные понятия науки называются **категориями**.

В каждой развивающейся науке, достигшей определенных обобщений, имеется своя совокупность категорий. Имеются подобные категории и в эстетике: прекрасное — безобразное, возвышенное — низменное, комическое — трагическое и др. Рассмотрим каждую из пар этих категорий.

**Прекрасное** — эстетическая категория, характеризующая явление с точки зрения совершенства, как обладающее высшей эстетической ценностью. В истории культуры были выработаны различные характеристики прекрасного. Прекрасное определялось как гармония, симметрия, ритм, пропорциональность, целесообразность, внутренне присущая предметам мира, а также мера в звуковых и цвето-световых отношениях, характеризующая внешний облик явлений и т. д. Эти конкретно-чувственные проявления прекрасного можно было бы продолжать до бесконечности, так как они относятся к эмпирическим объектам. Основной же вопрос, волновавший мыслителей всех времен и народов, это — **какова природа прекрасного?** И здесь можно вычленил ряд наиболее характерных подходов.

1. Прекрасное — **объективное свойство самих вещей**. Такой подход к прекрасному был сформулирован уже в раннегреческой натурфилософии, где прекрасное трактовалось как вселенская

гармония, красота мироздания, Космос. Такая трактовка прекрасного в той или иной форме воспроизводится в домарксистской материалистической эстетике, в эстетике французского Просвещения. Для них прекрасное — естественное свойство самой природы, такое как вес, цвет, объем и т. д.

**2. Действительность эстетически нейтральна, источник прекрасного таится в душе индивида.** Красота — результат определенного восприятия субъектом явлений действительности, «суждений вкуса», «вчувствования», «проецирования духовного богатства на действительность» и т. д.

**3. Прекрасное — есть результат соотношения свойств объективной действительности с человеком как мерой красоты или с его практическими потребностями, идеалами и представлениями о прекрасном в жизни.** При этом подходе прекрасное истолковывается как высшая ценность, в которой выражено объективно-эстетическое значение явлений, но которое осваивается через субъективные эстетические оценки, сквозь призму вкусов и идеалов людей.

Третий подход является доминирующим в истории культуры.

Основоположниками такого подхода являются древнегреческие мыслители Сократ, Платон, Аристотель. Они рассматривали красоту не как чисто природное свойство вещей, а как свойство особого рода, как результат эстетически-духовного отношения человека к миру. Характеристика прекрасного, данная Н. Г. Чернышевским: «прекрасное есть жизнь, соответствующая нашим понятиям о том, какой она должна быть», является наиболее точным выражением этого подхода. Марксистская эстетика внесла в этот подход социально-исторический аспект. Связав субъективные оценки человека с конкретно-историческими, социальными условиями бытия людей, с предметно-практической деятельностью человека по преобразованию действительности, марксистская эстетика рассматривает прекрасное объективное свойство мира, определяющее значимость его предметов для человечества как сферу освоенности мира человеком и потому и сферу свободы. С позиций этого подхода предметы, явления, можно считать прекрасными, когда они выступают как общественно-человеческие ценности, воплощающие утверждение человечества в мире и характеризующие его свободу.

С гносеологической точки зрения прекрасное — это мысленный образ **реального предмета**. Вместе с тем, прекрасное предполагает определенную **идеализацию** отражаемого предмета и доведение его гармоничности и совершенства до определенного завершения. В этом плане прекрасное есть построенная воображением мысленная модель предмета, гармоничные черты которого доведены мыслью до предела, высказаны до конца.

Такой, выработанный творческой мыслью, категориальный образ позволяет так или иначе аттестовать реальную действительность различными мерами красоты и совершенства, давать ей эстетическую оценку и вступать с ней в определенные отношения.

Указанный категориальный образ позволяет ориентировать опыт художника и служить методологическим обеспечением его творческой деятельности.

**Безобразное** — категория эстетики, противоположная прекрасному, **выражающая негативную эстетическую ценность**. Как подсказывает этимология самого слова безобразное — значит безобразное, лишенное образа, меры, порядка, другими словами — хаос. В древнегреческой эстетике безобразное сближалось с понятиями небытия и зла. В средневековой философии безобразное трактовалось как следствие и форма проявления греховности. Прекрасный ангел Люцифер, выступив против Бога, превратился в безобразного Сатану. Человек (Адам и Ева), нарушив запрет Бога, — является творцом всего безобразного в мире. Таким образом, в средневековом мышлении безобразное понималось как наглядное свидетельство греховности мира.

Эстетика эпохи Просвещения вообще отрицала за безобразным право быть воплощенным в искусстве. Однако, еще в эпоху Возрождения была осознана великая творческая сила безобразного. В пантеистических учениях Телезио и др. утверждалось значение безобразного как свидетельства могучей энергии и бесконечного многообразия природы. Такой подход получил свое развитие в эстетике романтизма. Ф. Шлегель, В. Гюго подчеркивали ценность для искусства «эксцентрического» и «уродливого». В некоторых течениях модернизма безобразное истолковывалось как исключительная позитивная ценность.

Безобразное — антипод прекрасному. И именно поэтому безобразное и прекрасное теснейшим образом связаны друг с другом. Еще древние египтяне отмечали, что в процессе старения все здоровое и красивое становится безобразным. На тесную взаимообусловленность этих двух категорий указывал также Аристотель, подчеркнувший разницу между прекрасным лицом и **прекрасно нарисованным лицом**. Аристотель здесь тонко подметил одну из характерных особенностей творческой природы художественной деятельности, благодаря которой действительно безобразный предмет получает свойства прекрасного (изображен прекрасно, обладает прекрасными художественными достоинствами). Поэтому эстетическое переживание безобразного двойственно: наслаждение художественным произведением сопровождается чувством отвращения к самому предмету изображения. Момент прекрасного и связанное с ним чувство наслаждения произведением простирается от радости узнавания действительности, от восприятия пре-

красной формы, ощущения мастерства художника и утверждаемого эстетического идеала, с позиций которого отрицаются негативные ценности, силы зла и хаоса и утверждается позитивное просветленное начало.

Диалектика прекрасного и безобразного может быть раскрыта в образе «модели», органически соединяющей в себе общее и индивидуальное.

Всякое художественное произведение в таком случае может быть понято как специфическая модель, дающая нам определенную меру диалектического совпадения стихии и порядка, хаоса и гармонии. Поэт-даос обязательно подчеркнет, как стихия дождя рассказывает, о чем он думает. Стихия вдруг оказывается носителем разумного. Поэзия по природе своей всегда стремится мыслить в образах стихий, будь то природа или культура, и имитировать некоторый хаос, который усиливает впечатление о том, что красота рождается как бы спонтанно, сама собой, органично, а не искусственно. Так, за хаосом вдруг проступает неявная, тройная гармония, которая, по словам Гераклита, лучше явной. Так моделируется в художественном произведении конкретная, соответствующая стилю, мера совпадения прекрасного и безобразного.

Диалектическое тождество, определенное совпадение хаоса и гармонии осуществляется в разных эстетических пропорциях в зависимости от стиля автора, от художественных задач, которые он ставит в своем произведении, и от многих других внешних и внутренних обстоятельств. Многое в этой мере соотношения прекрасного и безобразного зависит от художественной энергетики автора. Один поэт в гигантском размахе крыльев может тащить паровоз (например, Гоголь). Другой кружится легкой бабочкой (например, Андерсен). Иногда кажущийся гигант, изнутри оказывается нежным и хрупким и предупреждает, что «на бабочку поэтинова сердца нельзя садиться в галошах и без галош» (Маяковский).

Для дифференцировки указанных мер при категориях прекрасного и безобразного существуют дополнительные понятия, фиксирующие оттенки (изящное, прелестное, простое, непривлекательное и др.). Есть в эстетике и специальные категории, в которых указанная мера прекрасного и безобразного, гармонии и хаоса, стихии и порядка выступают как выражение чрезмерности, как нечто выходящее за пределы всякой меры.

## 2.

### *Возвышенное и низменное*

Возвышенное качественно определяется как прекрасное, только это качество проявляется как чрезмерно прекрасное, в высшей мере прекрасное, как безмерно прекрасное. В этих случаях мы гово-

рим: «Нет слов!...» Факты и события, относящиеся к порядку возвышенного как чрезмерного и беспредельного, вызывают в нас чувство восхищения, восторга, ощущение гармоничной востребованности и Божественные программы высших иерархий культуры. Бесконечность и вечность мира, мощные внутренние силы природы и человека, безграничные перспективы в освоении природы — все это характеризует различные моменты возвышенного. **Возвышенное — эстетическая категория, характеризующая эстетическую ценность предметов и явлений, которые обладают большой положительной общественной значимостью, но в силу своей колоссальной мощи не могут быть положительно освоены обществом и личностью.**

Впервые наиболее целостную характеристику возвышенного дал И. Кант в «Критике способности суждения» (1790). Рассматривая соотношения прекрасного и возвышенного, Кант отмечал, что если прекрасное характеризуется определенной формой, ограничением, то сущность возвышенного заключается в его безграничности, бесконечном величии и несоизмеримости с человеческой способностью созерцания и воображения.

Возвышенное обнаруживает двойственную природу человека: оно подавляет человека как физическое существо, заставляет осознать свою конечность и ограниченность, но одновременно возвышает его как духовное существо, пробуждает в нем сознание нравственного превосходства даже над физически несоизмеримой и подавляющей его природой.

Возвышенное в жизни, действительности находит свое отражение в искусстве. Типичными формами отражения возвышенного в искусстве является грандиозность, масштабность, монументальность. Ярким примером таких произведений являются знаменитые египетские пирамиды. Утверждая величие сына Бога — фараона, они подавляли человеческую личность, которая на фоне грандиозной усыпальницы превращалась в ничего не значимую песчинку.

В соответствии с изменившимися мировоззренческими представлениями несколько иной поворот в интерпретации возвышенного мы встречаем в средневековом христианском искусстве, где представление о возвышенном связано с особым характером взаимоотношения человека с Богом. Образ возвышенного в средневековом искусстве запечатлен прежде всего в готических соборах. Готические соборы проникнуты порывом к абсолютному и почти недостижимому бытию — Богу. Но христианство не отвергало возможность слияния человека с Богом. При огромных аскетических усилиях человек способен достичь Царства Божия. Устремленные вверх линии готического собора и выражали эту связь человеческих надежд с Царством Божиим на небе. Отражение возвышенного



в искусстве требует от художников особой интенсивности, яркости, приподнятости. **Пафос** (от гр. Pathos — чувство, страсть) — наиболее емкое определение в художественном выражении возвышенного.

Пафос преодоления, пафос победы, пафос страдания и т. д. характеризуют произведения, в которых доминирует тема возвышенного.

Соотносительной категорией возвышенного является категория низменного. **Низменное** — эстетическая категория, характеризующая эстетическую ценность предметов и явлений, которые обладают большой отрицательной общественной значимостью и таящее в себе угрозу для общества и личности. Низменное — это крайняя степень безобразного, чрезвычайно негативная ценность. В разнообразных мифологических конструкциях возвышенное символизирует образ неба — в то время как образ низменного представляется как подземное царство: Аид, Ад и т. д.

Низменному в большей степени, чем другим эстетическим категориям присуща этическая оценка: оно напрямую связывается с силами зла. Как низменное обычно воспринимаются и характеризуются черты характера и поступки людей: подлость, обман, разврат и т. д. С низким напрямую связана сфера несвободы человека, его зависимости от стихийных природных и общественных сил, социальная и психологическая или психофизиологическая зависимость. В качестве ярких проявлений низменного в общественной жизни можно рассматривать такие социальные явления, как войну, эксплуатацию человека человеком, ограничение прав и свобод личности, подавление личностного начала. Проявлением низменного в сфере психики человека является психофизиологическая зависимость того или иного индивида от алкоголя, наркотиков и т. д., поскольку они разрушают человеческую личность, превращая его, по сути дела, в полуживотное существо.

Тесная связь низменного с безобразным и злом в реальной жизни находит свое отражение и в художественном творчестве. Именно через определенные сочетания безобразного и злого искусство чаще всего и раскрывает образ низменного. Ярким примером низменного являются известные сказочные персонажи: Баба-Яга, Кощей Бессмертный. Низменную страсть к накопительству, жадность — в безобразных и злых образах Плюшкина и Гобсека раскрыли великие писатели Гоголь и Бальзак.

Художественное отображение низменного такая же закономерность художественного творчества, как и отображение прекрасного и возвышенного, но как и во всех случаях творчества художнику следует иметь чувство меры. Самое трудное для художника в постижении низменного — это не потерять высоту взгляда, дабы не превратилось это постижение в расковыривание порочных

почв, в разглядывание изнанки жизни под видом реализма. Если у художника недостаточна художественная энергетика, чтобы оставаться на высоте эстетического отношения, то лучше ему не братья за всю эту «эстетику низменного». В противном случае все его творческое мышление будет демонизировано, а жизненные силы растратены впустую. Особенно такая опасность возникает перед теми художниками, которые односторонне концентрируются на категории низменного, не имея достаточной опоры и жизненной укорененности в категории возвышенного.

### 3.

#### *Трагическое и комическое*

Линия взаимодействия прекрасного и безобразного, возвышенного и низменного продолжают категории трагического и комического. Трагическое и комическое в большей мере представляют отношения людей, жизненных позиций и судеб. **Трагическое** — категория эстетики, отражающая острейшие жизненные противоречия (коллизии), ситуации и обстоятельства, развертывающиеся в процессе взаимодействия свободы и необходимости и сопровождающиеся человеческими страданиями, смертью и гибелью важных для жизни ценностей.

Трагическое родственно прекрасному и возвышенному в том, что оно неотделимо от идеи достоинства и величия человека, проявляющихся как в свободном действии человека, так и в страданиях, которые сопровождают эти действия в столкновении с силами необходимости. Свободное действие человека, самоопределение действующего лица является отправным моментом трагического. Противоречие, лежащее в основе трагического, состоит именно в том, что **свободное действие человека реализует губящую его неотвратимую необходимость, которая настаивает на нем именно там, где он пытался преодолеть ее или уйти от нее.** Это общее свойство трагического в разные исторические эпохи реализуется в соответствии с особенностями развития свободного личностного начала. В античную эпоху, когда личностное начало находилось на низком уровне развития, трагическое описывалось через взаимодействие личности и судьбы (Мойры). Судьба трактовалась как безличностная сила, господствующая в природе и обществе. «Мойры правят миром» — один из главных постулатов античного мировоззрения. Мойры определили всю канву жизнедеятельности человека, но через свободное действие людей, осуществляющих конкретные эпизоды этой предзаданной канвы.

В противоречиях свободных действий Эдипа реализуется трагедия его судьбы в знаменитой трагедии Софокла «Царь Эдип». Эдип по своей воле сознательно и свободно доискивался до причин

бедствий, выпавших на долю Фив. Его усилия оборачиваются против него же самого, поскольку оказывается, что виновником всех этих несчастий является сам Эдип, убивший своего отца и женившийся на своей матери и таким образом преступивший божественные законы. Эдип понимает, что его ждет гибель, но продолжает идти до конца. Он не обреченное существо, а герой, самостоятельно действующий в соответствии с волей богов, сообразуясь с необходимостью. Именно поэтому греческая трагедия героична.

Эту способность в греческой трагедии раскрыл в работе «Философия искусства» Ф. Шеллинг. По Шеллингу, необходимость, судьба делает героя виновным без какого-либо умысла с его стороны, но в силу неопределенного стечения обстоятельств. Герой должен бороться с необходимостью — иначе, при пассивном ее принятии, не было бы свободы. Но чтобы необходимость не оказалась победителем, герой должен добровольно искупить эту predetermined судьбой вину и в этом добровольном несении наказания за неизбежное преступление и состоит победа свободы.

В средние века доминировал мотив подчинения воли человека воле Бога и обещание восстановления справедливости в иной жизни, в Царстве Божиим. Центральные персонажи средневековой трагедии Святые Мученики, которые по своей воле пошли на жертвы во имя Бога или грешники, нарушившие божественные и человеческие установления. **Принцип трагедии во всех этих случаях лежит в коллизиях между земным и небесным (божественным) началом.**

В новое время, когда личностное начало получило всестороннее развитие, **источником трагедии является сам субъект, глубины его внутреннего мира и обусловленные ими действия.** В сфере художественного творчества эта способность трагического более ярко раскрывается в трагедиях Шекспира. В теоретической сфере обоснование этому этапу развития трагического дали в своих работах немецкие романтики и Гегель. Гегель видел источник трагедии в самораздвоении нравственной субстанции как области воли и свершения.

Составляющие нравственную субстанцию силы различны по своему содержанию и индивидуальному проявлению. Каждая из различных нравственных сил стремится осуществить определенную цель, обуславливаемая определенным пафосом, реализующемся в действии и в этой односторонней определенности своего содержания неизбежно нарушает противоположную сторону и сталкивается с ней. Этот конфликт сталкивающихся сил приводит к их гибели.

Таким образом Гегель делает вывод, что в трагедии человек Нового времени сам виновен в постигших его ужасах и страданиях. Однако гибель сталкивающихся сил восстанавливает нарушенное равновесие на ином более высоком уровне и тем самым, по Гегелю,

движет вперед универсальную субстанцию, способствуя историческому саморазвитию духа. Поэтому для Гегеля цвет трагедии — белый. Будучи воплощенным в искусстве, **трагическое оказывает очищающее воздействие на людей (катарсис), призывает их на борьбу со злом.** Смерть героя трагедии возбуждает боль и скорбь зрителей, читателей, но вызывает восхищение самоотверженной жертвенностью. Отсюда произрастает одно из главных предназначений трагедийного произведения — **утверждение достоинства человека, расширение его возможностей, разрыв тех границ, которые исторически сложились, но стали тесными для наиболее сильных и активных, одухотворенных высокими идеалами.**

Противовесом трагического в жизни и искусстве выступает комическое. **Комическое** (от гр. komikos — веселый, смешной) — категория эстетики, отражающая социально-значимые противоречия действительности под углом зрения эмоционально-критического к ним отношения с позиций эстетического идеала. По мнению большинства исследователей, **сущность комического в противоречии.** Комизм ситуации чаще всего проявляется как результат контраста, противостояния безобразного — прекрасному (Аристотель), ничтожного — возвышенному (И. Кант), нелепого — рассудительному (А. Шопенгауэр), ложного, мнимого — основательно-значительному, порочному и истинному (Г. Ф. В. Гегель) и т. д. Таким образом во всяком комическом противоречии действуют два противоположных начала, первое из которых кажется положительным и привлекает к себе внимание, но на деле оборачивается отрицательным свойством.

Комическое, как правило, вызывает смех. **В комедийном смехе заложено глубокое критическое начало.** Однако комедийный смех не действует как всеобщее слепое беспощадное отрицание, то есть разрушение. В нем заложен глубоко утверждающий потенциал, поскольку комедийный смех базируется на определенном эстетическом идеале. Таким образом комедийный смех стремится искоренить недостатки, разрушить существующую несправедливость и создать новую, принципиально отличную систему отношений.

На базе комического в жизни и искусстве сформировалась обширная **смеховая культура.** Смеховая культура имеет свои глубокие исторические корни и уже в недрах мифологии мы находим принципиальные обозначения природы смеховых явлений. Эти обозначения имеют общечеловеческую значимость и не утратили смысла до сегодняшнего дня. Как отмечалось ранее, всякая **смеховая ситуация возникает на основе какого-либо противоречия.** Особо смехообразующими противоречиями являются противоречия смешения качеств и сущностей. Даже само слово «смех» как бы подсказывает нам эту идею смехового начала.

Для смеховой культуры мифа особенно характерны такие противоречия смешения, смещения, смены, подмены, путаницы и т. д. Все эти противоречия разворачиваются в оппозиции: порядок — хаос. Для мифологии смеха характерно то, что порядок того или иного предмета дается в форме беспорядка, хаоса (в той или иной степени). Если нарушена структура предмета — мы имеем ту или иную меру деструктивности. Если нарушены смыслы — мы имеем путаницу, определенную меру бессмысленности. Если разбалансирована энергетическая сторона воспринимаемого предмета — мы имеем ту или иную степень смущения. Все эти аспекты и лики хаоса даны человеку для преодоления. Смеховая культура и является способом разрешения указанных противоречий. При этом противоречие тем острее, чем ближе человек находится к границе своего постижения мира. Именно в пограничной зоне наиболее вероятны противоречия смешения меры вещей, характерные для мифа. Поэтому указанная зона в мифе наиболее смехоемка и создает наилучшие смысловые и энергетические условия для игры смеховой культуры.

Эта культура в мифологии обозначается совокупностью специфических символов, которые требуют своей расшифровки и интерпретации. Причем каждая культурная эпоха по своему прочитывает эту символику, что вполне соответствует культурной природе символа.

Смеховая культура мифа закрепляется в специфических символах и фигурах, которые так или иначе указывают на определенную меру соотношения хаотического и упорядоченного, присущую различным модификациям комического.

Чаще всего в эстетической литературе упоминаются следующие символы и фигуры, связанные со смеховым началом мифа:

1. **Мех, волосы** — образ некоторого смешения, спутанности и, вместе с тем, влекущей силы и власти. Здесь через стихию хаоса прорывается организующая мощь.

2. **Монстры** — своеобразные смешения человеческой и животной природы (Кентавры, Сфинксы и т. п.) символически отображают погруженность человека в хаос и одоление его силами света, гармонизацию животных программ работой культуры.

3. **Движение вверх и вниз** — смехопорождающий мифологический символ. Основан на игровом смешении верхних и нижних измерений человеческой жизни, в конечном счете уравновешивающих друг друга в некотором органическом единстве. Доминанта гармоничного придает смеху окраску оптимизма и утверждения жизнеспособности.

4. **Красный и белый цвет** символизирует жизнеспособность и игру жизненных сил в их движении ко все большему осветлению. Вместе с тем, символы обеспечивают некоторое энергетическое

равновесие, ту «анестезию сердца» (по выражению А. Бергсона), которая и позволяет состояться смеховому процессу. Сердце смущенное, несущее хоть каплю хаоса и замутненности, не способно к смеху. Красное в этом случае символизирует мощь, а белое — осветленность и чистоту сердца.

Смеховая культура изначально несла в себе жизнеутверждающее начало. В народных празднествах, в древнейшем искусстве происходило чествование созидательных сил природы, торжества плотского начала. Древнегреческие празднества в честь Диониса, древнеримские сатурналии происходили в атмосфере полной раскованности, отвлечения от привычных норм благопристойности, откровенного слова и дела. В средние века комедийный смех звучал на комедийных действиях и процессиях, на праздниках «дураков», «ослов» и т. д. Одной из самых популярных форм комедийного действия в средние века был карнавал. Как отмечал крупнейший исследователь средневековой смеховой культуры М. М. Бахтин, карнавал выступает как антипод официальной средневековой религиозной идеологии, восполняя народным праздничным смеховым мировосприятием ее удручающую серьезность и односторонность. «Карнавал не знает разделения на исполнителей и зрителей. Карнавал не созерцают — в нем живут, и живут все, потому что по идее своей он всенароден. Пока карнавал совершается, ни для кого нет другой жизни, кроме карнавальная. От него некуда уйти, ибо карнавал не знает пространственных границ. Во время карнавала можно жить только по его законам, то есть по законам карнавальная свободы. Карнавал носит вселенский характер, это особое состояние всего мира, его возрождения и обновления, которому все причастны» (Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — М., 1965. — С. 10). По мнению М. М. Бахтина, в средневековых карнавальная празднества особенность смеха как отрицающей и одновременно жизнеутверждающей силы предстает в своем полном и подлинном виде.

С развитием капиталистических общественных отношений в Новое и Новейшее время смеховая культура претерпевает исторические деформации, связанные с отчуждением сущностных сил человека. В этих условиях смеховая культура принимает некоторые превращенные формы своего существования, связанные с утратой ею своего родового общественного начала. Смеховая культура постепенно становится на путь обслуживания эгоистических интересов человека, выступая в отдельных случаях своеобразным орудием психологической агрессии.

Смех, являясь началом социокультурным, общественным по своей природе, начинает своеобразно «приватизироваться», становится частным делом собственного самоутверждения. Вместо очи-

щающей сатиры, сарказма, иронии, осуществляемых с любовью, не отвергающих человека во многих произведениях XIX-XX веках, мы видим издевательство, кощунство, излучение душевного холода. Будучи одним из способов мысленного, совершаемого в творческом воображении, разрешения какого-либо противоречия, смех начинает становиться инструментом защиты от противоречий, способом ухода от них.

Отсмеять и выбросить из поля сознания — так обеспечивается необходимая комфортность существования. Смех становится амортизатором, буфером против жизни. В этой функции смех ведет к энергетическому истощению и в конечном счете к снижению жизнеспособности

#### 4.

#### *Методологическая роль категорий эстетики в художественном творчестве*

Поскольку категории эстетики сами по себе для художника достаточно абстрактны, а перевести их в конкретные образы художник не может в силу недостаточного опыта философско-эстетического мышления, эстетика должна помочь художнику перевести содержащиеся в категориях общие принципы в конкретные приемы и правила художественной деятельности. Тогда художник может наглядно убедиться в работоспособности философской логики, в ее умении поставить проблему и довести ее до определенной меры конкретности. Эта методологическая значимость эстетических категорий может быть показана в следующих моментах творческого процесса:

1. При содержательном освоении категорий эстетики художник прежде всего **научается видеть сущность эстетических объектов**. Уровень постижения сущности, связанный с категориями как формами содержательного мышления, дает нам такое изображение предмета, при котором его свойства и качества существуют не как «одно возле другого» или «одно после другого», а по формуле: «одно как другое». Это означает, что в нашем случае опосредования эстетических противоположностей, они при разрешении проблемы также начинают выступать по принципу: «одно как другое». Таким образом художник начинает понимать, что хаос дается человеку в форме гармонии (преодоленного в определенной мере хаоса), а гармония — в форме хаоса, который еще предстоит преодолеть и гармонизировать.

2. Эстетические категории позволяют художнику выстроить четкую методику определения своего стиля художественной деятельности. Категории эстетики помогают художнику **найти свою посильную меру соотношения гармонии и хаоса и таким образом**

**построить свою модель творческого процесса в соответствующем интервале противоречия**. Эта задача самоопределения может иметь различные последствия для дальнейшей судьбы художника. Поэтому очень важно не ошибиться. Как много в истории художников, не сумевших точно определить свою художественную меру в интервалах: прекрасного и безобразного, возвышенного и низменного, комического и трагического.

3. Категории эстетики при их содержательном постижении формируют не только творческое мышление художника, находя ему соответствующую эстетическую меру и энергетическую нишу, но **затрагивают саму жизнь художника**. Как говорится, «стиль — это человек». А поэтому, выбирая стиль, мы неизбежно выбираем и определенную жизненную позицию. Эта позиция художника включает в себе не просто отношение к миру, но отношение к конкретным проблемам, возникающим при определении своих жизненных сил к мерам реального хаоса, которые надо не только мысленно, но и жизненно преодолеть, взяв на себя напряжение противоречия. Вся тяжесть труда художника именно здесь. Поэтому центр усилий должен быть сосредоточен не столько в самом непосредственном постижении прекрасных образов и смыслов, сколько в преодолении сил хаоса и стихии. По мере такого преодоления открывается и прекрасное и даются творческие силы для воплощения его в художественные образы.

4. Более того, эстетические категории открывают перед художником не только перспективу мыслительного и жизненного становления, но возможность выстроить свою жизнь в качестве конкретно-исторического призвания и судьбы в культуре, что соответствует уровню культурного авторства и бытия в культуре, в отличие от поверхностного околокультурного существования.

Таким образом, категории эстетики позволяют органически соединить возможности и интересы свободной творческой индивидуальности художника с программами, идущими из глубин конкретно-исторического этноса. В этом случае категории эстетики переходят в статус своеобразного эстетического канона жизни художника. В этой связи категории эстетики дают художнику методологическое обеспечение для целенаправленного построения собственной жизни как специфического философско-эстетического и художественного произведения.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Аверинцев С. С. К истолкованию символики мифа об Эдипе / Античность и современность. — М., 1972.  
Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — М., 1965.

- Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества.— М., 1986.  
 Ванслов В. В. Проблема прекрасного.— М., 1957.  
 Калантар А. Л. Красота истины: об эстетическом начале научного познания.— Ереван, 1980.  
 Карасев Л. В. Мифология смеха // Вопросы философии.— 1991.— № 7.  
 Козловский В. П. Культурный смысл: генезис и функции.— Киев, 1980.  
 Лосев А. Ф., Шестаков В. П. История эстетических категорий.— М., 1965  
 Мамардашвили М. «Дьявол играет нами, когда мы не мыслим точно» // Театр.— 1989 — № 3.  
 Половинкин С. М. Флоренский: логос против хаоса.— М., 1988.  
 Пресняков О. Поэтика познания и творчества.— М., 1980.  
 Столович Л. Н. Категория прекрасного и общественный идеал.— М., 1969.  
 Топоров В. Н. К происхождению некоторых поэтических символов / Ранние формы искусства.— М., 1972.

# Эстетическое сознание и его структура

Тема 5.

- 1/ Эстетическое сознание — идеальный продукт субъектно-объектных отношений
- 2/ Структура эстетического сознания
- 3/ Исторические формы и типы эстетического сознания

1.

*Эстетическое сознание — идеальный продукт субъектно-объектных отношений*

В отечественной литературе эстетическое сознание рассматривается как одна из форм общественного сознания, функционирующая в общественной жизни наряду с религиозным, нравственным, научным, правовым, политическим сознанием. В связи с этим наибольшее распространение получило следующее определение эстетического сознания. **Эстетическое сознание — это форма ценностного сознания, отражение действительности и ее оценка с позиций эстетического идеала.** Применение теории отражения к раскрытию содержания эстетического идеала требуют его анализа с позиций субъектно-объектных отношений. **Объектом отражения эстетического сознания, как и всех других форм общественного сознания, является природная и социальная действительность, уже освоенная социально-культурным опытом человечества. Субъектом же отражения выступает общество в целом, через конкретных индивидов, социальные группы, классы.**

Для того, чтобы уяснить специфику эстетического сознания, необходимо разобраться в особенностях объекта и субъекта эстетического взаимодействия, характера эстетической деятельности и отношения.

Итак, в любом виде деятельности, материальной или духовной, обязательны субъект, объект и продукт (результат) деятельности. В материальной деятельности происходит так называемое «опредмечивание», то есть превращение действующей способности субъекта в преобразованный этой деятельностью предмет, продукт производства. Причем в данном случае происходит отчуждение объективированных результатов.

Иначе обстоит дело в духовной — познавательной, эстетической, оценочной — деятельности. Освоение действительности здесь выражается в форме «распредмечивания», когда происходит не только фиксирование, духовная ассимиляция содержания предмета, но и включение человеческого оценочного отношения.

Причем в духовной деятельности продукт, результат не отчуждается (и в этом заключается важнейшее условие свободы человеческого духа), а принадлежит субъекту, оказывается определенным состоянием (богатством) сознания, психики. Отсюда следует, что эстетическое по своей природе не есть ни сама объективная действительность, ни чистые «сущностные силы» человека, а **идеальный продукт субъектно-объектных отношений.**

Отсюда становится понятно, что эстетическое есть продукт духовной деятельности, возникающий в индивидуальном восприятии и оценке. В самом деле, никто за меня не будет восхищаться, радоваться, печалиться, негодовать и т. п. Применительно к реальному бытию эстетического весьма показательно признание композитора А. Н. Скрябина: «Прежде всего во всей массе пережитых мною ощущений и мыслей я замечаю нечто общее, что их связывает, а именно то, что все это я переживаю. Все это я сознаю. Во-вторых для того, чтобы сознавать все это, я действую, я напрягаюсь, я делаю усилие, я расходую большее или меньшее количество внимания. В-третьих, если бы я перестал сознавать все это, то есть, если бы моя деятельность прекратилась, то с ее прекращением исчезло бы для меня все» (История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли. В 5-и тт. Т. IV. Первый полутом.— М., 1962-1970.— С. 716).

Следует однако иметь в виду два важных обстоятельства. Во-первых, индивидуальный характер бытия эстетического отнюдь не исключает его социально детерминированного содержания, ибо индивид — это не абстрактная противоположность обществу, а личностно своеобразный носитель социального опыта, системы ценностей и оценок. Во-вторых, индивидуальное эстетическое может обрести общечеловеческую значимость через языковую, знаковую, образную объективизацию в искусстве, дизайне и т. п. Но это будет, так сказать, «вторичное» бытие эстетического, которое становится объектом следующего индивидуального восприятия. О нем пойдет речь в главах, посвященных искусству, художественной деятельности.

По гносеологической природе эстетическое аналогично истине, но отличается по своей сущности. Если истина есть рациональное знание, то эстетическое не столько знание, сколько эмоциональное переживание при восприятии объекта. Поэтому с полным основанием можно утверждать, что психическим эквивалентом эстетического является переживание.

Переживания всегда эмоциональны, но не сводятся к эмоциям. Аффекты, эмоции, страсти представляют собой душевные состояния, но они не имеют в себе своих причин. Между тем как переживание не является чем-то чисто субъективно-эмоциональным, поскольку оно, во-первых, является переживанием чего-то и по-

скольку, во-вторых, его специфический индивидуально-личностный аспект означает не выпадение его из объективного плана, а включение его в определенный объективный план, соотношенный с личностью как реальным субъектом. Иначе говоря, переживания всегда выступают продуктом, результатом субъектно-объектных отношений.

По органической структуре и содержанию переживание — «это образование сложное по своему составу; оно всегда в той или иной мере включает единство двух противоположных компонентов — знания и отношения, интеллектуального и аффективного» (Рубинштейн С. Л. Бытие и сознание.— М., 1957.— С. 264).

Эстетическое как переживание не обязательно базируется на интеллектуальном знании. Причиной аффективного в нем может быть и интуитивное, бессознательное, но всегда по поводу чего-то. Своеобразным «объектом» переживания может стать внутренний мир человека (рефлексия) подобно тому как в лирике или музыке объектом становится сам субъект (см. Титов С. Н. Искусство: объект, предмет, содержание.— Воронеж, 1987.— Гл. 4). Специфический характер эстетического переживания объясняется двумя причинами: особенностями объекта эстетического отношения и соотношением объекта с эстетическими вкусами, взглядами, идеалами человека, обозначаемыми «эстетическое сознание». Начнем с характеристики основных особенностей объекта эстетического отношения.

1. Эстетическому восприятию и оценке подлежит только единичный, конкретный, индивидуально-неповторимый объект. Не бывает красоты вообще. Красиво не просто дерево, а это дерево, не просто пейзаж, а этот, не вообще человек, поступок, танец, а этот, этот, этот. То, что эстетическое всегда конкретно, подтверждается и тем, что даже эстетический идеал, представляющийся абстрагированным от реальной действительности, осуществляется, реализуется только в конкретной эстетической ситуации.

Таким образом, носителем эстетической ценности является именно реальное объективное бытие, так как объективная реальность состоит не из абстракций, а из конкретных предметов, явлений, отношений, процессов. И только они способны вызывать эстетические переживания. «В области прекрасного нет отвлеченных мыслей, а есть только индивидуальные существа — жизнь мы видим только в действительных, живых существах» (Чернышевский Н. Г. Избр. соч.— М.-Л., 1950.— С. 406). В этом отличие эстетического объекта от научно-познавательного, который не сводится к конкретному факту, а восходит к общему, абстрагируясь от единичного. Что же в конкретном объекте прежде всего оказывается истоком или, вернее, провокацией эстетического переживания?

2. В качестве исходного момента эстетического следует называть воспринимаемую ценностно-значимую **форму** объекта. Естественно, что реальные конкретные объекты предстают перед нами в таких внешних проявлениях, как размер, форма, цвет, пропорциональность, симметрия, ритм и т. п. Иногда эти проявления называют «эстетическими свойствами» действительности. На самом же деле нет каких либо особых нематериальных «эстетических свойств» наподобие разлитой в мире божественной красоты.

Отмеченные внешние проявления объектов эстетического отношения онтологически связаны с физическими, химическими, биологическими, социальными явлениями и процессами.

Например, цвет называют самым популярным «эстетическим свойством» предметов. А чем обусловлено бесконечное многообразие цветов, скажем, минералов? На этот вопрос академик А. Е. Ферсман дает следующий ответ: «Окраска камня вызывается поглощением и отражением лучей света и в основном связана с особенностями тех электромагнитных клубков, которые мы называем атомами» (Ферсман А. Е. Рассказы о самоцветах. — М., 1961. — С. 73).

Такие элементы, как титан, ванадий, хром, марганец, железо, кобальт, никель, медь и другие являются подлинными красителями мира.

Очень красиво выглядят пчелиные соты. Каждая ячейка очень близка к точной геометрической фигуре, а в целом соты представляют собой очень красивое, ритмичное сочетание ячеек. Не удивительно, что древние люди верили, что пчелы наделены чувством красоты. Однако устройство пчелиных сот объясняется действием объективных законов: во-первых, форма ячеек является наиболее прочным возможным строением, а во-вторых, она также наиболее экономична, ибо требует минимального количества труда и воска.

Причем правильная форма ячеек создается автоматически при откладывании воска пчелами. Этот процесс можно наблюдать, вдвывая мыльные пузыри в стеклянный шар: пузыри будут принимать форму шестигранной ячейки, поскольку поверхности давят друг на друга. При постоянном выравнивании обнаруживается такая тенденция — стороны встречаются под равными углами в 120°.

Можно приводить бесконечное множество примеров — от небесных галактик до полевого цветка и кристалла, — подтверждающих, что объективные свойства и закономерности материального мира определяют форму, цвет, пропорциональность, соразмерность и т. п. внешние проявления предметов, составляющие истоки, начала эстетического. Но именно *начала*, поскольку внешние проявления предметов не всегда могут определить содержание эстетического.

Например, цвет сам по себе как источник эстетических переживаний еще не определяет смысла этих переживаний. Красив ли, скажем красный цвет? Абстрактную бессмысленность вопроса хорошо выразил Г. Т. Фехнер: разумеется он красив на щеках у девушки, но каков он у нее на носу?

3. Следовательно, объект эстетического отношения начинается с внешней формы, но не сводится к ней: форма должна быть взята в единстве с содержанием как **содержательная форма**. Последняя же выявляется в отношении объекта к человеку в смысле раскрытия своих качеств и достоинств. В процессе освоения человеком мира проявляется такое объективное свойство предметов и явлений, как их **значимость в жизни человека и общества**. Именно это свойство объектов определяет содержание их эстетической оценки.

Почему, например, розы, капли росы, беспорядочно разбросанные на ее лепестках, кажутся нам красивыми, а черви отвратительными? Между тем известно, что черви представляют собой более совершенную ступень эволюции природы, чем вода или цветы. Ответ на вопрос надо искать в различной значимости объектов в жизни людей. Розы еще с древних времен привлекали человека красивыми крупными цветами, сильным приятным запахом (цвет лепестков, пышность цветка, приятный аромат) и объективная значимость ее в жизни человека являются основанием для положительной ее оценки. Не случайно в поэзии роза стала символом прелести, чистоты и любви.

Вижу, вижу! Счастья сила  
Яркий свиток свой раскрыла  
И увлажила росой.  
Необъятный, непонятный,  
Благовонный, благодатный  
Мир любви передо мной.  
(А. А. Фет. Роза)

Другое дело черви — они всегда играют отрицательную роль в жизни человека, их можно встретить там, где есть гниение, разложение, нечистоты. И в зависимости от их объективной значимости они получают соответствующую эстетическую оценку.

Внешние признаки нередко могут быть похожими как у положительно оцениваемого объекта, так и у отрицательного, как у прекрасного, так и безобразного. Именно объективная значимость в жизни людей таких черт характера и поведения, как эгоизм, лицемерие, надменность, пошлость, предательство или, напротив, доброта, честность, скромность, правдивость и т. д. — определяют в конечном счете содержание эстетической оценки человека. Объективная значимость объектов в жизни людей может быть разной: утилитарной, рационально-познавательной, нравственной, политической.

Значимость объекта в эстетическом отношении, хотя и связана с другими, но и существенно отличается.

**Во-первых**, значимость объектов эстетического отношения свободна, по словам Гегеля, от «грубой практической потребности»; она является предметом удивления, восхищения или презрения, возвеличения или осмеяния, — иначе говоря, предметом духовного отношения, порождающего эстетическое переживание.

**Во-вторых**, объект эстетического отношения не требует каких-либо практических или логических операций с ним, поскольку его внешний облик и объективная значимость самодостаточны, чтобы вызвать определенную эстетическую оценку. Ф. Шиллер нашел термин для обозначения этого удивительного феномена реальности — «эстетическая видимость». Рационально-познавательное отношение не может останавливаться на видимости в поисках сущностной истины, так же, как и моральная, политическая оценка явления, поступка. Разумеется, и в эстетическом отношении возможен выход за рамки внешней видимости, особенно в художественной деятельности, но в отношении человека к объективной действительности эстетическое в принципе является продуктом созерцания, чувственного восприятия объекта в его данности, видимости как «удовольствие без понятия», «целесообразность без представления о цели» (И. Кант).

**В-третьих**, эстетическая значимость объектов реализуется лишь в отношении к ним человека. Сами по себе материальные объективные свойства можно обозначить понятием **безразличное**. Они оказываются эстетически значимыми, став **небезразличными** с помощью внимания, созерцания, оценки, то есть войдя во взаимодействие с тем, что обозначается понятием «эстетическое сознание».

## 2.

### *Структура эстетического сознания*

Как и всякая форма общественного сознания, эстетическое сознание многообразно структурировано. Оно существует на различных уровнях и в различных формах. Исследователи выделяют уровни **массового быденного и специализированного эстетического сознания**. Носителями массового быденного эстетического сознания являются подавляющее большинство людей. Специализированное же эстетическое сознание подразделяется на два подуровня. Носителями первого подуровня являются люди, занимающиеся художественным творчеством, второй же подуровень специализированного эстетического сознания представляют специалисты в области искусствоведения и эстетики. Это **теоретический уровень эстетического сознания**.

В соответствии с уровнями эстетического сознания проявляются его особенности с позиций характера отражения действительности. Как и в отношении двух форм общественного сознания, можно говорить о чувственно-эмпирическом уровне отражения в эстетическом сознании, рациональном и теоретическом. На чувственно-эмпирическом уровне отражения формируется эстетическое созерцание, эстетическое восприятие, эстетическое представление. На рациональном уровне — эстетические суждения, ценности, взгляды, идеалы. Теоретический уровень непосредственно опирается на рациональную форму отражения действительности и оперирует понятиями и категориями эстетики.

Для того, чтобы более точно понять структуру эстетического сознания, рассмотрим взаимодействие его элементов в наиболее развитой форме — специализированном созерцании художника. В основе этого сознания лежит **эстетическая потребность**, заинтересованность человека в эстетических ценностях, его жажда красоты и гармонии. Этот феномен не следует понимать натуралистически, как некий изначальный инстинкт организма. Жажда красоты и гармонии исторически сложилась как общественная потребность выживания человека в мире. Гармония в этом случае выражает саму жизнеспособность.

Человек исторически время от времени попадал в ситуации необходимого выживания как в культурно-историческом, так и физическом смысле.

Вот и сейчас, в условиях современного социокультурного кризиса такая потребность выживания назрела. Это значит, что у эстетической потребности, связанной с жаждой красоты, сегодня обозначился свой конкретно-исторический предмет. Жажда красоты и гармонии в этом случае идет не от роскоши, баловства, игры, но от жесткой общественной необходимости культурно-исторического выживания человека, требующего всей гармонической целостности его жизненных сил и способностей. Таким образом идеальный образ гармоничного человека, сформированный в эстетическом сознании, сегодня начинает совпадать с объективным практическим запросом общественной жизни. Эстетическая потребность, таким образом, приобретает предметный характер.

В фарватере объективной эстетической потребности складывается жизненная позиция художника, весь строй его чувств и эстетических ориентиров, а в конечном счете — все его культурно-историческое призвание.

В русле эстетической необходимости выстраиваются соответствующие идеалы. **Эстетический идеал** — это образ должной и желаемой эстетической ценности. Эстетический идеал — высший критерий эстетической оценки, с позиции которого идет соответствующая аттестация исторической действительности и



человека. В этом оценочном отношении обнаруживается соответствующий эстетический вкус, в основе которого лежит эстетическая установка, которая накладывает отпечаток на весь строй образов и чувств художника и составляет основу художественного стиля того или иного автора. Поскольку эстетическое сознание художника движется в русле социальных процессов и детерминируется ими, программы этноса проникают во внутренние структуры сознания художника. В свете этих объективных программ все органы чувств становятся органами художественной культуры. В этом случае и отдельные ощущения, и восприятия, и представления перестают быть только гносеологически ориентирующими образами, но становятся содержанием эстетической, художественной чувственности. Эта чувственность, в отличие от чувственности гносеологической, лишь фиксирующей наличную предметность, может отражать и нечто сверхчувственное, выходящее за пределы непосредственного опыта. В этом плане художник в определенной мере становится пророком, помогающим постигать жизнь человека в его социально-исторической перспективе.

Сверхчувственный момент, фиксируемый в предмете, может быть выражением определенных социальных связей человека, а также нести смыслы и образы, идущие от высших иерархий культуры.

### 3.

#### *Исторические формы и типы эстетического сознания*

Наиболее полно сущность эстетического сознания можно раскрыть в том случае, когда мы возьмем его не только как готовый результат в виде определенной структуры, но и покажем становление этого результата.

Если конкретизировать словесную формулу: «понять предмет — значит построить его» (Спиноза, Библер), то в нашем случае понимание сущности эстетического сознания будет достигнуто тогда, когда мы уясним, как исторически строилось, формировалось это сознание. История, как правило, входит в существенное определение предмета.

#### **Восточная традиция формирования эстетического сознания.**

**В древневосточной культуре** категория эстетического сознания еще не была отрефлексирована в какой-либо специальной философско-эстетической дисциплине. Эстетическое сознание развивалось в недрах культового сознания.

Восточная культура древности была ориентирована на верховного творца всей материальной вселенной, которого на Востоке называют Абсолютом или Единым. Единый несет энергетику, на-

зываемую Духом Жизни. Благодаря этой энергии вся вселенная, в том числе и человек, пребывает в состоянии гармонии. Всякое отклонение от этой гармонии, нарушение ее сурово наказывается. В этом случае нарушение гармонии всегда несет обратный, кармический удар («закон бумеранга»).

Соблюдение гармонии, ее поддержание есть в таком случае поддержание самой жизнеспособности космоса и человека. Деятельность, направленная на такую гармонизацию, есть культивирование Духа Жизни.

Таким образом, категория эстетического сознания как самостоятельное понятие еще не выделилось в древневосточной культуре, оно целиком подчинено задачам культивирования Духа Жизни как процессу объективному и практическому. Всякая эстетическая инициатива в этом случае есть в первую очередь дело жизни, а уже потом — сознания и художественного творчества.

**Эстетический канон жизни художника.** В древнекитайской культуре, нацеленной на сознательное формирование художественного таланта, первенство жизненного процесса по отношению к эстетическому сознанию художника и его творчеству породило практику построения специального эстетического канона жизни художника.

В этом случае, прежде чем строить художественное произведение, художнику предлагается построить себя, свою собственную жизнь как специфическое художественное произведение. В соответствии с таким канонами художника не допускали к приобретению профессиональных навыков до тех пор, пока он не обнаружит определенных признаков человеческой квалификации, которые он должен приобрести, живя по законам и правилам предложенного канона.

При прохождении определенного времени жизни по установленным принципам художнику предлагали определенное испытание, которое включало задание нарисовать что-нибудь. По сделанному художником штриху определялась мера жизненной подготовленности художника к выполнению своей будущей профессии. Существовала для этого случая специальная формула: «штрих выдает злодея».

Если мера оказывалась недостаточной, художника направляли на дальнейшую жизненную подготовку. Если мера жизненной готовности была высокой, художника начинали обучать рисованию и давали возможность совершенствовать свое профессиональное мастерство.

Наибольшую известность подобный эстетический канон жизни художника приобрел в Древнем Китае, где он выступил под названием фен лю (Ветер и Поток). Правила и символика этого ка-

нона указывали на необходимость жизни в простоте, в погруженности в жизненный поток. В этом каноне отсутствовала какая-либо патетика. Канон явно ориентирован на одоление натиска хаоса, в результате чего наступало преобразование человека, осветление его натуры, преодоление животных программ и инстинктов. Вся телесная организация человека в конечном счете становилась органом культуры.

Канон, таким образом, осуществлял культивирование Духа Жизни, давал жизненную подготовку для реализации своего художественного призвания. Так обеспечивался определенный уровень жизненных сил и способностей для выполнения художественной задачи. Канон, таким образом, упреждал всякие возможные трагедии, связанные с высокими устремлениями эстетического сознания и недостатком жизненной энергии для их осуществления.

**Эстетика Белого Света.** В другой восточной традиции, в культуре японского синтоизма, культивирование Духа Жизни выглядит несколько иначе. Синтоизм (от синто — путь Богов) предполагает высокое служение богине Солнца — Аматерасу. Это служение состоит в том, что уподобляясь божественному пути творения Белого Света, творить свой посильный труд воскрешения Белого Света, воссоздания и приумножения светоносности человека.

Для самурая как воителя Света «жить на Белом Свете» означает не потребление жизненных сил Света и их распыление в праздном жизнелюбии, но постоянное сотворчество с силами Света и повышение таким образом своей жизнеспособности, благодаря чему преодолевается страх перед смертью и хаосом. Самурай каждый раз доказывает неодолимость сил света в процессе гармонизации окружающего мира и человека.

Показательна символика священной национальной игры под названием «Охота самураев». Готовясь к этой игре задолго, воитель Света тщательно выбирает стержни из тростника, из которых затем будет изготовлена стрела, символизирующая лучи Солнца. Выбор ведется ответственный, ибо полет стрелы судьбоносен. Сотни и сотни стержней надо перебрать, пока найдется один, пригодный к священному действию.

Стрельба ведется на конях, на скаку, по специально изготовленным мишеням, которые символизируют силы тьмы и хаоса, которые надо преодолеть воителю Света. Всякое попадание означает трансмутацию энергий Тьмы, их обуздание, поворот к положительному служению.

Всякая стрела, поразившая мишень, хранится как священная реликвия в храмах и составляет национальное достояние страны. Стрелу, пролетевшую мимо, сжигают как наполненную демонической энергией.

Если охота самурая в общем своем итоге оказывается неудачной, воитель Света обязан совершить ритуальное самоубийство. На сегодняшний день это жестокое правило упразднено в этой национальной игре. Такова эстетика Белого Света в синтоизме, показывающая красоту и мощь национального самосознания Японии.

Но не только самурай наделены жизненными силами служения Белому Свету. Каждый японец в той или иной мере может стать пророком, неся в мир весть о Белом Свете. В Японии нет единого и канонизированного священного текста в его письменном виде. Все необходимые молитвы творятся импровизированно к каждому конкретному случаю. Это мобилизует творческую мощь японского самосознания, в котором силы Света могут обнаруживаться в самых разнообразных социокультурных инициативах, начиная от ратного труда и подвига, кончая простой молитвой искреннего общения с высшими иерархиями Света. Эстетика Белого Света, являясь достоянием японского этноса, вместе с тем, несет общечеловеческое содержание и может быть встречена в самых многообразных исторических этносах и типах культуры.

**Эстетика тайны.** Идея Гераклита о том, что всякая «тайная гармония лучше явной», была подхвачена Пифагором и вылилась в целую социально-педагогическую программу, построенную на принципе тайны. Тайный союз пифагорейцев, во многом загадочный для нас, был как раз конкретным подтверждением этой идеи тайного служения и тайного творения добра.

Исходя из идеи, что душа растет тайною, Пифагор выстроил целую цепь образовательных мероприятий, построенных на эстетике тайны, начиная от таинства посвящения, кончая методикой трансцендентности Учителя, который, оставаясь за кадром, мудро окликает и вызывает к жизни светлые качества человеческой души.

Идея тайного творения красоты и добра проникла и в христианство, где была развита в требование не трубить о своих добрых деяниях. «Правая рука не должна знать, что делает левая». В конечном счете эстетика тайны стала общечеловеческим явлением.

У Пушкина мы встречаем ту же мысль: «Блажен, кто про себя тайл души высокие созданья»... «Блажен, кто молча был поэт»...

У Пастернака звучит та же тема: «Быть знаменитым не красиво, не это поднимает ввысь».

Таким образом, эстетика тайны исторически присутствует во многих культурных эпохах художественного творчества.

**Эстетика подобия.** Эстетическое сознание, построенное на принципе подобия, получило особенное историческое развитие в недрах христианского мировоззрения. Христианству было присуще такое соотношение Божественной и человеческой меры, в

котором человеческое мыслилось как минимальное выражение Божественного, как некоторая искра Божья, которая дана человеку для поддержания его человеческих качеств. В силу такого понимания соотношения Божественной и человеческой меры, отношения между Богом и человеком строились по принципу уподобления.

Пред человеком вставала Божественная мера как некоторый идеал, как высочайшая степень совершенства, как глубочайшее средоточие гармонии и красоты. Эта божественная степень может быть постигнута человеком по мере его человеческих сил посредством богоуподобления. С другой стороны, Бог являл свои божественные качества в человеческой мере и в этом смысле проявлялось его человекоуподобление. Идеал красоты, таким образом, выступал как соизмеримый с человеческими силами и возможностями.

Так, например, «распятие Христа» как образ прекрасного нравственного подвига и высочайшей красоты находит свой реальный отклик в человеческих деяниях, осуществляемых по принципу «сораспятия». Идеальный образ становится достижимым и посильным для человека. Такой подвиг может совершаться в повседневном раскладе событий. Так становится возможным сотрудничество, сотворчество, сподвижничество между двумя субъектами: Богом и человеком. Все эти отношения соизмеримости и дают нам в конечном итоге христианский вариант «эстетики подобия».

Рассмотренная эстетика есть не только некоторый мысленный процесс, но и имеет практическое воплощение в деяниях святых, возведенных в сан преподобных.

В энергетическом плане «эстетика подобия» осуществляется как процесс образования гармоничных резонансных цепочек (См. Перепелицын М. Л. Аналоговые системы.— М., 1992), которые становятся каналами коммуникации и энерго-информационного обмена самых различных субъектов в сложных духовных ансамблях небесной и земной интеллигенции. Энергия мыслей и поступков становится сгармонизированной, что позволяет осуществлять детерминации от культуры и духовно-преобразовательную деятельность в масштабах конкретного исторического этноса.

Подводя итог историческому становлению эстетического сознания, необходимо отметить, что не все исторические позиции вошли в наше рассмотрение, а наиболее типичные. Все они так или иначе, явно или неявно вошли в состав современного эстетического сознания в качестве его составляющих. Теперь перейдем к рассмотрению типов исторического сознания.

В зависимости от исторических форм разделения общественного труда, от превращения трудовой деятельности в частичную функцию общественного производства, в сфере общественно-

го сознания обозначились соответствующие деформации. Сфера эстетического сознания также претерпела изменения и расщепилась на два специфических типа: потребительский и творческий. У каждого типа своя мировоззренческая ориентация и своя мера постижения прекрасного.

#### **Потребительский тип**

**Потребительский тип** эстетического сознания обладает достаточным художественным вкусом и обнаруживает понимание законов красоты. Однако деятельность по законам красоты и создание художественных произведений для этого типа эстетического сознания недоступно.

Поэтому указанный тип целиком сосредоточивается на потреблении художественных произведений и вырабатывает соответствующий способ эстетического восприятия.

Такая односторонность имеет свои социально-генетические корни и причины. Генезис индивидуального развития души был связан с утратой категории детства по причине ранней социализации сознания. Самый емкий по своим дарованиям период жизни был безвозвратно потерян. Соответственно снизился творческий потенциал.

Это обстоятельство связи дарования с потенциалом детства было замечательно обозначено П. Флоренским: «Гений — это сохраненное детство, талант — сохраненная юность» (Флоренский П. Ближе к жизни мира // Советская культура.— 3 ноября.— 1988).

Более того, деформации эстетического сознания в потребительском типе затрагивают не только биографические границы личности, но идут гораздо глубже — в родовую память человека, которая оказывается чрезмерно заштампованной всякими социальными стереотипами. Для потребительского типа эстетического сознания в его социально-генетическом развитии характерна жизнь в режиме растраты и распыления жизненных сил и способностей, а также чрезмерная гедонистическая ориентация, уходящая от труда и усилия и, конечно же, — от категории трагического.

В результате всего этого негативного социально-генетического опыта обнаруживается определенный энергетический перевес в сторону потребительства. Созидательный потенциал снижен. Эту энергетическую сторону потребительского типа эстетического сознания хорошо подметил Л. Н. Толстой, обозначив формулой: «из других пьет, искра мала».

Эта потребительская позиция эстетического сознания в конечном счете разрастается в практику непрерывного энергетического подпитывания из результатов культуры, так или иначе несущих остаточную этническую энергетику их авторов. Особенно энергоемки книги. Человек потребительского склада начинает их

поглощать в чрезмерном количестве, становясь «книжным червем». Эрудиция разрастается, не остается места для творческого воображения, теряется собственное авторство. Мышление становится формальным, соответствующим логике готовых результатов, вторичных процессов культуры.

В конечном итоге потребительский тип эстетического сознания приобретает черты поверхностного, лишенного сущности, ококультурного существования. Утрачивается главное для бытия человека в культуре — культурно-историческое призвание.

Потребительский тип эстетического сознания — это не какая-то из черт человеческого сознания. Он выражается практически. Потребительский тип предстает как конкретный исторический субъект. Чаще всего — это критик, неудавшийся художник. Его характеризует устойчивый «репертуар отрицаний», в котором он находит дополнительный источник энергетической подпитки и некоторую компенсацию несостоявшейся судьбы в культуре. В сути своей критик есть обыватель, представитель обыденного сознания. Разница лишь в том, что критик более образован и профессионально подготовлен в своем деле критики.

Поскольку потребительский тип сложился исторически, то здесь нет какой-либо субъективной вины за подобное разделение художественного труда. Вместе с тем, есть попытки усилиями образования исправить сложившееся положение в той части людей, которые утратили способность к творчеству.

Известный педагог-новатор М. Щетинин, начавший свой учительский путь как музыкант, преподаватель фортепьяно, произвел очень важный педагогический эксперимент. Он набрал специальный музыкальный класс из тех учащихся, которые были объявлены как неимеющие музыкального слуха («медведь на ухо наступил»).

Средствами культуры педагог развил в этих учащихся художников-музыкантов, а затем уже с помощью музыки построил собственную технологическую способность слышать и различать красоту и ритмику звука. При условии, разумеется, нормального физического слуха. Так Ухо было сознательно и целенаправленно сформировано как орган музыкальной культуры.

М. Щетинин в дальнейшей педагогической деятельности предпринял попытку реабилитации детства, восстановления родовой памяти человека в ее положительных проявлениях. Все эти образовательные усилия свидетельствуют о том, что деформации от разделения художественной деятельности могут быть в принципе преодолены. Вместе с тем, образовательные инициативы М. Щетинина не ограничиваются чисто школьным педагогическим опытом, а поднимаются на уровень социально-педагогического подхода, направленного на гармонизацию конкретного исторического этноса.

### Творческий тип

Эстетическое сознание в его творческом типе отличается прежде всего способностью понимать красоту и творить по законам красоты, создавая художественные произведения.

В творческом типе явно просматривается сохраненность детства как важнейшей человековедческой категории, несущей творческие потенциалы.

Нетрудно представить и созидательный генезис родовой памяти, как от века приумножающий сокровищницу способностей. Это генезис труда, усилия, преодоления натиска хаоса, когда гармония не приходит готовой, а вырабатывается из крови и пота, боли и слез, дабы воссиять славой-радугой, несущей свет людям. Поэт Ш. Петефи замечательно выразил эту светоносную ситуацию: «Что слава? — радуга в глазах, луч, притаившийся в слезах».

Родовая память в этом деятельно-творческом случае не заформализована, но открыта всякому новому явлению и готова к культурному сотрудничеству. В энергетическом плане творческий тип эстетического сознания предоставляет собой явление, стоящее на собственной основе и не нуждающееся в каких-либо дополнительных культурных инъекциях. Творческий тип эстетического сознания энергетически самостоятелен, а поэтому всегда излучает душевное тепло в мир. Память этого типа не перегружена информацией и служит только задачам построения собственного призвания и судьбы в культуре. Стилль художественной работы положительный, не перегружен отрицаниями, высвечивает лучшие качества личности, способствует развитию высокого зрения.

### ЛИТЕРАТУРА

- Авдеев В. И. Современная педагогика в поисках новой модели образования (Ступени осуществления культурно-исторического призвания человека) / Психология и педагогика. — М., 1996.
- Уотс Алан. Дао — путь воды. — Киев, 1996.
- Афанасьев А. Н. Живая вода и вещее слово. — М., 1986.
- Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. — М., 1986.
- Буславев Ф. И. Русский богатырский эпос. — Воронеж, 1987.
- Калантар А. Л. Красота истины: об эстетическом начале научного познания. — Ереван, 1980.
- Лосев А. Ф. История античной эстетики. — М., 1979.
- Перепелицын М. Л. Аналоговые системы. — М., 1992.
- Последний Завет. — С.-Пб, 1996.
- Пресняков О. Поэтика познания и творчества. — М., 1980.

Толстой Л. Н. Что такое искусство? — М., 1985

Флоренский П. Ближе к жизни мира // Советская культура — 3 ноября — 1988

Хайдеггер М. Время и бытие — М., 1993

Щетинин М. П. Объять необъятное — М., 1986

Тема 6.

# Основные сферы эстетического отношения и деятельности

1/ Эстетика природы

2/ Эстетические начала трудовой деятельности

3/ Эстетика быта и человеческих отношений

1.

Эстетика природы

**Мир природы** — естественное лоно жизни человека. Все, что окружает его на Земле и в обозримом Космосе актуально или потенциально способно вызывать эстетические переживания, стать объектом эстетического отношения. Между тем, сами по себе природные предметы и явления в своей собственной данности ни красивы и ни уродливы. Их формы, цвета, звуки и запахи изначально несут в себе возможность воздействия на человека оптически, акустически и т. п. Однако подобного рода физические, физиологические и другие их естественные свойства не тождественны их эстетической ценности. Как справедливо подметил еще Л. Фейербах, «чувством овладевает не звук как таковой, а только звук полный содержания, смысла и чувства» (Фейербах Л. Избр. философ. произв. Т. 2. — С. 35). Следовательно, эстетическая значимость природных предметов и явлений открывается человеку лишь в процессе их материально-духовного освоения, то есть по мере того, как посредством труда он преобразует природу, ставит ее силы на службу своим потребностям. Лишь включение природных предметов и явлений в общественную практику способно придать им собственно человеческое содержание, тот особый смысл и чувства, которые и составляют основу эстетического отношения.

Полагаясь на современные научные данные из области археологии, этнографии и истории искусства, можно утверждать, что красота природы открывалась человеку постепенно. На ранних этапах его становления и развития, отмеченных тотальной зависимостью человека от игры стихийных сил, природа оставалась как бы закрытой для эстетического переживания.

Неосвоенная и непознанная, она противостояла человеку как чуждая и неприступная сила, власти которой необходимо было подчиняться. И лишь вовлекая постепенно в сферу своего практического преобразующего воздействия самые многообразные при-

родные предметы и явления, он утверждал таким образом свое материальное и духовное господство над ними, запечатлевал в них свои познавательные и созидательные способности. В этом процессе освоения и познания природа становилась выразителем человеческого содержания, его чувств и мыслей.

Благодаря очеловечиванию природы, ее превращению в человеческую действительность, собственно, и стало возможным не только ее узкоутилитарное, но и духовное, в том числе эстетическое освоение. Видя в преобразуемом мире свою собственную сущность, человек и по отношению к еще неосвоенным в труде природным предметам и явлениям, применяет человеческую меру, замечая в них то, что соответствует его жизненному опыту, его представлениям о красоте. Эстетическое отношение позволяет преодолевать чуждость, внеположность природных и, в частности, космических объектов.

История культуры свидетельствует, что первым шагом на пути человека к мысленному освоению космического пространства было его эстетическое освоение. Космические образы, запечатленные в мифах и сказаниях древних народов, — яркий пример именно такого освоения.

Красота в природе, ее содержание и критерий являются, таким образом, изначально общественными, человеческими и по своему происхождению, и по сути. Воспитанное культурой ощущение человеком красоты природы есть его универсальное свойство, в основе которого заложено родовое стремление к гармонии и целесообразности. М. Горький, имея в виду универсальность этого свойства, отметил, что «Человек по натуре своей — художник. Он всюду, так или иначе, стремится вносить в свою жизнь красоту».

Итак, красота природы для человека состоит не в чисто внешней формальной красивости ее явлений, а в выражении в этих явлениях положительного человеческого содержания. Не случайно, восприятие и переживание человеком красоты природы во все исторические периоды обнаруживает свою связь с господствующими идеалами и нормами, концентрированно выражающими характерные представления людей той или иной эпохи о гармонической взаимосвязи явлений, о понимании их существенности для человека и в связи с человеком. Данное положение хорошо иллюстрируется примерами отражения природы в искусстве.

Так, например, сформировавшийся в XVII-XVIII вв. у придворноаристократической части французского общества идеал «подстриженной», «украшенной» природы, нашел свое отражение в искусстве классицизма.

Позднее, руссоистский идеал естественной, гармоничной, умиротворенной природы, противостоящий искусственности и испорченности цивилизации, явился выражением эстетической по-

зиции просветителей XVIII в. и их политического отрицания французского абсолютизма. Далее, в первой трети XIX в. характерные для романтиков настроения индивидуалистического бунтарства против «прозы» и пошлости буржуазной жизни нашли свое эстетическое выражение в их искусстве, воспевавшем идеал возвышенной дикой, буйной и необузданной природы. Русское классическое искусство XIX в., тесно связанное с гуманистическими настроениями и чувствами передовых людей, исповедовало идеал природы как свободной стихии, как цветения богатой и многообразной жизни.

Данная закономерность продолжает действовать и на протяжении XX в. — века научно-технической революции. Общеизвестным является тезис, что развитие человечества в этот период поднялось на качественно новый уровень овладения силами природы, их использования в своих интересах. Очевидным однако является и то, что мощный рывок в развитии научно-технического прогресса сопровождается ростом социальных противоречий, резким демографическим взрывом, ухудшением состояния окружающей человека природной среды. Наша планета в целом испытывает сегодня колоссальные физические и социальные перегрузки. Весьма далекое от рационального подхода использование природных ресурсов, сопровождаемое при этом прогрессирующим загрязнением природной среды всевозможными вредными для человека отходами, по существу, поставили Землю на грань экологической катастрофы. Реальной оказалась опасность возникновения такой ситуации, когда люди, все живое на нашей планете просто не смогут нормально существовать и развиваться. И дело не только в сокращении на Земле запасов чистой пресной воды, плодородных почв и т. п., но и в разрушительном воздействии загрязнения на генетическую структуру человека.

Взгляд на природу Земли как на необъятный и неисчерпаемый источник богатств в этих условиях подлежит решительному пересмотру, существенной корреляции. Человечество должно осознать, что одностороннее использование достижений науки и техники только для производства, без достаточной заботы о самой природе, заключает в себе самые разрушительные последствия, вплоть до самоуничтожения. В русле такого осознания и понимания необходимости принципиально новых взаимоотношений человека и природы, общества и окружающей среды ныне формируется и подход к вопросу о красоте природы, ее роли в эстетической организации среды обитания современного человека. На стыке наук — экологии и традиционной эстетики возникают новые направления исследований, в частности, экзoэстетика и экологическая эстетика.

Первое направление связано с практическим освоением космоса, с необходимостью его включения в систему нашего эстетического отношения.

**Экзоэстетика** — научная дисциплина, которая подвергает проверке эстетическую ценность вземных космических объектов. Решая специальные задачи, экзоэстетика одновременно позволяет установить более широкое значение красоты природы, ее роли в эстетической организации среды.

Представители **экологической эстетики** считают свою науку частью философии окружающей среды. Данное направление достаточно широко представлено исследованиями западных ученых. Оно строится на стыке эстетической и неэстетической (моральной, религиозной, интеллектуальной и т. п.) трактовки прекрасного. Преобладающим является взгляд, что основу эстетического отношения к природе составляет фундаментальная общечеловеческая тоска по прекрасному, определяющая восприятие окружающей среды, регулируемое эстетическим вкусом (См. об этом: Маньковская Н. Б. Экологическая эстетика за рубежом // *Философские науки*. — № 2. — 1992). Характерны при этом акцент на активности эстетического отношения к природе и тесная связь с этикой, конкретными науками и общественной практикой.

Многие зарубежные ученые, работающие в области эколого-эстетической проблематики, придерживаются точки зрения, что **подлинное чувство прекрасного рождает не внешняя красота природы, не знание законов ее функционирования, а красота процесса.** Именно знание об окружающей среде углубляет и регулирует эстетический опыт, ставит его в этические рамки.

Использование понятия «экологическая красота» тесно связано с пониманием структуры, функционирования, рациональности, целесообразности, экономичности и простоты экологической системы.

Природа как эстетический объект, обладает самоценностью и все в ней заслуживает охраны. Безобразное в ней не исключается, однако трактуется оно как следствие нарушения жизненных процессов: заболевания животных и деревьев, разрушения в результате ураганов, пожаров и наводнений и т. п. В месте с тем, естественные жизненные процессы, включающие гибель как элемент необходимости поддержки биологической стабильности экосистемы, в целом воспринимаются как прекрасные.

Таким образом, можно сделать вывод: **объективным источником ощущения красоты в природе всегда выступает та или иная непосредственно воспринимаемая гармоническая взаимосвязь явлений, в которой проявляется всеобщее диалектическое единство развивающейся природной действительности.** Нарушение этой взаимосвязи, возникающее в результате экологического ущерба, наносимого природе человеком, либо стихийными бедствиями, способно порождать ощущение безобразного, дисгармоничного, уродливого.

Экологическая эстетика утверждает себя как философия гармонии между человеком и природой в контексте культуры. Наблюдаемая ныне драматическая конфронтация человека с природой остро ставит в практическую плоскость вопросы формирования нового типа эколого-эстетического сознания людей, базирующегося на научном понимании оптимальных форм взаимодействия природы и человека, способности последнего к системному осмыслению многосторонних связей между ними. Воспитание эстетического отношения к природе — своеобразный барьер на пути совершения насилия над ней в угоду эгоистических материальных потребностей. Сегодня, как никогда, важно утвердиться людям в принципах гуманной эстетической жизни. Экологическая эстетика, безусловно, вносит в это неотложное для всех нас дело, свой весьма весомый позитивный вклад.

## 2.

### *Эстетические начала трудовой деятельности*

**Трудовая деятельность** — важнейший вид общественно значимой активности человека. Одновременно — это сфера самых разнообразных связей между людьми, в том числе имеющих и эстетическое выражение. Именно в труде и через труд человек получает наиболее широкие возможности ощутить себя участником общественного бытия, испытать чувство радости и гордости за хорошо сделанную работу, насладиться красотой произведенного продукта.

Труд и человеческое понимание красоты изначально связаны друг с другом. Человеку с давних времен характерно стремление к подлинному совершенству производимых изделий. Пожалуй, именно **орудия труда** стали первыми вещами, которые человек подвергал эстетическому совершенствованию. Овладевая в труде силами природы и развивая в этом процессе одновременно не только свои физические, но и духовные способности, он научился соизмерять результаты своих усилий с действующими в природе закономерностями. В частности, он научился создавать необходимые ему для жизни вещи и предметы в полном соответствии с законом соответствия их формы и назначения. Конкретно это выразилось в постоянном стремлении человека делать **орудия труда** максимально удобными, легкоуправляемыми и высокопроизводительными. Все эти компоненты собственно, и входят в понятие красивой вещи, являются эстетически значимыми. Именно на этой основе исторически формировался и совершенствовался эстетический вкус, то есть способность человека к эстетической оценке предметов и явлений, вырабатывалась и развивалась подлинно человеческая способность творить по законам красоты.

Потребность постоянного совершенствования в создании вещей и предметов в сфере материального производства предопределила особую значимость знаний всего комплекса их содержательно-эстетических и формально-эстетических качеств. На определенном этапе развития человеческого общества происходит осознание необходимости системного познания и овладения средствами и приемами создания красивых по форме и содержательно-полезных в своем назначении изделий. В середине XIX века, в условиях наблюдаемой поляризации художественной и утилитарной деятельности, рядом представителей эстетической мысли того времени (У. Морис, Рескин, Земпер и др.) выдвигается требование эстетического освоения условий и продуктов материального производства. По существу, это обозначило своеобразный рубеж, с которого и берет свое начало «производственная эстетика» («эстетика труда»), изучающая специфику эстетической деятельности в системе общественного производства.

В поле зрения **производственной эстетики или эстетики труда** — задачи упорядочения вещественного мира, его гармонизации, устранение предметного хаоса, достижение высокой культуры труда. Возникновение, в частности, дизайна-проектирования эстетического облика промышленных изделий — является практическим выражением решения данных задач.

Творческая деятельность дизайнеров на производстве призвана обеспечивать высокую функциональность изделий в полном соответствии с общественными потребностями и социальной ориентацией на конкретную группу потребителей. При этом существенно важным является учет экономических возможностей общества, экономия материальных и трудовых затрат, рациональность технологического обеспечения производства, эстетические качества используемых материалов и других факторов, что в своей совокупности способно обеспечить эффективность и надлежащее качество производимой продукции.

Создавая вещи и предметы с высокими потребительскими качествами, мы между тем не должны оценивать их красоту исключительно со стороны приносимой ими прибыли. Ведь нередко еще популярность на рынке той или иной продукции бывает обусловлена псевдопотребностями, соображениями чисто престижного характера, рекламой и т. п. Следует всегда иметь в виду не только экономический, технологический, но и эстетический аспект производства и потребления производимой продукции. При всех утилитарных, экономических и др. достоинствах вещи ее эстетическое качество является приоритетным, ибо с ним, прежде всего, связано духовное удовлетворение, которое само по себе способно оказывать обратное положительное влияние на материальные процессы, быть их катализатором. Поэтому, оптимальными явля-

ются при создании вещей и предметов в сфере материального производства тесная органичная взаимосвязь и взаимообусловленность экономических, технологических, эргономических и эстетических аспектов.

Учитывая данную взаимосвязь и взаимообусловленность, эстетика труда выдвигает комплекс требований при анализе производственно-экономической проблематики. В него входят требования социального, функционального, технологического, техникоэкономического, эргономического и собственно эстетического порядка. При этом специальные дисциплины, естественно, не дублируются и не подменяются, а используются лишь в контексте анализа потребительских свойств изделий и всевозможных их связей с человеком в процессе производства, сбыта и потребления. Весьма значимым моментом анализа является рассмотрение данных взаимосвязей в аспекте соответствия их социальным потребностями и эстетическим идеалам общества.

В круг социальных требований эстетики труда входит **обязательное соответствие производимых изделий общественно необходимым потребностям**. Реализация данного требования связана с комплексным формированием новой социальной эффективной, экологически безопасной и одновременно экономичной производственной и предметно-бытовой среды.

Соблюдение этих требований обеспечивает целесообразность производства и сбыта изделий, своевременный отклик производителя на постоянно меняющиеся запросы людей.

Выполнение функциональных требований, выражающих степень соответствия изделия утилитарным потребностям человека, связано с возможностями эффективного осуществления всех необходимых операций в ходе эксплуатации изделия, что в целом указывает на степень его технического совершенства. Функционально безупречные изделия обычно обладают и высокими эксплуатационными и эстетическими параметрами.

В комплекс требований к современному процессу производства, его организации эстетика труда неизменно включает наработки эргономики — науки, изучающей трудовые процессы с целью создания оптимальных условий производственной деятельности человека, содействия роста производительности его труда при обязательном обеспечении необходимых удобства и сохранении здоровья и работоспособности. Активно используя знания из области психологии, физиологии, анатомии, медицины и гигиены человека в связи с его производственной деятельностью, эргономика дает обоснование необходимости соответствия условий труда, а также функций, форм и конструкций производимых изделий специфическим эргономическим свойствам человека.



Наконец, предметом анализа эстетики труда являются собственно эстетические требования, соблюдение которых обеспечивает высочайшую культуру производства, придает последнему не только материальное, но и духовно значимое наполнение. Эстетические достоинства производимых изделий предполагают прежде всего соответствие их формы духовным ориентирам общества и человека, которые концентрированно выражены в общественных и личных эстетических идеалах.

Воплощение эстетического идеала в изделиях материально-го производства обладает рядом особенностей. Во-первых, форма предметов должна отвечать требованию целостности, единства функции и материальной основы. Эстетически полноценными становятся только технически совершенные изделия, экономичные и удобные в эксплуатации. В этих характеристиках — мера проявления полезности, целесообразности и красоты. Во-вторых, важно совершенство производственного исполнения изделия, качественная реализация дизайнерского замысла, художественно-конструкторского проекта. В-третьих, изделие в композиционном отношении должно являть собой органическую связь пропорционального, масштабного и ритмического строя с системой унификации его отдельных узлов и деталей.

Эстетически значимыми являются такие его свойства как вариативность, трансформируемость элементов формы, позволяющие гармонично сочетать изделия с другими предметами, экономно использовать производственные площади. Эти и другие качества изделий в целом облегчают поиск стилового единства используемых при оформлении жилых, общественных и производственных помещений предметов и оборудования.

Задачи технической эстетики, разумеется, не ограничиваются лишь соответствующим оформлением продуктов труда. Как было уже отмечено выше, большое значение имеют разработки по созданию оптимальных условий для творческого высокопроизводительного труда. Достижение этой цели техническая эстетика связывает с активным внедрением в труд художественного начала. К оформлению производственных помещений и к разработке новых инструментов привлекаются художники-конструкторы, учитывающие при выполнении заказов рекомендации физиологов, врачей, гигиенистов и др. специалистов. При этом учитывается различное воздействие на человека света и цвета, шума и ритма и других факторов. В частности, стремясь устранить резкое колебание работоспособности в течение трудового дня, рекомендуют активно использовать музыку. Оказывается, что жизнерадостная, веселая мелодия способна стимулировать сердечную деятельность и скорость кровообращения. В результате повышается сила мышечных сокращений и устраняется усталость. Благоприятное

воздействие на человека в процессе труда оказывает рациональное физиологически обоснованное использование света и цветовой гаммы, нормальной влажности и хорошей вентиляции и др. В целом, как показывают многочисленные наблюдения, соблюдение рекомендаций ученых и специалистов в области эстетики труда, позволяет достигать весомого роста эффективности производства, эстетизирует его, делает производственную среду более человеческой, приносящей людям больше радости и удовольствия. Красота в данной сфере является залогом и свидетельством совершенства деятельности человека, признаком высокой культуры труда, культуры производства.

### 3.

#### *Эстетика быта и человеческих отношений*

Значительная часть жизни человека протекает вне рамок непосредственно производственной и общественной деятельности, то есть в быту. В качестве специфической сферы жизнедеятельности людей быт характеризуется своим набором материальных и культурных условий. Это и устройство жилища, его убранство, и одежда, и украшения, предметы повседневного обихода, организация и содержание свободного времени и т. п. Вкусы и эстетические предпочтения, естественно, оказывают существенное влияние на все элементы в организации бытовой сферы. Использование скажем, тех или иных предметов обихода, мебели в жилище зависит не только от величины бюджета семьи, но и от духовных интересов, ее культурных запросов. С другой стороны, наличие красивых вещей в бытовом окружении человека эстетически воспитывает его, делает его жизнь более гармоничной, расширяет и обогащает сферу его эстетических переживаний. Знаменитый русский критик и общественный деятель В. Стасов не случайно считал, что там, где и ложка, и стакан, и лестница, и комната изящны, там и зарождается настоящий художественный вкус.

Эстетически организуя свой быт, люди руководствуются представлениями о красоте, характерными для общества, в котором они живут, а также для тех социальных групп, к которым они принадлежат. Чем глубже социальные различия между людьми, тем резительнее контраст бытовых условий их жизни. Происходящее в нашем обществе углубление границ между богатыми и бедными, безусловно, выражается в том, что для первых красота в быту означает прежде всего роскошь во всех аспектах быта — от жилья в виде уютомрачительных дворцов и вилл с их ультрасовременной технической «начинкой» (оборудованием) до обладания не просто престижными, но и нередко уникальными вещами, для вторых — при убогости жилищ и их убранства, отсутствии часто элементарных

бытовых удобств, критерии красоты девальвируются до поддержания доступными средствами чистоты и уюта, до соблюдения в быту необходимых санитарно-технических норм, до наличия минимума бытовых предметов сугубо утилитарного назначения.

Отмечая реалии подобного рода, не хотелось бы оценивать их как свидетельства стратегической линии развития бытовой сферы в российском обществе. Социальное государство должно заботиться о всех своих гражданах, целенаправленно проводя политику в направлении искоренения бедности, накладывающей свою печать и свои ограничения, помимо иных негативных проявлений и следствий, и на эстетическое обустройство бытовой сферы.

Следует учитывать при этом взаимосвязь материально-бытовой стороны жизни людей с их внутренним духовным миром, красотой внешней и внутренней. Важно культивировать и всячески поддерживать в обществе приоритет истинной духовной красоты, сообразуя с ним проводимую социальную политику, весь комплекс мер по оптимизации быта россиян.

**Состояние бытовой сферы** — это та лакмусовая бумажка, по которой мы с наглядной очевидностью можем судить о том или ином уровне эстетической и нравственной культуры в обществе. Наблюдаемое ныне в огромных масштабах бытовое варварство — от превращения жилищ в своеобразные отстойники нечистот до массового пьянства буквально вопиет о крайнем ее неблагополучии. Об этом же свидетельствует организация и содержание досуга — этого важного составляющего бытовой сферы.

Произошедшие за годы реформ изменения в инфраструктуре культурно-досуговой деятельности (закрытие Дворцов и клубов, их коммерческая переориентация в обслуживании населения и т. п.), к сожалению, ухудшили ситуацию в плане удовлетворения общественно значимых культурных запросов и интересов людей. В этой важной сфере, еще не так давно функционально ориентированной на эстетическое воспитание различных групп населения — от детей и юношества до пенсионеров, сегодня сделан ощутимый крен в сторону людей весьма состоятельных, платежеспособных с их специфической ориентацией на развлечения.

Повсеместное возникновение ночных клубов, казино, «медицинско-оздоровительных» заведений, где под видом массажа предлагаются сексуальные услуги (по существу, произошла легализация публичных домов) и др. Эта реакция рынка услуг на появившийся спрос. Что же касается основной массы трудящегося населения, то эрзац-культура в форме кино- и телевидео продукции также доставляется им в изобилии прямо на дом.

Телевидение, в частности, открыто и грубо усилиями своих «жрецов» насаждает в большей части передач пошлость и бездуховность. Создается впечатление, что осуществляется гигант-

ский эксперимент с населением России по его массивированному отлучению от подлинной культуры, примитивизации его эстетических вкусов и нравственной деградации. Выстоят ли россияне, подвергаясь столь мощному воздействию «молоха» бездуховности и безкультурия?

Государство и общество в целом, думая о благе и заботясь о духовном здоровье людей, должны разумно и целенаправленно использовать богатейший культурный потенциал страны не для разрушения, а созидания новой России. Нужна новая культурная политика, фокусирующая энергию общества на том, чтобы сделать каждого человека личностью, способной творчески трудиться, жить интересной духовно богатой жизнью. Право, в это стоит вкладывать деньги и другие средства, так как обозначившиеся экологические, технологические, экономические, политические, нравственные и иные вызовы третьего тысячелетия к человеку, могут принять и успешно преодолеть лишь люди, обладающие высоким уровнем гуманитарной культуры, безукоризненным эстетическим вкусом.

Одной из фундаментальных потребностей человека является **потребность в общении**. Насколько полно и какими способами она удовлетворяется также зависит от характера общественных отношений, от культивируемых в обществе ориентаций и ценностей, материальных и организационных предпосылок, ну и, конечно, от интереса и доверия самих людей друг к другу. В человеке и для человека все имеет значение: и внешний облик, и манеры, и мысли. Душевные качества, ценности духа личности являются при этом, безусловно, главным богатством.

**Социальная значимость общения, его нравственные и эстетические параметры обусловлены степенью развитости духовных потребностей и идеальных стремлений индивидов.** Поведение, поступки человека — результат не только внешних воздействий, но и энергии внутренних побуждений. Без высокой развитости духовных потребностей наличие объективных условий (инфраструктуры досуга, развитость средств коммуникации и т. п.) само по себе не вызовет подъема духовной культуры.

Наблюдаемая ныне анархия страстей, связанная с безудержной эскалацией инстинктов к наживе, материальному обогащению, лишней раз свидетельствуют об отсутствии в отношениях между людьми должной духовной дисциплины и слабом самоконтроле, весьма ощутимом дефиците нравственной и эстетической культуры. В условиях достаточно высокой дезорганизованности и повышения степени стихийности в обществе меняются далеко не в лучшую сторону не только нормы, правила общения, но и его внутренний психологический смысл. Узы, объединяющие людей по принципу духовной близости, человечности, сострадания и взаи-

мопомощи, ослабевают, все больше появляется примеров того, что человек воспринимает себе подобного лишь в качестве средства для достижения каких-либо практических, нередко сугубо утилитарных целей.

Между тем, как показывает опыт индустриально развитых стран Запада, вещи, комфорт, материальное благополучие сами по себе еще не решают всех проблем человеческого существования. Более того, общество, где потребительство и конформизм выступают на первый план, духовные интересы сменились чисто практическими, утилитарными, западные интеллектуалы уже давно окрестили эпитетом «больное», резервацией для «одномерных» людей.

Наблюдаемое сегодня в российском обществе смещение ценностей в сторону материального потребительства, действительно, содержит в себе реальную угрозу потери духовности, нравственной и эстетической деградации населения. Что же делать всем нам в данной ситуации? Помимо уже упоминавшейся необходимости смены вектора культурной политики государства в сторону поддержки и культивирования в обществе истинной духовности, реальной переориентации в данном направлении деятельности всех образовательных, воспитательных учреждений, средств массовой информации, особенно телевидения, а также книгоиздательского дела и так называемой «индустрии досуга», важно не забывать и о резервах самой личности, самовоспитания.

Великий А. П. Чехов, всю жизнь, по его словам, выжимавший по каплям из себя «раба», считал воспитанность результатом огромной волевой работы личности над своим характером. Одновременно он большое значение придавал общению между людьми — гуманному, доверительному, искреннему. **Воспитанность** в его понимании отнюдь не сводилось лишь к внешне приличному поведению, к этикету, а представляла **гармоничным сочетанием благородного характера с образованным умом.**

Желание работать над собой, самосовершенствоваться, конечно же, не возникнет без предварительного духовного накопления и созревания. Оно может прорасти в соответствующей атмосфере семейных отношений, учебного или трудового коллектива, в кругу неформального общения и др. Благоприятно действует на личность соприкосновение с глубинными пластами народной жизни, его обычаями и обрядами, трудовыми, нравственными и эстетическими нормами и традициями.

Эстетический аспект формы «делового» и неформального «личностного» общения отлично один от другого. Деловое общение строго нормировано, **подчинено функционально-ролевым правилам.** От человека в этих условиях требуется умение сотрудничать с коллегами по работе в соответствии с конкретными условиями разделения и кооперации труда, соблюдать этикет делово-

го общения, учитывать принятую субординацию в отношениях к начальству и подчиненным. При всех формальных моментах красота поведения однако и здесь не исключает, а **предполагает проявление симпатии, доброжелательности, уважения к человеческому достоинству.**

Обязательное включение эстетических критериев в поведение человека на производстве преследует цель создания благоприятного психологического климата, противодействия проявлению хамства, грубости, сквернословия и т. п. Культивирование эстетически значимого поведения, в конечном счете, связано с эффектом укрепления социальных связей повышением эффективности деятельности трудовых коллективов.

Смысл **неформального личностного общения** людей в семье, кругу друзей и близких знакомых иной. Оно не возникает по внешнему поводу, ради внешней по отношению к каждому участнику цели. В его основе лежит **свободный выбор партнеров по принципу родства душ, психологической совместимости, единства или близости ценностных ориентаций.** Благодаря такому общению удовлетворяется потребность человека в эмоциональном контакте, сопереживании. **Умение общаться, не подавляя личности другого,** — важный аспект эстетики человеческих взаимоотношений. Эстетически значимыми являются также используемые средства и способы коммуникации, прежде всего язык, интонации, мимика и жесты. Так, выражение лица партнеров в ситуации интимного дружеского общения способно порой сказать больше, чем произносимые слова. Эмоционально бедный монотонный голос партнера по общению может послужить препятствием к взаимопониманию.

В каждой культуре существует своя исторически обусловленная система правил и ограничений, регулирующих общение между людьми, занимающих различные позиции в отношении друг к другу, например, между родственниками, представителями разных возрастных групп, врачом и больным, учителем и учеником и т. п. О каждом из названных случаев можно говорить как об особом типе коммуникации, имеющем свою специфическую этико-эстетическую «окраску».

Человечность и глубина духовного общения стоят в прямой зависимости от культуры индивидов. Особенно важна **культура чувств, эмоций, психологических состояний, умение их контролировать.** Само по себе это, разумеется, не исключает конфликтов между людьми и даже ссор, однако в любом случае важна форма их выражения. В таких ситуациях сдержанность, следование культурным нормам предпочтительнее спонтанному проявлению чувств и разнузданному поведению. Вступая в общение друг с другом, люди должны уметь находить верные, эстетически значи-

мые формы выражения основных человеческих смыслов и ценностей. Эти умения и навыки помогают гармонизировать взаимодействия людей, придают ему истинно человеческий характер.

Освоение личностью духовного богатства, приобретаемые в течение всей жизни знания, опыт профессиональной и общественной деятельности создают необходимую базу для полноценного гармоничного общения с другими людьми. При этом, чем больше объем культуры общества войдет в арсенал духовного оснащения человека, тем богаче и ярче не только содержательная сторона общения, но и его форма, тем эстетичнее способы его осуществления.

Не принижая значимости различных каналов социализации индивидов, от семьи и институтов образования до трудового коллектива и различных неформальных объединений, особо хотелось подчеркнуть роль истинно большого искусства как силы, помогающей людям ориентироваться в постоянно усложняющейся системе взаимоотношений людей, эмоционально интерпретировать ее конкретные формы и проявления. Именно искусство помогает людям эстетически осваивать окружающий мир, воспитывая у каждого, кто систематически соприкасался с ним, способность ощущать и осознавать жизнь как целое. Закономерность здесь такова: если искусство становится постоянным спутником человека, тогда и красота самой жизни открывается для него наиболее разнообразнее и ярче, а ее переживание происходит сильнее и глубже.

Искусство пробуждает творческий потенциал личности, стимулирует ее самовоспитание, шлифует способность к эмоционально-эстетическому восприятию жизненных ситуаций, одновременно заключая в себе и критерии их оценок. Не случайно, об искусстве говорят как об «организации нашего поведения на будущее» (Выготский Л. С. Психология искусства.— М., 1965. С. 331). С помощью искусства мы знакомимся с разнообразной палитрой человеческих характеров и взаимоотношений, глубже проникаем в суть поступков людей, учимся правильнее их оценивать. Опыт, получаемый человеком в систематическом обращении к искусству, бесценен и для практики его повседневного общения с людьми в реальной жизни.

Таким образом, целенаправленное задействование эстетического критерия во всех сферах жизнедеятельности личности и общества в целом является весьма существенным фактором при реализации их устремлений к более здоровому, эффективно оснащенному материально и духовно, гармоничному существованию. Создание благоприятных условий для реализации потенциала эстетического фактора в обществе — важнейшая задача всех его институтов.

## ЛИТЕРАТУРА

- Безмоздин Л. Художественно-конструктивная деятельность человека.— Ташкент, 1975.
- Замбровский Б. Я. Некоторые проблемы становления объекта эстетического отношения.— Воронеж, 1971 Главы 2, 3.
- Корнеева А. И. Общество и окружающая среда.— М., 1992.
- Маньковская Н. Б. Экологическая эстетика за рубежом //Философские науки.— 1992 — № 2.
- Новикова Л. И. Эстетика и техника альтернатива или интеграция /Эстетическая деятельность в системе общественной практики. —М., 1976
- Новикова Л. И. Эстетика окружающей среды и повседневной жизни.— М., 1983.
- Шестаков В. П. Проблемы эстетического воспитания (Очерк истории).— М., 1962.

# Эстетическая природа и специфика искусства

Тема 7.

- 1/ Понятие искусства. Отличие искусства от науки
- 2/ Специфика объекта искусства

## 1.

### Понятие искусства. Отличие искусства от науки

Искусство — одна из важнейших сфер культуры, причем в отличие от других сфер деятельности (род занятий, профессия, должность и т. д.) оно общезначимо, без него невозможно представить жизнь людей. Зачатки художественной деятельности отмечают еще в первобытном обществе задолго до появления науки, философии. И несмотря на древность искусства, его незаменимую роль в жизни человека, длительную историю эстетики, проблема сущности и специфики искусства до сих пор остается во многом нерешенной. В чем же тайна искусства и почему трудно дать строго научное определение его? Дело прежде всего в том, что искусство не поддается логической формализации, попытки выявить абстрактную сущность его всегда кончались или приблизительностью, или неудачей.

Сначала, очевидно, следует определить, какой смысл вкладывается в само слово «искусство». Можно выделить три разных значения этого слова, тесно связанных друг с другом, но отличающихся по своему объему и содержанию.

В самом широком смысле понятие «искусство» (и это, по-видимому, самое древнее его применение) означает всякое **мастерство**, искусно, технично выполненная деятельность, результатом которой является искусственное по сравнению с естественным, природным. Именно этот смысл вытекает из древнегреческого слова «технэ» — искусство, мастерство.

Вторым, более узким значением слова «искусство» является **творчество по законам красоты**. Такое творчество относится к широкому кругу деятельности: создание полезных вещей, машин, сюда же следует отнести оформление и организацию общественного и личного быта, культуру повседневного поведения, общения людей и т. д. В наше время успешно функционирует творчество по законам красоты в различных сферах дизайна.

Особым видом социальной деятельности является собственно **художественное творчество**, продуктами которого являются специальные духовные эстетические ценности, — таков третий и самый узкий смысл слова «искусство». Он и станет предметом дальнейшего рассмотрения.

Ни один вид искусства — живопись, музыка, литература, кино и т. д. — не может существовать без материального воплощения. Живопись немислима без красок и других материалов, музыка — без звуков инструментов, голоса. Но ясно, что живопись не сводится к краскам, литература к бумаге и буквам, а скульптура — это не просто формированная бронза или мрамор. В художественном творчестве материал — лишь средство для выражения **духовного содержания** произведений.

Но откуда берется это содержание? Когда речь заходит об искусстве, всегда на первый план выдвигает его творческий характер, поскольку художник не зеркально копирует действительность, а сочиняет, «вымысливает» содержание произведения из своего духовного мира. Не случайно бытует мнение, что художественное творчество — это самовыражение художника.

Однако важнейший вопрос в понимании творчества заключается в том, на чем содержательно основано самовыражение. Ни один художник ничего не может «вымыслить», если его духовный мир не содержит так или иначе переживания, знания, понимания окружающей действительности. Думать иначе — значит признавать опыты с использованием кисти и красок обезьянами или «виртуальные реальности» компьютерного производства за художественные произведения.

Самое смелое воображение основывается на базе приобретенного духовного богатства художника, который, пользуясь фантазией, может создавать невероятные комбинации, но... явлений реальной жизни! Вспомните произведения С. Дали, П. Пикассо. Именно исходя из понимания этой специфической особенности воображения, Леонардо да Винчи давал совет художнику, рисующему «... вымышленное животное — пусть это будет, скажем, змей, — то возьми для его головы голову овчарки или легавой собаки, присоедини к ней кошачьи глаза, уши филина, нос борзой, брови льва, виски старого петуха и шею водяной черепахи».

В принципе, как в теоретическом, так и в художественном познании диалектически связаны отражение и самовыражение автора. С некоторой долей условности можно провести такое сопоставление: в науке — от реальной действительности к гипотезе и через эксперимент или домысел (логические рассуждения, домысливание) к истине; в искусстве — от реальной действительности к замыслу и через **вымысел** и предметно-условную образность к художественной правде. В гносеологическом плане просматривается определенная близость науки и искусства.

Но что же отличает художественное познание от теоретического, почему наука никогда не может заменить искусство? Остановимся на некоторых точках зрения относительно специфики искусства.

1. Основатель эстетики Баумгартен считал, что объектом логического познания является **истина**, а объект эстетического познания — красота; высшая красота осуществляется в природе и поэтому подражание природной красоте есть высшая задача искусства. Эта точка зрения, смыкающаяся с аристотелевским пониманием искусства, долгое время была общепризнанной.

Однако ее нельзя считать полностью удовлетворительной по целому ряду причин. Во-первых, красота здесь сводится лишь к чувственно воспринимаемому, а во-вторых, в искусстве находит отражение не только красота природы, да и вообще не природа как таковая является объектом искусства.

2. Более отчетливо отмечал специфику искусства в сравнении с наукой Н. Г. Чернышевский: наука дает «беспристрастное» знание, тогда как искусство делает «приговор» жизни. Действительно, волнения, переживания ученого в процессе исследования элиминированы в результатах его. Но выводы науки в своей социальной значимости отнюдь не «беспристрастны» — например, в экологии, социологии также содержатся определенные «приговоры» действительности.

3. К суждениям Н. Г. Чернышевского примыкает распространенная сейчас так называемая «аксиологическая» точка зрения: «Отнюдь не отрицая познавательной функции искусства, мы видим специфику художественного познания в оперировании ценностями. В этом заключается его основное отличие от науки, которая имеет дело с истинами» (Берхин Н. В. Специфика искусства.— М., 1984.— С. 24–25). Однако и из научной деятельности никак нельзя исключить ценностное отношение, сама истина является ценностью. Другое дело — какими ценностями и ценностью чего занимается наука или искусство?

4. Л. Н. Толстой в объемистой статье «Что такое искусство?» анализирует более трех десятков различных подходов к определению специфики искусства и не находит ни одного удовлетворяющего его. Сам писатель выдвигает свое суждение: «Признак, выделяющий настоящее искусство... есть один несомненный — заразительность искусства» (Л. Н. Толстой о литературе.— М., 1955.— С. 458). Имеется в виду эмоциональное воздействие, которым безусловно обладает искусство. Однако «заразительность», способностью эмоционально возбуждать обладают также, например, спортивные соревнования, различного рода игры, далекие от художественного творчества.

5. Наиболее распространенной, традиционной и, можно сказать, общепринятой является точка зрения, по которой специфика искусства в отличие от науки в том, что оно отражает действительность **в форме художественных образов**, а наука — **в форме абстрактных понятий**: «Различие научного понятия и художественно-

го образа позволяет выявить специфическую особенность искусства...» (Эстетическое сознание и процесс его формирования.— М., 1981.— С. 7). «Только художественный образ как особый способ отражения жизни в искусстве поможет нам определить специфику последнего...» (Киященко Н. И., Лейзеров Н. Л. Теория отражения и проблемы эстетики.— М., 1983.— С. 6; см. также: Бесклубенко С. Д. Природа искусства.— М., 1982.— С. 98; Гулыга А. В. Принципы эстетики.— М., 1987.— С. 215 и др.). Эта точка зрения проводится во всех учебниках и пособиях по эстетике (см.: Марксистско-ленинская эстетика.— М., 1983. С. 159; Эстетика.— Киев, 1991. С. 83). Правильно подмечая одно из показательных, так сказать, «технических» отличий искусства от науки, сторонники этой, как, впрочем, и других точек зрения, следствие специфики искусства выдают за ее **причину**.

Естественно возникает вопрос: а почему искусство отражает жизнь в форме или способом художественных образов, а наука в абстрактных понятиях? Чтобы правильно ответить на этот вопрос надо помнить непреложную истину: форма, способ отражения определяется прежде всего тем, что отражается. Отличие, например химии от ботаники не в том, что первая описывает мир через формулы, а вторая в иной форме, а в том, что в одном случае познаются химические явления и процессы, а в другом — растительный мир. Социология и экономическая теория пользуются примерно одинаковыми способами исследования и описания, но это разные науки, поскольку у каждой свой объект изучения.

Чтобы вскрыть действительную основу специфики искусства, необходимо и для него выявить **специфический объект** отражения, обуславливающий, в конечном счете, и социальную необходимость, незаменимость искусства, и все особенности способа, формы отражения жизни. Искусство есть не только специфичное отражение действительности, но, и это очень важно, — отражение **специфического** в действительности. Очевидно, наиболее показательно это можно показать, сравнивая объекты отражения науки и искусства.

Всякое отражение, теоретическое или художественное, в принципе начинается с обращения к конкретным проявлениям действительности, к реальным фактам. Но непосредственное бытие, живые факты являются для науки лишь исходным условием постижения **сущности** как специфического объекта теоретического познания. Беспощадное лезвие научного проникновения в действительность рассекает непосредственное бытие, отчленяя случайное, индивидуально-единичное, внешнюю видимость. Между тем не меньший интерес для людей представляет отражение, воспроизведение всего богатства, всей жизненности непосредственного бытия реального мира. Как подметил Н. Г. Чернышевский, «... в жизни все-

гда есть эти подробности, не нужные для сущности дела, но необходимые для его действительного развития; должны они быть и в поэзии» (Чернышевский Н. Г. Избр. соч.— С. 438).

Сама задача науки выделять, выкристаллизовывать сущность предполагает определенное «выхолащивание» картины мира. Благодаря вторжению научной мысли скудеет богатство бесконечно многообразной природы, ее весны ниснут и переливающиеся краски тускнеют. Живые страсти и поступки конкретных людей, полнота привлекательных и чудесных, комических и трагических явлений превращаются в абстрактные всеобщности. Цель науки отражать действительность в ее всеобщих связях приводит к тому, что она не останавливается на открытии сущности одного факта, а углубляется в сферу существенных отношений, выражаемых в законах.

Открываемые наукой законы еще «дальше» стоят от непосредственного бытия в смысле отвлеченности от живой, подвижной реальности. «Царство законов — это спокойное содержание явления; явление есть то же самое содержание, но представленное в спокойной смене и как рефлексия в иное» (Гегель Г. Наука логики. В 3-х тт. Т. 2.— М., 1970-1972.— С. 140).

Таков уж удел науки: ее законы не могут содержать непосредственного соотношения прошлого, настоящего и будущего, ибо законы отражают «спокойное», так как качество, сущность, закон могут быть поняты как моменты относительного покоя, выделенные из массы движущихся явлений и случайностей действительности. Даже когда теоретически исследуется развитие, то его законы должны быть выделены, «оторваны» от живой конкретной динамики жизни и зафиксированы в абстрактных категориях.

Искусство же способно воспроизводить конкретную динамику жизни, связь времен, и эта способность обусловлена специфическим его объектом.

## 2.

### *Специфика объекта искусства*

С законами науки, с их открытием и практическим освоением, естественно, имеют дело не все люди. Да и те, кто связан с ними, занимают небольшой круг данной науки. К тому же законы науки имеют опосредованный характер отношения к жизни людей, и поэтому интерес к ним тоже опосредованный. Иначе говоря, законы науки обладают не личностным, а социальным значением. Искусство же всегда лично и непосредственно.

Принятые в нашей эстетике утверждения, что объектом искусства является «не вся действительность, а жизнь общества по преимуществу», «человек в жизненном процессе», «сложность

и многомерность его отношений к действительности» еще не дают конкретного определения специфического объекта искусства. Общество, человек в сложности и многомерности его отношений являются объектом и философии, и научного познания.

В качестве исходного пункта для уяснения специфического объекта искусства можно взять положение Н. Г. Чернышевского: «... сфера искусства обнимает собою все, что в действительности (в природе и жизни) интересует человека — не как ученого, а просто как человека» (Чернышевский Н. Г. Там же. С. 446). Правда, положение это довольно абстрактно, но оно содержит важное рациональное зерно о человеческом характере объекта художественного отражения и ставит проблему отличия объекта («сферы») искусства от объекта науки. В чем же это различие, где и как расходятся пути отражения действительности наукой и искусством, что в реальной действительности является «сферой искусства»?

Расхождение путей науки и искусства начинается уже в том, что если теоретическое познание определяется переходом от непосредственного бытия к сущности, то для искусства характерно воспроизведение действительности в живой непосредственности, то есть в чувственной реальности, органическом единстве необходимого и случайного, единичного и общего, являющегося и сущностного. Это единство сущности и явления в философии принято обозначать категорией «существование». Гегель определяет существование как «неразличенное единство сущности со своей непосредственностью — существование или «вещь» (Гегель Г. Там же.— С. 112). Именно непосредственное бытие или существование оказывается исходным объектом искусства, воспроизведение которого возможно лишь художественным способом. Поэтому само искусство становится своеобразным аналогом, «удвоением» жизни, живым как жизнь.

Общие положения о непосредственном бытии, существовании как первом отличии объекта искусства нуждаются в конкретизации, уточнении специфического содержания применительно к художественному воспроизведению. Прежде всего, существование чего может найти отражение в художественных произведениях? Часто полагают, что искусству доступно отражение всего существующего. И в самом деле кажется, что в природе, социальной и частной жизни, бытие человека нет ничего, что было бы не «подвластно художнику». Однако при таком расширительном понимании объекта искусства опять теряется его подлинная специфика, так как все это по-своему «подвластно» и ученому.

Воспроизводить жизнь в искусстве — не значит описывать все существующее в ней или копировать ее. Будь это так, искусство, художественные произведения не нужны были бы совсем. Да и

вряд ли заинтересует искусство отражение таких явлений, взятых самими по себе, как радиация, температура магматической лавы или язвы желудка.

Итак, возникает антиномия: с одной стороны, искусству подвластно все, а с другой — чтобы оставаться искусством оно не может воспроизводить и не воспроизводит буквально все существующее. Решение этой антиномии возможно на основе выяснения принципа конкретизации общего объекта искусства, критерия отбора из непосредственного бытия того, что подлежит именно художественному отражению и определяет его глубинную специфику и незаменимую социальную необходимость. И здесь важно заметить, что объективная действительность, предстающая перед человеком как непосредственное бытие, интересует его не как ученого, а просто как человека в том случае, если она становится человеческой действительностью, бытием самого человека.

Следовательно, в объект художественного отражения входит не вообще действительность, а именно «очеловеченная», когда, по словам К. Маркса, «... все предметы становятся для него (человека — С. Т.) опредмечиванием самого себя, утверждением и осуществлением его индивидуальности, его предметами, а это значит, что предметом становится он сам» (Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 42.— С. 121). Предметный мир, непосредственное бытие выступает объектом искусства, лишь включившись в человеческую жизнь, став пережитым человеком.

Отсюда становится понятным, что и как входит в объект искусства из окружающей природы, социальной и бытовой жизни. Леса и горы, моря и степи, небо и цветы, вообще все природные явления становятся художественным объектом не как внешняя среда человеческого обитания (это, скорее, является объектом естествознания), а как «очеловеченная» природа, не только осознанная, но и прочувствованная человеком с позиций законов красоты. Между прочим, здесь кроется отличие наглядных пособий по природоведению от произведений искусства о природе.

Таким образом и социальные, и бытовые события, и явления во всем их многообразии находят отражение в искусстве, став утверждением и осуществлением индивидуальности человека, прошедшие через его переживания. Сущность человека как социального существа, как известно, характеризуется совокупностью тех общественных отношений, в которые он вступает, но в то же время «сущность человеческой личности находит свое завершающее выражение в том, что она не только развивается как всякий организм, но и имеет свою историю (Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии.— М., 1946.— С. 682). Как обозначить ту реальность, в которой осуществляется личностью «очеловечивание» действи-

тельности в процессе «своей истории»? Какое понятие, термин были бы наиболее подходящими для этого подлинно специфического объекта искусства?

Личная жизнь человека и социальные отношения, в которые он вступает, интимные переживания и события всенародного значения, все, с чем сталкивается человек, и что становится ему небезразличным, его жизнь, прожитое и пережитое, память и чувства, размышления и волнения — все это входит в емкое понятие **человеческой судьбы** и входит именно личностно.

Применительно к объекту искусства следует прежде всего удалить из понятия судьбы различного рода религиозные, астрологические ее толкования. Под судьбой в данном случае разумеется совокупность и процесс сцепления непосредственных и опосредованных фактов и событий в жизнедеятельности человека, вся полнота его отношений и переживаний, размышлений и чувств, из которых складывается жизненный путь, содержание и форма человеческой жизни. Судьбу не следует рассматривать лишь как стечение внешних обстоятельств или как временную последовательность событий. Более или менее активно человек противостоит обстоятельствам, и это личностное отношение к жизни также входит в судьбу. Чем шире и глубже отношение человека к жизни, тем богаче его судьба.

Обычно возникает такая ситуация: как только человеческая жизнь начинает сущностно осмысливаться в науке, то исчезает индивидуальная судьба, живой человек превращается в научную абстракцию, остается социальная детерминация, всеобщее. За пределами науки остается огромный пласт бытия — конкретная реальность общих законов в индивидуальной жизни людей, т. е. человеческие судьбы и переживания. И лишь искусство способно во всей непосредственности и в то же время художественно-обобщенно отражать этот пласт бытия. Именно **человеческие судьбы и переживания** составляют **уникальный объект искусства**.

В связи с этим возникает проблема соотношения судьбы и характера человека, поскольку нередко встречаются утверждения, будто лишь характеры, а не судьбы людей являются объектом искусства. Характер можно определить как форму, тип отношения человека к окружающим явлениям. Но проявляются, реализуются эти отношения только в самых жизненных обстоятельствах. Иначе говоря, характер может раскрыться, выявиться и вообще быть только через человеческую судьбу, только в судьбе. В то же время жизненный характер — это своеобразный колорит человеческой судьбы. Типы, типические характеры оказываются отражением судеб людей или даже одного человека, судьба которого может стать прототипом художественного персонажа.



Понятие судьбы охватывает не только характеры, но и обстоятельства, включенный в жизнь человека природный, социальный и бытовой мир.

Значительную роль в судьбе человека играют такие явления, как любовь и семья. Любовь, может быть, как ничто другое из человеческой судьбы, является конкретно-историческим социальным проявлением человека и в то же время сугубо индивидуальна и неповторима. И только искусству доступно живое воспроизведение любви во всей социальной и индивидуальной сложности, прелести и неповторимости.

В людских судьбах своеобразно сливаются общее, единичное и особенное, необходимость и случайность. Искусство может через случайное проявить необходимое, через явление вскрыть сущность. Часто то, что в социальном аспекте является мелкой случайностью, в индивидуальной судьбе оказывается важнейшим, определяющим дальнейшее направление судьбы.

В судьбе человеческой «житейские мелочи», до которых наука в своем стремлении к сущности не может «снизойти», оказываются очень значительными для индивида и искусства. Для научного исследования абсолютно не важно, что чиновника звали Акакием Акакиевичем, а в его жизни это очень значимый факт, поскольку «... сами собой случились обстоятельства, что никак нельзя было дать другого имени, и это произошло именно вот так». Столь же неважно для науки, что «... чиновник нельзя сказать, чтобы очень замечательный, низенького роста, несколько рябоват, несколько рыжеват, несколько даже на вид подслеповат, с небольшой лысиной на лбу, с морщинами по обеим сторонам щек и цветом лица, что называется геморроидальным...». Надо ли доказывать, что все это оказывается существенным в судьбе чиновника и именно отображение судьбы, жизненных перипетий Акакия Акакиевича и дало замечательную повесть Н. В. Гоголя «Шинель», а не социологический трактат о мелком чиновничестве.

Однако было бы ошибочным полагать, что «житейские мелочи» имеют абсолютный характер для искусства. Увлечение ими в многосерийных телефильмах нередко приводит к скуке, к снижению уровня художественности. Подлинная художественность предполагает диалектику конкретной индивидуализации и типизации, раскрытие общего через единичное и особенное. То, что Башмачкин ничем не «замечательный», «несколько рябоват, несколько рыжеват» и т. п. лишь подчеркивает заурядность, серость, забитость, духовную бедность и приниженность мелкого чиновничества. Поэтому для искусства важен не просто единичный момент судьбы сам по себе, а его человеческая значимость, соотношение со всей жизнью человека, ее смыслом и социальным содержанием.

Здесь мы подходим к еще одному важному вопросу конкретизации специфического объекта искусства. Если таковым являются судьбы и переживания, то можно ли написать роман, в котором воспроизводилась бы вся судьба хотя бы одного человека во всех случаях, поступках, деталях, минутах жизненного пути? Такой роман потребовал бы тысячи томов и был бы крайне скучен, да и не нужен. Из судеб людских отбирается лишь то, что имеет определенный социально-личностный смысл. Благодаря этому художник, не нарушая жизненной правды, вычленяет из судьбы, переживаний самое интересное, важное, достойное отражение. Смыслы различных фрагментов судьбы могут быть разными в зависимости от их социальной значимости, ценности, масштабности.

В масштабе 1:1 смысл существует — смысл для индивида, для других людей этот смысл может быть незначительным или даже бессмысленным.

Отображение в искусстве жизненных явлений или переживаний такого смысла делает произведения, интересные, может быть, для самого автора и отдельных эстетствующих снобов. Подобные произведения нередки в современном модернистском искусстве, которое весьма богато различными художественными исканиями и выдумками, но по отношению к ряду из них остаются справедливыми слова Л. Н. Толстого: «Становясь все беднее содержанием и все непонятнее по форме, оно в последних своих проявлениях утратило даже все свойства искусства и заменилось подобием искусства» (Л. Н. Толстой о литературе. — С. 402).

Более широкий масштаб социально-личностного смысла фрагментов человеческих судеб и переживаний может быть представлен как 1:N, где N обозначает определенные значительные группы людей, социальные слои, для которых этот смысл более или менее важен и интересен. Произведения, отображающие жизненные явления такого смысла, могут создаваться для удовлетворения художественных потребностей национальных, возрастных, профессиональных и иных групп людей.

В судьбах людей содержится более или менее широко события, поступки, переживания всечеловеческого смысла, который можно обозначить как 1:? (к бесконечности). «Бывают отдельные случаи, отдельные судьбы людей, — пишет Ч. Айтматов в предисловии к роману «Буранный полустанок», — которые становятся достоянием многих, ибо цена того урока настолько высока, так много вмещает в себя та история, что то, что было пережито одним человеком, как бы распространяется на всех живых в то время и даже на тех, кто придет следом, много позже».

Всечеловеческий смысл вечен в судьбах людей, но каждое поколение считает его своим. Поэтому художественная классика прошлого, в которой художественно отражены явления общечело-

веческого смысла в конкретных обстоятельствах — гуманизм, честность, верность, любовь, порицание человеческих пороков, — волнует сегодняшних людей; общечеловеческий смысл фрагментов человеческих судеб вечен, ибо может бесчисленно варьироваться, не повторяясь, жить в разные времена, отображаться в шедеврах и современного искусства.

От того, какой или какие из этих смыслов художник считает важными и ценными, зависит интересность, глубина содержания и идейная направленность его произведений, а умение отобразить из человеческих судеб и переживаний важное, социально-личностно значимое зависит от глубины и цельности мировоззрения и таланта художника. Неправомерно определять смысл жизненных явлений лишь как субъективную идейно-эмоциональную оценку их художником. Объективная значимость явлений жизни, судьбы человека предопределяют субъективное отношение к ним. Нередко бывают случаи, когда объективная значимость или внутренняя логика бытия и развития судьбы данного персонажа входит в противоречие с субъективными установками и замыслом автора, диктует автору свое поведение. «Одно из очевиднейших доказательств этого для меня, — писал Л. Н. Толстой, — было самоубийство Вронского... Глава о том, как Вронский принял свою роль после свидания с мужем, была у меня давно написана. Я стал поправлять ее и совершенно для меня неожиданно, но несомненно, Вронский стал стреляться. Теперь же для дальнейшего оказывается, что это было органически необходимо».

У А. С. Пушкина в «Евгении Онегине» Татьяна «неожиданно» для автора вышла замуж. Эмма Бовари «неожиданно» для Флобера решила отравиться. Для И. С. Тургенева были «неожиданны» те идейные выводы, которые нес в себе образ Базарова и вся проблематика «Отцов и детей». Автор был на стороне «отцов», а неодолимая логика реалистического образа, или, иными словами, объективный смысл отображаемого определял идейную направленность в пользу «детей».

Не следует думать, что такие «неожиданности» являются правилом художественного творчества. Напротив, в абсолютном большинстве случаев художники заранее постигают объективный смысл отображаемого, насколько это возможно в определенных социально-исторических условиях и насколько этот смысл соответствует мировоззрению и методу художника. Но важнейшим условием художественной убедительности является следование внутренней логике взятой человеческой судьбы, характера. Достичь такой убедительности настоящий художник считает высшей целью творчества. «Точно и сильно воспроизвести истину, реальность жизни, — писал И. С. Тургенев, — есть высочайшее счастье для литератора, даже если эта истина не совпадает с его собственными симпатиями».

Подводя итоги выявления специфического объекта искусства в сравнении с наукой можно вывести такую схему:

НАУКА	ИСКУССТВО
<b>Объективная действительность</b>	
сущность	существование
закономерность (закон)	человеческие судьбы переживание
социальное значение закона	личный смысл жизненных явлений

При вдумчивом осмыслении схемы нетрудно установить не только различие, но и сопоставимость горизонтальных рядов. Причем сопоставимость эта предполагает взаимовключаемость: искусство также может отражать сущность тех или иных сторон жизни, но через очеловеченное существование; закономерности действительности, — но через человеческие судьбы; общее социальное значение явлений, фактов, законов — но через личный смысл. В связи с этим об искусстве можно сказать, что оно не только особо отражает сущность, но и особую сущность, дает не просто ценность, но ценность человеческого отношения к миру, находящегося реальность в человеческих судьбах и переживаниях.

Сказанное о специфическом объекте художественного отражения жизни проливает свет на особенность искусства, которые выступают как следствия его специфики. Наука потому отражает действительность в абстрактных понятиях, что она в своем стремлении к сущности абстрагируется от единичного, случайного, кажущегося. Искусство же, имеющее своим объектом непосредственное единство сущности и явления в живом существовании, конкретные судьбы и переживания не может отражать жизнь иначе как через конкретно-чувственные художественные образы.

В свою очередь содержательные и формальные особенности объекта и его отражения определяют эстетически-художественную природу искусства.

Явление, которое дается нам непосредственно, не нуждается ни в каком другом опосредовании, чтобы относиться к нему чувственно-оценочно, то есть эстетически. Чувственный процесс возможен лишь при наличии феномена непосредственного, независимо от того, будет ли такой феномен реальным или идеальным. Это объясняет, почему искусство обладает «эмоциональной заражаемостью».

Выдающийся писатель И. Ф. Стаднюк хорошо сказал: «Литература... должна изображать человеческие судьбы и те социальные события, на фоне которых эти судьбы складываются, — это элемен-

тарно» Его слова можно отнести к любому виду художественного творчества, но с одним уточнением: социальные события — не просто фон, а содержание судеб, отношение к этим событиям определяет содержание или бессодержательность человеческой жизни. Воспроизведение человеческих судеб и переживаний, наполненных глубоким социально-личностным смыслом, — вот чем определяются границы и безграничность художественного творчества

В связи с этим стоит поразмыслить над тем, что, очевидно, многие виды деятельности, имеющие отношение к искусству, — целый ряд жанров циркового искусства, спортивно-зрелищных выступлений, прикладного искусства и т. п. — имеют сугубо эстетическую, а не художественную природу. Они скорее производят впечатление, нежели осмысленное переживание. Массу примеров можно привести из практики современного модернистского искусства, когда произведения типа реди-мейдов Дюшана, поп-арта Раушенберга или композиций «конкретной музыки» вроде «Хора лягушек в сопровождении пилки для ногтей» Франсуа Маша, «Двадцати шести вариаций для двери и вздоха» Пьера Анри приводят в дикий восторг поклонников подобных опытов, но они далеки от подлинной художественности

Два вопроса должны заставить вас задуматься почему, скажем, древнегреческое искусство, искусство эпохи Возрождения, классика прошлых веков и подлинно художественные произведения современности доставляют нам огромное наслаждение и почему авангардизм XX века, который так богат новациями, возникающими и лопающимися как мыльные пузыри, оставляет порой после себя людское недоумение и мутные волны мудрствующей критики, старающейся часто скрыть то, что «король-то голый»? Поиски, и главное, находки в художественном творчестве могут оказаться социально ценными не тогда, когда они базируются на субъективизме, бессодержательном фантазировании, эпатажности, а когда учитываются закономерности и специфика искусства как вида духовной деятельности.

Обладающий определенной социально-личностной значимостью объект искусства, осмысленный художником на основе эстетических идеалов, установок, предпочтений, вкусов переходит в предмет художественного отображения, который характеризуется слитным единством объективного и субъективного. Основным отличием объекта от предмета является то, что первый существует вне художественного творчества и не обладает законченной эстетически художественной определенностью, а второй, хотя и обуславливается первым, но возникает, становится, развертывается лишь в творческом процессе. Видимо, есть необходимость четко различать понятия: объект отражения и предмет отображения в искусстве

## ЛИТЕРАТУРА

- Андреев А. П. Место искусства в познании мира — М, 1980  
Бесклубенко С. Д. Природа искусства — М, 1982  
Ванслов В. В. Что такое искусство. — М, 1988  
Столочич Л. Н. Жизнь, творчество, человек — М, 1985  
Титов С. Н. Искусство: объект, предмет, содержание — Воронеж, 1987  
Филиппьев Ю. А. Что и как познает искусство — М, 1976

# Предмет искусства и процесс художественного творчества

Тема 8.

- 1/ Предмет искусства
- 2/ Основные этапы процесса художественного творчества

## 1.

### Предмет искусства

Под предметом искусства понимается то, что воплощается в творческом процессе в образную структуру и содержание художественного произведения. Он не может рассматриваться в отрыве от специфического объекта искусства, который обуславливает содержание предметности.

Структура предмета искусства является сложной. Объективным компонентом его оказываются не сами по себе природа, человек или общество, а более или менее адекватное отражение их в сознании художника. Субъективный компонент — определенные социально-личностные установки, мотивы, пристрастия, идеалы. Предмет искусства не сводится ни к объекту отражения, ни к априорному вымыслу души художника, — он есть результат, продукт взаимодействия объективного и субъективного в сознании, переживаниях самого художника. Понятый таким образом предмет искусства обладает эстетической сущностью.

Преувеличение, абсолютизация одного из компонентов предмета искусства приводит к одностороннему пониманию процесса художественного творчества. Сведение последнего лишь к отражению действительности приводит к «голому натурализму», да и вообще ликвидирует художника как творца. Не менее сомнительна абсолютизация субъективности художественного творчества. Отталкиваясь от правильного факта, что особый предмет искусства рождается как переживания художника, многие эстетики рассматривали сам творческий акт как чистое самовыражение художника, совершенно не связанное с окружающей действительностью.

Шопенгауэр настаивал на том, что внутренние переживания художника важнее вызывающих их событий. По Бергсону, художник не должен выходить за рамки своего субъективного мира и

лишь этот мир должен воплощаться в произведениях. Фрейд рассматривал художественное творчество как осуществление «сна наяву», как стимулирующее творческую активность бессознательное начало в человеке.

Ряд современных направлений в эстетике ставит деятельность художника в зависимость только от его внутреннего мира и субъективной фантазии: искусство ничего не отражает, а «созидает свой мир», содержанием искусства является «упорядоченный хаос» имманентных переживаний творца. Юнг, подобно Бергсону и Фрейдю, предметом и источником искусства называет «апокрифический хаос иррациональных психических процессов», составляющих якобы глубинную сущность личности. У Элиота это положение доводится до крайности: художник не только не должен иметь связей с живой действительностью, но даже обязан уйти от собственной личности как социального существа и только в этом случае достигается полная свобода творчества.

Тем не менее в приведенных суждениях есть определенное основание: во-первых, художественное творчество в самом деле есть самовыражение внутреннего мира художника; во-вторых, в понимании искусства следует избегать сциентизма, художник действительно не только познает, но и выражает себя, не только отражает, но и созидает; в-третьих, художник обязан уйти даже от самого себя в смысле справедливого замечания Л. С. Выготского: «Если бы стихотворение о грусти не имело никакой другой задачи, как заразить нас авторской грустью, это было бы очень грустно для искусства» (Выготский Л. С. Психология искусства. — М., 1968. — С. 309).

Вместе с тем претенциозные суждения об «апокрифическом хаосе иррациональных психических процессов» или об «упорядоченном хаосе имманентных переживаний» вряд ли вносят ясность в понимание действительного предмета искусства, художественного творчества.

Самовыражение в художественном творчестве не может быть сведено лишь к «чистой» субъективности художника, ибо он как и всякий человек обретает «идеальный» план жизнедеятельности только и исключительно в ходе приобщения к исторически развивающимся формам общественной жизни, только вместе с социальным планом существования, вместе с культурой.

Задача, следовательно, заключается не в отрицании объективных оснований предмета искусства, а в выявлении подлинной специфики его, в понимании сложной структуры переживаний художника как сплава знаний (включая иррациональное) и эмоционально-эстетических оценок. Такое понимание дает возможность объяснить единство специфического познания и творчества, рационального и эмоционального, отражения и самовыражения.

Становление предмета искусства в том или ином содержании определяется такими неизменными качествами, как мировоззрение, талант и мастерство. **Мировоззрение** — это целостная система знаний о мире, месте и роли человека в нем, о ценностях и нормах жизни; это совокупность философских, моральных, религиозных, эстетических идей, которые входят в общую культуру художника. Для того, чтобы переживания и мировоззрение не противостояли друг другу, необходимо, чтобы мировоззрение для художника не оставалось только теорией, а было конкретной жизненной позицией, пронизывающей все области психики, вплоть до эмоциональной.

Мировоззрение определяет смыслы жизненных явлений, которые найдут отображение в его творчестве. И насколько глубоко и гуманно мировоззрение художника, настолько содержательны и поучительны будут его произведения. Если мировоззрение имеет безусловно социально-культурный характер, то талант скорее выражает «природное», врожденное начало в художнике, его индивидуально-неповторимые способности, предрасположение к творчеству, обостренное продуктивное воображение, владение своим стилем художественного воплощения предмета творчества. Это не значит, что талант свободен от социальной детерминации, поскольку он, во-первых, теснейшим образом связан с мировоззрением и жизненным опытом художника, во-вторых, может быть востребован и реализован в определенных социальных условиях. Талант немалым без мастерства, являющегося продуктом овладения теми или иными средствами, приемами, методами творчества, накопленными развитием художественной культуры общества. Художественный талант есть одновременно и индивидуальное качество художника, и в высшей степени социальная ценность.

## 2.

### *Основные этапы процесса художественного творчества*

Проблема субъектно-объектных отношений в художественном творчестве заключается не только в том, чтобы установить преемственную связь объекта и предмета искусства. Необходимо выявление этой связи во всей полноте и конкретности.

В процессе взаимодействия с жизнью, отражения событий, людских судеб и переживаний, чаяний и надежд в сознании и чувствах художника в общем абрисе постепенно возникает то, что будет воспроизведено в художественном сочинении. Художник начинает изучать или «подмечать» какие-либо объекты с одной или нескольких сторон. Это выделение объектов или их сторон, проявлений является продуктом активного сознания, чувственной деятельности и оказывает обратное воздействие на сознание и психику художника.

В результате возникает так называемое художественное видение, которое в полной мере еще не является мышлением в образах, оно есть лишь цепь представлений, размышлений художника. В художественном видении накапливается предварительный материал, заготовки, зафиксированные в памяти художника, а нередко в набросках, записных книжках и т. п.

В беседе с начинающими писателями А. М. Горький рассказывал: «Материал накапливается так же, как у всех. Вы идете по улице и видите фигуру, которая отличается от всех фигур. Не бывает, чтобы вы обратили внимание на каждое лицо толпы, мимо которой вы идете. Вы видите бесконечное количество людей, но два-три лица почему-то останавливают ваше внимание. Ваша память фиксирует эти черточки, может быть, фиксирует необычный или смешной чем-то костюм, может быть позу, может быть походку, может быть черты лица. Вы не отдаете себе отчета, а механически воспринимаете впечатления; забываете о них. Но когда нужно, ваша зрительная память приходит вам на помощь, и вы черпаете из запасов этих мелких впечатлений нужное вам лицо. Это обычный процесс накопления опыта». (Горький М. Собр. соч. В 3-х тт. Т. 26. — М., 1949-1956. — С. 87-88).

«Художественное видение» — условный термин, обозначаемое им не следует отождествлять с художественным мышлением как принципом творчества. На уровне художественного видения возникают, фиксируются образы-представления, но не художественные образы. Вместе с тем его не следует понимать лишь как «механическое» созерцание. Под широким понятием «художественное видение» разумеется и созерцание, пронизанное художническим удивлением перед необычным в обыкновенном, и осмысление социальной значимости фактов и событий, и возникновение размышлений, волнений, еще не оформленных в некоторую целостность. «Поэтическое видение, — писал Г. Флобер, —... рождает радость, точно в небе что-то растет. Иногда видение нарастает медленно, по кусочкам, как различные части расставленной декорации, но так же часто оно бывает внезапно и подобно галлюцинациям в гипнотическом сне» (История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли. В 5-и тт. Т. 3. — М., 1962-1970. — С. 656). Рождается «радость, точно в небе что-то растет», — под этими словами Г. Флобера следует понимать обретение художником высшей доминанты творчества — вдохновения.

Поскольку художественное видение — это отражение объективно существующего, оно всегда непосредственно соотносится с объектом.

Субъективная же опосредованность этого отражения, эстетическое осмысление объекта обуславливает становление того, что в общем абрисе находит выражение в замысле. Замысел — это пер-

вичная организация накопленного жизненного материала через выявление центральной художественной идеи, проблемы, интриги, а также наброски предварительной структуры будущего сочинения. Этим можно обозначить первый этап художественного процесса.

Второй этап характеризуется операциями уже не с внешними объектами, а с их идеальным сознанием в памяти, душе художника и представляет собой собственно творчество, мышление в образах, сочинение. Обращение к памяти, образам-представлениям Ж.-П. Сартр называет «квазинаблюдением», из которого постепенно складывается предмет отображения. Содержательную полноту художественной деятельности на этом этапе можно обозначить понятием **идеальный предмет**, рождающийся в сознании художника посредством мышления в образах. Идеальный предмет шире замысла, то есть первоначального плана в форме цели, намерения, побуждения. Замысел создает ядро, проформу, на базе которой развивается творчество, а идеальный предмет искусства — все то, что развертывается в процессе воображения, в чем реализуется замысел и что уже на третьем этапе творчества должно стать содержанием произведения.

Становление идеального предмета творчества по-разному осуществляется в разных случаях у разных художников. Но общим является то, что в произведении воплощается именно идеальный предмет, возникающий и развертывающийся в сознании художника. «Это полное воплощение в плоть, это полное округление характера, — признается Н. В. Гоголь, — совершалось у меня только тогда, когда я заберу в уме своем весь этот прозаический дразг жизни, когда содержа в голове все крупные черты характера, соберу в то же время вокруг его все тряпье до малейшей булавки, которое кружится ежедневно вокруг человека, словом — когда соображу все от мала до велика, ничего не пропустивши» (Гоголь Н. В. Собр. соч. В 8-и тт. Т. 7.—М., 1984.— С 451)

Процесс возникновения идеального предмета отображения так схематично описывает И. С. Тургенев: «Я встречаю, например, в жизни какую-нибудь Феклу Андреевну, какого-нибудь Петра, какого-нибудь Ивана, и представьте, что вдруг в этой Фекле Андреевне, в этом Петре, в этом Иване поражает меня нечто особенное, то, чего я не видел и не слышал от других. Я в него глядываюсь, на меня он или она производит особенное впечатление; вдумываюсь, затем эта Фекла, этот Петр, этот Иван удаляются, пропадают неизвестно куда, но впечатление, ими произведенное, остается, зреет. Я сопоставляю эти лица с другими лицами, ввожу их в сферу различных действий, и вот создается у меня целый особый мирок .. Затем, неожиданно-негаданно является потребность изобразить этот мирок и я удовлетворяю этой потребности с удовольствием, с наслаждением» (Русские писатели о литературном труде. Л., 1955. Т. 2. С. 755).

Даже в пейзажной живописи, которая кажется на первый взгляд непосредственным изображением природы, творческий процесс является воспроизведением идеального предмета, возникающего в сознании художника в результате его отношения к окружающему миру. И. К. Айвазовский писал: «Человек, не одаренный памятью, сохраняющей впечатления живой природы, может быть отличным копировальщиком, живым фотографическим аппаратом, но истинным художником — никогда. Движение живых стихий неуловимы для кисти: писать молнию, порыв ветра, всплеск волны — немислимо с натуры. Для этого художник и должен запоминать их и этими случайностями, равно как и эффектами света и теней, обставлять свою картину. Сюжет картины слагается у меня в памяти, как сюжет стихотворения у поэта; сделал набросок на клочке бумаги, приступаю к работе и до тех пор не отхожу от полотна, пока не выскажусь на нем кистью. (...) Удаление от местности, изображаемой на моей картине, заставляет лишь явственнее и живее выступать все ее подробности в моем воображении» (Очерки о жизни и творчестве художников середины XIX в.— М., 1958.— С. 432).

Любая картина, написанная художником с натуры, отображает не столько натуру, непосредственно видимую художником во время работы над этой картиной, сколько комплекс представлений, объект-гипотез, накопленный художником в предыдущем опыте. И дело здесь не в том, что всякий акт непосредственного контакта с натурой имеет субъективную окраску, а в том, что натура, прежде чем воплотиться в произведении, проходит через сознание, то есть в идеальном виде входит в предмет отображения. В любом художественном образе воплощается то, что прошло через сознание творца, что пережито, понято, прочувствовано им. И в этом — «секрет» самовыражения художника, ведущая роль его фантазии.

Однако творческая фантазия — отнюдь не голое сочинительство. То, что она обладает широкой свободой, подчиняется тайным склонностям сердца, это верно. Вместе с тем, у настоящего художника воображение всегда рождается из реального чувства. Здесь возникает интересная и важная проблема соответствия объективно-фактического и субъективно-оценочного в предмете искусства и в художественном произведении. Обязательность такого соответствия в творчестве отмечают сами художники. Интересно в этой связи вспомнить историю романа «Воскресение» Л. Н. Толстого.

Вначале тема, с которой Л. Н. Толстого ознакомил знаменитый русский адвокат А. Ф. Кони, очень заинтересовала писателя. Но было бы наивным полагать, будто для большого художника достаточно одной темы и при наличии мастерства ему не составит труда оформить ее в произведение. Необходимо сжиться с темой, не просто понимать ее важность и иметь о ней знание, но и про-

чувствовать ее. Иначе говоря, — внутренне, художественной интуицией обрести смысл темы, пережить его. Вот почему Л. Н. Толстой, узнав о теме и высоко оценив ее, все-таки заметил: «Писать головой очень хочется и знаю, что нужно, а не могу — сердцем не тянет...» (Толстой Л. Н. О литературе. — М., 1955. — С. 230). Потребовалась огромная внутренняя работа «головой и сердцем», чтобы жизненный материал будущего романа имел полное соответствие авторским идеалам и переживаниям. Свой принцип творчества Л. Н. Толстой излагает так: «Истинное художественное произведение — заразительное — производится только тогда, когда художник идет — стремится. В поэзии эта страсть к изображению того, что есть, происходит оттого, что художник надеется, ясно увидав, укрепив то, что есть, понять смысл того, что есть» (Там же). Понять смысл означает в творчестве не только иметь знание о том, что будет воспроизведено в произведении, но и обрести художественную идею.

Процесс возникновения в сознании художника предмета отображения не обязательно должен быть связан с непосредственным видением объекта. Чаще всего они значительно отдалены во времени, а нередко художник обретает этот предмет, отталкиваясь от каких-либо сведений, на основе воображения, опосредования, реконструирования. Особенно это показательно в тех многочисленных случаях, когда объекты удалены от художника или существовали в далеком прошлом и недоступны непосредственному чувственному восприятию. Объективная сторона предмета отображения может быть представлена в творчестве не обязательно фактами и событиями, которые непосредственно воспринимал автор. Она может складываться благодаря тем впечатлениям, которые сохраняются как воспоминания о чувственных впечатлениях, или из разрозненных знаний, ассоциаций, представлений, которые систематизируют, дополняют, оживляют воображение. А. С. Пушкин не был очевидцем событий времен хана Гирея, но имел представление о них.

Бахчисарайский фонтан, по признанию поэта — разбудил его воображение.

Вспоминая об этом, А. С. Пушкин писал:

Скажи, Фонтан Бахчисарая!

Такие ль мысли мне на ум

Навел твой бесконечный шум,

Когда безмолвно пред тобою

Зарему я воображал

Средь пышных опустелых зал...

Реконструирование действительности в воображении относится не только к художественному воссозданию картин прошлого, очевидцем которых художник не мог быть (например,

«Последний день Помпеи» К. П. Брюллова, «Я пришел дать вам свободу» В. М. Шукшина или «Хованщина» М. П. Мусоргского), — это скорее можно назвать общей закономерностью художественного творчества. С натяжкой можно говорить как об исключении из правила воспроизведение сиюминутного непосредственного восприятия действительности в пейзажной и портретной живописи, скульптуре.

Но в любом случае «отдаленность» жизненного материала от предмета непосредственного отображения преодолевается тогда, когда художник «вживается в образы, которые становятся его творческой жизнью, судьбой. «Я часто сильнее чувствую не пережитое мною действительно, — вспоминал Л. Н. Толстой, — а то, что я писал и переживал с людьми, которых описывал. Они сделались также моими воспоминаниями, как действительно пережитое» (Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого. — М., 1959. — С. 161). И. С. Тургенев однажды сказал П. А. Кропоткину: «Вот приедем домой, я покажу вам дневник, где я записал, как я плакал, когда закончил повесть смертью Базарова» (Кропоткин П. А. Записки революционера. — М., 1966. — С. 394). О высокой интенсивности и глубине «сопереживания» писал П. И. Чайковский в письме к брату: «Самый же конец оперы («Пиковая дама» — С. Т.) я сочинял вчера перед обедом и, когда дошел до смерти Германа и заключительного хора, то мне до того стало жаль Германа, что я вдруг начал сильно плакать. Это плакание продолжалось ужасно долго и обратилось в небольшую истерику приятного свойства, то есть плакать мне было ужасно сладко. Оказывается, что Германн не был для меня только предлогом писать ту или иную музыку, а все время настоящим, живым человеком, притом очень мне симпатичным» (Чайковский П. И. Письма к близким. — М., 1955. — С. 447-448).

Еще более поразительно признание Г. Флобера: «... меня увлекают, преследуют мои воображаемые персонажи, вернее, я сам перевоплощаюсь в них. Когда я описывал отравление Эммы Бовари, у меня во рту был настоящий вкус мышьяка, я сам был так отравлен, что у меня два раза подряд сделалось расстройство желудка самое реальное» (Флобер Г. Собр. соч. В 5-и тт. — М., 1956. — С. 275).

О глубоком сопереживании в творческом процессе писали многие художники, писатели, композиторы; по-видимому, об этом может сказать любой, кто занимается художественным творчеством. Предпосылку вживания в образ составляют ясные представления о лицах и обстоятельствах. Исходя из своих представлений о характере, художник может понять пружины внутреннего механизма действия и предугадать поступки или слова, которые необходимо проистекают из данных положений. Чем глубже он постигает чужую душу, тем увереннее и изобретательнее становится его воображение при описании душевных состояний. При чем подобное

постижение предмета, как правило, вызывает состояние высшего возбуждения, озарения, когда осознанное и бессознательное, рациональное и эмоциональное сливаются воедино и служат побудительным импульсом к творчеству. Нередко возникают такие ситуации, о которых пишет И. А. Гончаров: «... лица не дают покоя, пристают, позируют в сценах, я слышу отрывки их разговоров — и мне казалось, прости господи, что я это не выдумываю, а что это носится в воздухе около меня и мне только надо смотреть и вдумываться» (Гончаров И. А. Собр. соч. В 8-и тт. Т. 8.— М., 1952.— С. 140). Достичь слияния с предметом творчества непросто. Чтобы оно осуществилось, требуется не только умение размышлять о предмете, знать его, но и проникнуться его жизненной логикой, смыслом, обрести особый внутренний настрой, такое состояние, когда возникает слитность интеллекта и чувств в переживании.

Жизненный материал отбирается и, главное, осмысливается, как правило, в созвучии с внутренним миром художника. Истории Дубровского, Гринева были подсказаны А. С. Пушкину, а не восприняты им непосредственно как материал, но они были созвучны его собственным идеалам и переживаниям.

Известно, что Л. Фейхтвангер, мастер исторического романа, этого «беспристрастного» на первый взгляд жанра, усматривал в содержании своих книг средство для «выражения собственных переживаний». Писатель, который пишет серьезный исторический роман, считал он, идет созвучия исторического материала идейным веяниям современности, «он хочет изобразить современность... ищет в истории не пепел, а пламя» (Фейхтвангер Л. Лисы в винограднике. — М., 1959.— С. 694).

Седьмая «Ленинградская» или одиннадцатая симфонии Д. Шостаковича посвящены событиям, в которых автор не принимал непосредственного участия, но эти произведения, наполненные глубоким гражданским пафосом и выразительностью, свидетельствуют о соответствии их тематического содержания личным переживаниям композитора.

Большую роль в процессе возникновения и развертывания идеального предмета творчества играют идеалы, вкусы, симпатии и антипатии художника. Понятно, что д'Артаньян побеждает своих противников не только потому, что ловко владел шпагой, а потому, что был вооружен сверхмощным «оружием» — симпатией автора. «Ничто в такой степени не возбуждает умственную деятельность, — писал М. Е. Салтыков-Щедрин, — не заставляет открывать новые стороны предметов и явлений, как сознательные симпатии и антипатии. Без этой подстрекающей силы художественное воспроизведение действительности было бы только бесконечным повторением описания одних и тех же признаков» (История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли. Т. 4 Пер-

вый полутом.— С. 364). Правда, симпатии и антипатии могут быть и источником всевозможных преувеличений и даже искажений действительности. Но от этого художника должно предостеречь чувство меры, необходимость соответствия, адекватности объективного и субъективного.

Преувеличение в рамках этой меры и соответствия вполне допустимо как заострение наиболее показательных сторон жизни. Художественное отражение сквозь призму симпатий и антипатий М. Е. Салтыков-Щедрин называл законом, «в силу которого писатель-беллетрист не может уклониться от необходимости относиться к действительности под определенным углом зрения» и этот закон «остаётся непререкаемым, и избежать его имеет право лишь тот, кто в то же время заявляет право на полное невнимание публики» (Там же. С. 365).

Роль симпатий и антипатий в процессе творчества не только значительна, поскольку именно в них действительно концентрируется позиция субъекта отражения и творчества (мировоззрение, этический кодекс, эстетические идеалы, взгляды, вкусы и т. п.), но и достаточно сложна. Их проявление не сводится лишь к эмоциональной оценке фактов и событий. В действительности симпатии и антипатии в своей конкретной содержательности предполагают и определенные знания, понимание жизни, и социальные стереотипы оценок, и совокупность различного рода ассоциативных представлений, составляющих, как известно, один из непрменных элементов художественного мышления. В частности, так называемые «симпатические ассоциации» связаны с представлением о добром и злом, справедливом и несправедливом, полезном и вредном, радостном и печальном. Они также не сводятся к простым эмоциональным реакциям, они близки к мыслительному процессу и являются причиной одухотворения предмета художественного отображения.

Следовательно, субъективное начало в творчестве содержит в себе определенную авторскую концепцию жизни, совокупную идейно-эмоциональную оценку фактов и явлений. Эта оценка осуществляется с помощью многообразных художественных средств, присущих различным видам искусства.

Определяя предмет искусства как результат и продукт особых субъектно-объектных отношений, как переживания художников, как эстетическое, следует иметь в виду еще одну его особенность применительно к процессу художественного творчества. В произведении искусства воссоздается предмет, который не существует в готовом виде до процесса художественного творчества. Его можно полностью очертить только после завершения творческого процесса. Художественная реальность постоянно «всплывает» в сознании творца, развивается и получает завершение с последней



точкой художественного произведения. При этом структура развертывания предмета отображения определяет структуру художественного произведения и тем самым обеспечивает жизненную динамику художественных образов.

Предмет отображения иногда «выкристаллизовывается» в сознании творца еще до процесса воплощения его в произведении. Но это происходит редко и может встречаться в творчестве малых форм преимущественно статических видов искусства, или же в замысле, когда предмет дан творцу лишь в общих чертах и не развернут полностью. Огромные, невероятные усилия памяти и воображения требуются для того, чтобы удержать в сознании в один момент весь предмет отображения, скажем, «Тихого Дона» М. А. Шолохова. Но такие усилия и не нужны, поскольку есть возможность постепенно и полностью развернуть предмет отображения в процессе создания художественного произведения с помощью особых приемов и художественных средств. В этом процессе художественная реальность сочиняется, формируется, видоизменяется, «дошлифовывается» нередко множество раз.

Особыми средствами и приемами развертывания предмета отображения и одновременно воплощения его в содержание произведения являются **сюжет и фабула**. Сюжет — конкретная совокупность и последовательное развитие событий, поступков, переживаний, воплощаемых в произведении. Различают сюжет **первичный** — сюжет — источник, подмеченный автором в реальной действительности, связанный с объектом отражения — судьбами и переживаниями людей, и сюжет **вторичный**, производный, осуществляемый в предмете отображения и становящийся содержательной канвой произведения. С помощью сюжетосложения или развертывания сюжета художнику не нужно держать в уме весь предмет отображения: описывая данное событие или переживание, он имеет в виду лишь связь с предыдущим и еще не выявляет будущее событие. Затем переходит к следующему эпизоду, связывая его с описанием, затем к следующему и т. д. Так складывается единая сюжетная линия и в этом отношении сюжетосложение подобно мелодии: звучит сиюминутная нота, прошлая осталась в памяти, а следующая еще не звучит, в целом же все ноты составляют единое содержание.

Переход от первичного сюжета к вторичному осуществляется через фабулу, возникающую вместе с замыслом как сюжетная схема событий, поступков, ситуаций. Пока произведение не создано, речь может идти только о фабуле как мысленном костяке будущего сюжета. Сюжет и фабула в самом произведении настолько слитны, что некоторые исследователи отказываются их различать и даже не без основания полагают, что понятие фабулы не помогает анализу произведения, а лишь осложняет его. Воз-

можно при анализе произведения различение сюжета и фабулы вносит определенное «осложнение», однако при исследовании процесса творчества оно необходимо. Фабула включает в себя художественную интригу, проблему, сцепление ситуаций, общий план развития характеров и обстоятельств, подчиняет себе композицию. Фабула и сюжет в известном смысле могут различаться также ответами на вопросы. соответственно «о чем» и «что» раскрывается в произведении.

Писатель вводит фабульность в развертывание сюжета, исходя из определенного художественного замысла образно поведать «о чем-то», а в сюжете это перерастает во «что-то». М. А. Шолохов в рассказе «Судьба человека» поведал не просто о жизненных путях Андрея Соколова, описал не факты его биографии, а художественно вылепил образ русского солдата, его стойкость, мужество и человечность. Перед читателем как бы предстает живой человек, а не просто рассказ о нем. Эту характерную особенность искусства хорошо иллюстрирует четверостишие С. Я. Маршак:

О чем твои стихи? — Не знаю, брат.

Ты их прочти, коли придет охота.

Стихи живые сами говорят,

И не о чем-то говорят, а что-то.

Фабула как развертывание сюжета для создания художественного эффекта служит переводу предмета отображения в содержание произведения.

При этом можно наблюдать в определенной мере растворение фабулы в сюжете и художественную заостренность сюжета в фабуле. Через фабулу раскрывается психология творчества, художественное мастерство.

Более или менее четко можно различать сюжет и фабулу обычно в литературных произведениях. Применительно, например, к живописи, скульптуре, архитектуре и вообще к статическим видам искусства никогда не скажут: фабула «Утра стрелечки казни» В. И. Сурикова, фабула «Капризов памяти» Сальвадора Дали или Венеры Милосской. Еще труднее это понятие применить к портретам, пейзажам, натюрмортам. Сюжетом живописных, скульптурных созданий оказывается то, что разом охватывает глаз, что на ограниченном пространстве происходит одновременно. Здесь сливаются «о чем» и «что», и поэтому отпадает различение сюжета и фабулы. Однако в аспекте творческого преобразования предметов отображения в содержание произведения и у живописцев, и в любом виде искусства, можно выявить соотносимость фабулы и сюжета в художественном пространстве и времени.

Большую роль при этом играет такой всеобщий художественный прием, как композиция, а также арсенал других средств, приемов, материалов.

Сочинение как творческий процесс является переработкой материала познания, жизненного опыта, мыслей и чувств при посредстве продуктивного воображения и художественного мастерства.

В творческом процессе разворачивается художественная реальность, которая отличается от объективной реальности не только духовным содержанием, но и эстетической сущностью. Сочинение является специфическим художественным способом творческой переработки материала действительности. Оно дает художнику преимущество максимального выявления субъективного отношения к изображаемому, свободы творческой деятельности.

Сами по себе объекты художественного отражения не подлежат видоизменению в процессе творчества. Художник имеет возможность свободно оперировать, изменять и комбинировать лишь в рамках идеального предмета искусства в соответствии с замыслом, требованиями собственного эстетического идеала, художественного вкуса, концепции жизни. Именно благодаря такой «способности» идеального предмета искусства у художника возникает возможность творить новую, художественную реальность, не совпадающую полностью с объективной реальностью, и в то же время живо воспроизводить правду жизни.

Сочинение произведения — это средство преодолеть переживаемое, объективировать его. Сущность такого преодоления Гете усматривал в том, чтобы то, что его радовало или мучило и занимало каким-либо образом, превратить в образ, стихотворение и через это разделаться со своим «я». После создания произведения автор испытывает чувство удовлетворения, облегчения и... опустошенности, грусти от расставания со своими героями, от того, что упоение творчеством осталось позади. О своем романе «Давид Копперфилд» Ч. Диккенс писал: «Возможно читателю не слишком любопытно узнать, как грустно откладывать перо, когда двухлетняя работа воображения завершена; или что автору чудится, будто он отпускает в сумрачный мир частицу самого себя, когда толпа живых существ, созданных силой его ума, навсегда уходят прочь» (Диккенс Ч. Собр. соч. В 30-и тт. Т. 15.— М., 1957-1963.— С. 5.). Но «Я» настоящего художника снова обретает поэтическое видение жизни, возникает вдохновение, подвигающее его к творчеству, созданию новых произведений.

#### ЛИТЕРАТУРА

Афасижев М. Н. Западные концепции художественного творчества. Изд. 2-е — М., 1990.

Воробей Ю. Д. Диалектика художественного творчества — М., 1984

Громов Е. С. Природа художественного творчества — М., 1986

Еремеев А. Ф. Границы искусства: социальная сущность художественного творчества.— М., 1987.

Титов С. Н. Искусство: объект, предмет, содержание.— Воронеж, 1987.

Художественное творчество и психология.— М., 1991.

# Виды искусства

Тема 9.

- 1/ Виды искусства и их природа
- 2/ Качественная характеристика видов искусств и их взаимодействие
- 3/ Синтез искусств

1.

## Виды искусства и их природа

**Виды искусства** — это исторически сложившиеся, устойчивые формы творческой деятельности, обладающие способностью художественной реализации жизненного содержания и различающиеся по способам ее материального воплощения. Искусство существует и развивается как система взаимосвязанных между собой видов, многообразии которых обусловлено многогранностью самого реального мира, отображаемого в процессе художественного творчества.

Каждый вид искусства обладает своим специфическим арсеналом изобразительно-выразительных средств и приемов. Таким образом виды искусства отличаются друг от друга как предметом изображения, так и использованием различных изобразительных средств.

Понятие «вид искусства» — основной структурный элемент системы художественной культуры. **Изобразительное искусство** раскрывает многообразие мира с помощью пластических и колористических материалов.

**Литература** включает все оттенки творчества, реализуемые в слове. **Музыка** имеет дело не только со звучанием человеческого голоса, но и с разнообразными тембрами, созданными природными и техническими приспособлениями (речь идет о музыкальных инструментах). **Архитектура и декоративно-прикладное искусство** — через существующие в пространстве материальные конструкции и вещи, удовлетворяющие практические и духовные нужды людей — сложно и многообразно выражают свою видовую определенность. Каждый из видов искусств имеет свои особые роды и жанры (то есть внутренние разновидности). Виды искусства — это звенья единого общественного явления, каждый из них относится к искусству в целом, как частное к общему.

Видовые свойства искусства проявляются в конкретную историческую эпоху и в различных художественных культурах по-разному. Между тем, само деление искусства на виды связано, прежде всего, с особенностями человеческого восприятия мира.

Язык красок, форм, звуков возник в силу того, что краски, звуки, формы получили выразительный смысл и определенное значение в жизни людей.

Попытки изучить строение мира искусств были предприняты в глубокой древности. Без сомнения первой из них является **мифологическая классификация** видов искусств, которая включала как однопорядковые формы творчества — трагедию, комедию, так и первые группы, получившие название «**мусические искусства**» (поэзия, музыка, танец) и **технические искусства** (архитектура, медицина, геометрия). В своей «Поэтике» Аристотель сформулировал трехслойное — видовое, жанровое, родовое — деление форм художественной деятельности, которое стало основополагающим в морфологии искусства и значительным завоеванием античной эстетики в целом.

В эпоху Возрождения системный анализ искусства был ограничен, хотя в «Книге о живописи» Леонардо да Винчи и в знаменитом «Лаокооне» Г. Лессинга было произведено исследование различий между изобразительным искусством и поэзией. Процесс самоопределения эстетики как науки совпал по времени с появлением практически первого глубокого анализа искусства. Речь идет о трактате Ш. Батте «Изящные искусства, сведенные к единому принципу» (1746), в котором автор не только рассмотрел всю сферу художественно-творческой деятельности, но и сумел найти в ней место каждому искусству. Однако только в начале XIX в. Гегель в структуру своей грандиозной эстетической концепции заложил взаимоотношения между пятью главными видами искусств — архитектурой, скульптурой, живописью, музыкой и поэзией. Одновременно Гегель проанализировал закономерности разъединения поэтического искусства на роды: эпический, лирический и драматический. Гегель назвал третью часть своих лекций по эстетике «Система отдельных искусств», тем самым сделав проблему морфологии искусства одной из важнейших в эстетических сочинениях XIX-XX вв.

Так, начиная с XIX в. мировая эстетическая мысль трудами Гегеля, Шеллинга, Вагнера, Скрябина и многих других доказывала принципиальную **равноценность и необходимость существования** и развития всех видов искусств. В ходе функционирования мировой художественной культуры система видов искусств постоянно изменялась, проявляя при этом различные, порой взаимоисключающие тенденции: из древнего синкретического искусства произошла дифференциация всех его видов; в процессе исторического развития образовались **синтетические виды искусств** (театр и архитектура), а влияние научно-технического прогресса стимулировало появление новых видов искусств (кинематограф, телевидение).

В современном анализе взаимодействия видов искусств четко обозначились две тенденции: первая — состоит в сохранении суверенности каждого отдельного его вида; вторая — подчеркивает тяготение к синтезу искусств. Обе эти тенденции на сегодняшний день актуальны и плодотворны, ибо существующее между ними противоречие ведет не к поглощению одних видов искусств другими, а к взаимовлиянию и взаимообогащению, но в то же время еще раз подчеркивая их право на самостоятельное функционирование в системе культуры.

Взаимоотношение различных видов искусств — явление весьма полезное, но оно имеет свои пределы, его грани исторически подвижны, изменчивы. Но эти пределы есть и видовая специфика искусства при этом отнюдь не исчезает. Существование различных видов искусств вызвано тем, что ни одно из них своими собственными средствами не может дать всеобъемлющую художественную картину мира. Такую картину может создать только вся художественная культура человечества в целом, состоящая из отдельных видов искусства.

Следует отметить, что в процессе теоретического осмысления искусства предпринимались попытки противопоставления одних видов искусств другим и их деление на ведущие и второстепенные. Такая постановка вопроса была связана с тем, что действительно в процессе исторического развития отдельные виды искусств получают доминирующее звучание. Так, в классической русской художественной культуре XIX в. литература являлась не просто стержневым видом искусства. И философия, и изобразительное искусство, и музыка в значительной степени были пронизаны литературными сюжетами и образами.

Литература оказывала мощнейшее влияние и на формирование общественного сознания в России. Особенно интенсивно этот процесс шел через художественную критику, которая в этот исторический период тесно смыкалась с публицистикой. Происходил своего рода процесс «олитературивания» самой действительности, когда литература объединяла в единое целое все остальные духовные сферы.

Однако в пореформенную эпоху в рамках русского искусства XIX в. вызревает ситуация, когда множество других его видов достигают поистине классического совершенства. Музыка и живопись по степени своего развития становятся вполне вровень с литературой. Репин и Верещагин, Чайковский и Мусоргский, Толстой и Чехов — эти имена гениев русской культуры делаются известными в Европе и во всем мире. Происходит интеграция различных сфер художественного продуцирования, делается акцент на всеобъемлющем синтезе искусств, на приоритете гуманистических интересов и идеалов. Подобная ситуация стала характерной и для

искусства XX в., когда появление его «новых» видов (кино и телевидения) не только не способствовало исчезновению «старых», а наоборот, обогатило жанровую палитру каждого из них.

В эстетической и искусствоведческой литературе сложились определенные схемы и системы классификации искусств, хотя единой до сих пор нет и все они относительны. Наиболее распространенной схемой является его деление на три больших группы. В первую — входят так называемые **пространственные или пластические виды искусств**. К ним относятся архитектура, все жанры изобразительного искусства и художественная фотография. Для этой группы искусств существенным является **пространственное построение** в раскрытии художественного образа. Ко второй группе относятся **временные или динамические виды искусств** — литература и музыка. В них ключевое значение приобретает развертывающаяся во времени **композиция**. Третью группу представляют **пространственно-временные виды** (театр, кино, телевидение, хореография, эстрада, цирк), которые называют также **синтетическими или зрелищными искусствами**.

В свою очередь, искусства можно группировать и на основе других признаков — зрелищные и незрелищные, простые и синтетические и т. д.

В современных условиях заметно повышается художественное начало в различных сферах человеческой деятельности. Так, спортивные празднества все больше превращаются в целостные театрализованные зрелища, в отдельных видах спорта (фигурное катание, художественная гимнастика) мастерство спортсменов поднимается до уровня настоящего художественного творчества. Тот же процесс можно наблюдать и в деятельности современных промышленных и сельскохозяйственных выставок и ярмарок. Сам их облик, экспозиция и реклама представляют собой эстетически наполненное художественное целое.

Современное общественное развитие требует включения различных видов искусств в сферу деятельности, общения и досуга людей. Все виды искусств по своему необходимы и каждый из них имеет большое значение в социальной практике. Подтверждением вышесказанному и станет качественная характеристика каждого из них.

## 2.

### Качественная характеристика видов искусств и их взаимодействие

#### Архитектура

**Архитектура** (от греч. *architekton* — архитектор, главный строитель) — этот вид искусства, целью которого является создание сооружений и зданий, необходимых для жизни и деятельнос-

ти людей. Архитектура призвана служить удовлетворению как утилитарных, так и духовных человеческих потребностей, поэтому в ней воедино сливаются красота и польза, технические и эстетические начала. Людей, которые занимаются этим видом художественного творчества, называют архитекторами.

Под архитектурой понимается так же исторически сложившаяся совокупность художественных средств и приемов, проявляющаяся в выборе архитектурных форм, их пропорций и декоративных украшений, формирующих архитектурный стиль, характерный для той или иной эпохи или национальной культуры. Например, архитектура античности, Возрождения, Барокко, или архитектура Китая, Индии, Киевской Руси и т. д.

Как сфера деятельности архитектура зародилась в глубокой древности, на высшей ступени варварства, когда в строительстве начинают действовать не только законы необходимости, но и красоты. Как область искусства архитектура оформляется в культурах Двуречья и Египта, достигает расцвета и получает авторство в Древней Греции и Риме. В трактате римского архитектора *Витрувия* (2-я пол. I в. до н. э.) «Десять книг об архитектуре» рождается теоретическое знание об этой сфере человеческого творчества. В средние века архитектура становится ведущим и самым массовым видом искусства, чьи образы были доступны даже неграмотным людям. В 1450 г. итальянский архитектор и теоретик искусства Л. Б. Альберти пишет свой знаменитый трактат «О зодчестве», в котором в решающей степени определяет развитие архитектуры эпохи Возрождения, подчеркивая, что в ее основе должны лежать принципы и формы античной классики. С конца XVI по XIX вв. в Европейской архитектуре, сменяя друг друга, главенствуют такие архитектурные стили как: барокко, рококо, ампи́р, классицизм и др. С этого же времени теория архитектуры становится ведущей дисциплиной в академиях художеств Европы. В XX в. в архитектуре заявляют о себе различные направления и течения (прежде всего функционализм и конструктивизм), связанные с появлением совершенно новых типов зданий: административных, промышленных, спортивных, жилых многоэтажных массивов и т. д. Все это потребовало от архитекторов решений, порой, взаимоисключающих задач: создания удобного для эксплуатации здания, включающего экономичную конструкцию и содержащую в себе эстетически завершенную художественно-выразительную форму. Важнейшее значение начинает приобретать так называемая «архитектура малых форм» (киоски, урны, тумбы для рекламы, фонарные столбы и т. д.), которая разрабатывает предметную среду улиц и площадей.

В преобразовании предметной среды большое значение имеет «архитектура монументальных форм»: речь идет о дорогах, мостах, триумфальных арках, телевизионных мачтах и т. д. Их от-

личает масштаб и сложность технической конструкции. В условиях мирового экологического кризиса важным для человека является и художественно-осмысленная «зеленая архитектура», то есть «садово-парковая культура», включающая в себя архитектурно-преобразованный растительный ландшафт, связывающий людей с природой.

Архитектуру справедливо называют летопись мира. Ведь она «говорит» тогда, когда уже молчат предания и песни, и когда ничто не напоминает о безвозвратно ушедшем народе и его культуре. На страницах этой «каменной книги» запечатлены целые эпохи человеческой истории.

### Изобразительные искусства

Изобразительными искусствами называется группа видов художественного творчества (живопись, графика, скульптура, художественная фотография), воспроизводящих конкретные явления жизни в их видимом предметном облике. В изобразительном искусстве художественный образ воплощает зрительное восприятие мира в пространстве и на плоскости, не развиваясь во времени так, как это происходит в литературе или в музыке. Однако, это не значит, что мир фиксируется статично. Произведения изобразительного искусства способны передать динамику жизни, воссоздавать духовный облик человека. Выхватывая из действительности порой одно мгновение, художник способен сделать в нем большой силы обобщение, показать самое существенное и типичное. Поэтому, глядя на картину или на скульптуру, можно представить, что предшествовало данному моменту и что произойдет в последующем.

Основными видами изобразительного искусства являются живопись, графика и скульптура. Границы между ними имеют относительный характер, они связаны между собой целым рядом переходных форм.

**Живопись** представляет собой вид изобразительного искусства, произведения которого создаются на плоскости с помощью красок и цветных материалов. Основными изобразительными средствами и приемами в передаче тончайших тонов действительности является система цветовых сочетаний (колорит). Живопись разделяется на монументальную (роспись фасадов зданий, стен, потолков) и на станковую (собственно картины).

Основными жанрами живописи являются: пейзаж (изображение природы, сельский, городской, индустриальный пейзаж), натюрморт, демонстрирующий естественные предметы (цветы, фрукты, дичь, рыба, бытовые вещи и т. д.), сюжетно-тематическая картина — исторического, батального, жанрово-бытового, анималистического содержания. Особое место в живописи занимает ми-

ниатюра, представляющая собой живописное произведение небольшого формата, исполненное на бумаге, металле, кости, фарфоре, дереве. Миниатюры выполнялись гуашью, акварелью, эмалью, маслом, лаком, темперой.

Еще одним видом изобразительного искусства является **графика**. Она основана на однотонном рисунке и использует в качестве основного изобразительного средства контурную линию, точку, штрих, пятно. В зависимости от назначения графика делится на **станковую**, представляющую оригинальные произведения, имеющие самостоятельное значение и на **прикладную-печатную** включающую в себя гравюру, литографию, офорт, карикатуру и т. д.

**Скульптура** также является видом изобразительного искусства. Она воспроизводит действительность в объемно-пространственных формах.

Основными материалами, применяемыми в скульптуре, являются камень, бронза, мрамор, дерево. По своему содержанию, по трактовке образов и форм скульптура делится на **монументальную** (памятник, монумент, многофигурный рельеф), **станковую** (портрет, жанровые сцены, статуи), **скульптуру малых форм** (игрушки, медальное искусство, резьба по камню).

По форме изображения различают: **объемную трехмерную скульптуру**, то есть допускающую измерение по высоте, толщине, ширине, обход со всех сторон и различные **рельефно-выпускные изображения** на плоскости. В свою очередь рельеф подразделяется на **барельеф** (низкий), применяемый на монетах и медалях; **горельеф** (высокий), используемый в монументальной и станковой скульптуре; **контррельеф** (вогнутый), применяемый на печатях и различных формах. Практически все жанры и формы скульптуры окончательно сложились в период греческой античности, оставив человечеству в полном смысле этого слова «классические образцы».

Необходимо несколько слов сказать и об относительно молодом изобразительном искусстве **фотографии**. Сегодня фотографический снимок — это не просто копия внешнего облика явления на пленке. Художник-фотограф, путем выбора объекта фотографирования, освещения, специального наклона аппарата может создать осмысленный, подлинно художественный образ. В конце XX в. художественная фотография по праву заняла свое, особое место в ряду изобразительных видов искусства.

### **Декоративно-прикладное искусство**

**Декоративно-прикладное искусство** — один из древнейших видов творческой деятельности по созданию предметов быта, предназначенных для удовлетворения как практических, так и художественно-эстетических потребностей людей. В этом виде искусства используются самые разные материалы: глина, дерево, камень, ме-

талл, стекло, ткани, натуральное и синтетическое волокно и т. п. Большим разнообразием отличаются технические и художественные приемы изготовления изделий: лепка, чеканка, литье, резьба, ткачество, вышивка, роспись и др. Если воспроизведение идет механическим путем, то произведения декоративно-прикладного искусства достаточно широко тиражируются. И в то же время художники-профессионалы создают уникальные и малосерийные изделия.

Процесс становления декоративно-прикладного искусства, как одного из видов художественного творчества, прошел ряд этапов. Начало было положено в глубокой древности при выделении ремесла в самостоятельную отрасль производства. Общественное разделение труда на **стадии мануфактуры** привело к появлению специалистов, в чьи функции входила эстетизация выпускаемой продукции. С расширением промышленного производства, с появлением дизайна как нового вида деятельности, формирующего технико-эстетические качества предметно-пространственной среды, возникает и **художественная промышленность**. Так как произведения декоративно-прикладного искусства предназначены прежде всего для практического использования, большое значение придается материалу, технологии изготовления, декору, колориту, символике, орнаменту. Причем, в произведениях этого вида искусства порой весь художественно-образный смысл может быть воплощен именно в орнаменте. И хотя «язык» орнамента очень условен и символичен, он становится признаком определенного национального своеобразия, по которому мы без труда узнаем древнегреческие росписи на глиняных вазах, туркменские ковры, русские изразцовые печи. Важной частью декоративно-прикладного искусства является **художественные промыслы и ремесла**.

Таким образом все составляющие формы декоративно-прикладного искусства способствуют совершенствованию предметной культуры человечества.

### **Дизайн**

**Дизайн** — это художественно-проектное творчество, способствующее эстетическому формированию предметно-пространственной среды человека.

Дизайн или художественное конструирование своим появлением обязано, с одной стороны, бурному развитию техники и совершенствованию технологических производственных процессов, с другой — проникновению художественного творчества в новые области деятельности и расширению границ эстетической действительности.

Возникновение современного дизайна произошло на рубеже XIX-XX вв. как результат массовизации производства и достигший научно-технической революции. Именно эти процессы сфор-

мировали и новое отношение к окружающей человека среде, в которой любые технические конструкции и предметы должны были стать носителями гармонии и красоты. В начале XX в. в мире появилась целая плеяда талантливейших художников и архитекторов-дизайнеров — В. Гропиус (Германия), Й. Ольбрих (Австрия), Ф.-Л. Райт (США), М. Роз (Голландия), Г. Вельде (Бельгия), Ле Корбюзье (Франция) и др.

Выдающимися теоретиками и практиками отечественного дизайна стали А. Родченко, В. Татлин, братья В. и Л. Веснины.

В 20-е годы нашего века первые дизайнерские концепции интенсивно разрабатывались в двух крупнейших европейских учебно-исследовательских центрах. Одним из них был Баухауз (Дом строительства), созданный В. Гропиусом в г. Веймаре (Германия), другим — московский Вхутемас (Высшие художественно-технические мастерские). Оба центра создавали так называемое «производственное искусство», то есть пытались в новых исторических условиях создать высокохудожественный предметный мир и эстетически обустроить среду обитания человека.

Начиная с 60-х гг. XX в. масштабы приложения дизайна стали поистине огромны, произошло его жанровое структурирование: дизайн окружающей среды, дизайн промышленных изделий, графический дизайн и т. д. Дизайн несет современному человеку и определенную информацию о постоянно совершенствующемся мире предметов, о характере их назначения.

### Литература

**Литература** — письменная форма искусства слова, один из основных видов искусства. Являясь наиболее аналитическим из всех видов искусства, литература при помощи слова создает реальное живое бытие, или то, что называется «художественная действительность». Литературные произведения делятся на три рода: эпос, лирику и драму.

К **эпической литературе** относят жанры романа, повести, рассказа, очерка. Эти произведения сюжетны, в них действительность и человеческие судьбы раскрываются наиболее полно и развернуто. Специфической чертой эпоса является повествование, в сочетании с монологами и диалогами персонажей. К **лирическим произведениям** относятся стихотворные жанры, такие как: элегия, сонет, ода, мадригал, стихотворение. Внутреннее состояние, переживания и настроения человека являются основным предметом отображения в лирике. Субъективные переживания, хотя и связаны с мыслями и чувствами самого автора, в поэтическом тексте приобретают общезначимые характеристики. Наряду с эпосом и лирикой, сложившимся родом художественного текста является драма. Она предназначена для сценического воплощения. К драма-

матическим жанрам относятся: собственно драма, трагедия, комедия, фарс, трагикомедия и другие. В драматических произведениях раскрытие сюжета и характеров идет через диалоги и монологи.

История развития литературы восходит к глубокой древности, к фольклору. В древнейших памятниках культуры, таких как «Библия», «Повесть временных лет», «Рамаяна» формирование словесного искусства происходило в религиозно-мифологической форме и стало фундаментом мировой культуры.

Эти произведения (как и многие другие) были записаны в специальных формах. С появлением же типографской индустрии, средств массовой информации литература превратилась в явление печатного, письменного творчества, а сам термин «литература», начиная с XVIII в. вытеснил до того существовавшие понятия «поэзия», «поэтическое искусство».

Главным выразительным и изобразительным средством литературы является слово. Оно раскрывает сюжет, показывает литературные образы в действии, а также непосредственно формулирует авторскую позицию и делает ее доступной читателю.

### Музыка

**Музыка** — вид художественного творчества, использующий в качестве средства воплощения действительности и человеческих чувств звуковые образы. Музыкальный звук — это результат творческой деятельности как человеческого сознания, так и определенного развития художественной культуры общества. Содержанием музыки выступают художественно-интонационные образы, которые проявляются через мысль и чувство музыканта. Интонационная природа является главным выразительным средством музыки. Другими компонентами музыкальной выразительности становятся: мелодия, лад, гармония, ритм, метр, темп, динамические оттенки, инструментовка. В свою очередь своеобразие интонации, мелодии и ритма характеризует национальные черты разных народов в произведениях музыкального искусства.

Музыка как вид искусства содержит в самой себе и **жанровую структуру**. Для музыкального жанра характерны типичные образные черты, воплощенные в присущую только ему форму, которая организует само развитие музыкального материала и его восприятие слушателями. Основными жанрами музыки являются: оперный, симфонический, камерный, инструментальный, вокально-инструментальный и др.

Музыкальные жанры и формы в процессе исторического развития изменяются, обогащаются и «умножаются». На рубеже XIX–XX вв. мировая философская мысль начинает проявлять повышенный интерес к музыкальному творчеству. В работах А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, Вл. Соловьева делаются попытки не только

сблизить музыку и философию (эта аналогия восходит еще к Платону), но и прямо отождествить музыку с предметом философии, рассматривать эти два явления культуры в их взаимодействии и взаимопонимании. Русские символисты (А. Белый, Вяч. Иванов, А. Блок и др.) предписывали «духу музыки» объединяющее для всех видов искусств начало. Музыка понималась ими как жизненная стихия творчества, как «искусство двигательное».

Современная музыка активно включена в систему синтетических видов искусства: театра и кино. Именно об этих искусствах и будет продолжен разговор, но в начале о самом понятии «синтез искусств».

### 3.

#### Синтез искусств

Под синтезом искусств понимается добровольное соединение, сочетание, органический союз равноправных, окончательно сформировавшихся, самостоятельных видов искусства. Синтез искусств — это результат взаимодействия противоположных начал, которые, вступая в конфликт между собой, преодолевают его и сочетаются в новую художественно-синтетическую реальность. Всеобщей закономерностью синтеза искусств является противоречие, конфликт, преодоление.

Принципиальным основанием синтеза искусств как художественного творчества стало всеохватывающее освоение и преобразование мира. Синтез искусств необходимо понимать в двух смыслах: 1) как историческую категорию, отражающую содержание художественных целостностей, сложившихся на определенном этапе развития искусства в результате постоянного процесса интеграции (наряду с процессом дифференциации); 2) как вполне определенную целостность, доступную созерцанию и анализу.

В мировой эстетике известны концепции Ф. Шеллинга, Р. Вагнера, А. Скрябина, в которых подчеркивалось, что синтез искусств предоставляет художественному творчеству новые резервы и дополнительные возможности в освоении мира, в создании качественно новых художественных ценностей.

Синтез искусств осуществляется под эгидой одного вида искусства и опирается на свойственную ему образность. Отсюда типологически синтезы различаются на пластический, театральный и кинематографический.

В основу пластического синтеза искусств заложено архитектурное сооружение (здание, архитектурный комплекс). Оно дополняется монументально-декоративной скульптурой (статуи, рельефы, лепной декор и т. д.), живописью (фрески, панно, мозаики, витражи, орнаменты и т. д.), а также произведениями декора-

тивно-прикладного искусства (народные промыслы и промышленный дизайн), которые развивают и конкретизируют собственно архитектурный образ. Примерами удачного синтеза искусств могут служить: средневековые соборы, современные культурно-спортивные сооружения, станции метро и т. д.

Рассмотрим более подробно два наиболее ярких синтетических вида искусства: театр и кино.

#### Театр

Главным элементом театрального зрелища является сценическое действие, осуществляемое творческим коллективом. Театральный синтез искусств включает авторское содержание, режиссерское прочтение, актерское исполнение, с участием музыки, хореографии, художественного оформления.

Театр объединяет самые различные жанры сценического искусства — будь то драма или балет, опера или пантомима.

Театр не всегда был таким, каким мы его знаем теперь. За свою долгую историю он менялся не раз. Истоки театрального искусства восходят к религиозным образам и карнавальным действиям, где и проявил себя синтез различных искусств — литературы, музыки, хореографии, изобразительных искусств. Как профессиональное искусство театр сложился в эпоху Европейского Возрождения, когда театр становится и зданием, где имеет место представление.

Долгое время главной фигурой в театре был актер, а режиссеру была уготована второстепенная роль. Иногда крупные актеры могли договориться друг с другом и создать сценический ансамбль, выработать общий тон, придать какое-то единство представлению. Если автор пьесы обладал определенными педагогическими и режиссерскими наклонностями, то он мог помогать актерам, быть их наставником, объединять их. Но это было делом случая (У. Шекспир, А. Н. Островский). То, что мы сегодня называем «художественная целостность спектакля» или «лицо театра» — все это было необязательным сценическим законом.

Но шло время, театр развивался и требования к нему росли. Зритель хотел видеть завершенный гармоничный мир спектакля, где все находилось в согласии: действующие лица, сценическая атмосфера, ритм и краски. Нужен был специальный человек в театре — за все ответственный, все знающий и все умеющий. Этим человеком стал режиссер. В современном понимании режиссер — это не только толкователь пьес, но и организатор театрального процесса, идеолог театра.

Первый заверченный зрелый режиссерский театр возник в России в конце 90-х гг. XIX в. Основали его К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко. Из стен этого же театра выходили



режиссеры следующих поколений, воспитанники и продолжатели — В. Мейерхольд и Е. Вахтангов. Все вместе они стали строителями русского, советского театра, корифеями мировой театральной культуры.

В XX в. театральная практика пополнилась множеством экспериментальных форм: появился театр абсурда, театр камерный, театр политический, театр улицы и т. д.

### Кино

Специфика кинематографического синтеза искусств тесно связана с особенностями кинообраза, включающего в себя пластическое воспроизведение реальных событий с помощью таких выразительных средств, как киноизображение и монтаж.

Исторически в кинематографе сложилось три жанра: игровой (художественный), неигровой (документальный и научно-популярный) и мультипликационный. В игровом кино художественный образ создается на основе сценария, оригинального или написанного по мотивам литературного произведения. При этом с помощью специфических художественных средств игрового фильма воспроизведение жизненного материала на пленке формирует иллюзию безусловной реальности экранного действия. Следует добавить и то, что, отражая жизнь через призму фабульного сюжета, игровое кино черпает их в древних архетипических структурах. Все используемые в современном киноискусстве сюжеты были уже, так или иначе, использованы на протяжении многих тысячелетий в общечеловеческой культуре.

Неигровое кино (документальное и научное) выражает действительность, минуя призму фабульного сюжета, непосредственно, напрямую. Информация, передаваемая кинокадром, обладает особым качеством — наибольшей степенью подобия, реалистичности. Неигровое кино сегодня остро чувствует особенности современной стилистики. Это выражается прежде всего в том, что документальные ленты стали более проблемными, поднимающими самые острые темы. Благодаря новым технологиям, небольшие синхронные камеры позволяют вести на экране продолжительные, с привлечением множества участников обсуждения. Использование видеозаписи и более чувствительной кинопленки не требует прежнего мощного света на площадке и дает возможность подробно «рассматривать» недоступные прежде «углы» и «закоулки» бытия, заставить героев «врасплох», за обыденными занятиями и размышлениями. Это более пристальное и неспешное вглядывание в мир, видимо, связано с микро- и макропроцессами, происходящими в реальной жизни и отражающимися в сознании художников. Мир людей сильно сжался и уменьшился, оказался беззащитным, стоящим перед лицом возможных катастроф и катаклизмов. Все ускорилося до суеты, до судороги.

Обесцениваются казавшиеся нетленными идеалы, разрушается культура. В этой ситуации художник-документалист пытается как бы остановить время.

Спокойное, бережное, ностальгически любовное отношение к убывающей красоте и истине выражается в стилистике длинных и «задумчивых», порой очень традиционно снятых и смонтированных фильмов. Между тем, во многих лентах чувствуется режиссерский экстремизм, поиск новых, экстраординарных, эпатажных форм, эксперименты в киноязыке.

Основой поэтики мультипликационного кино являются метафоричность, иносказательность, позволяющие через опосредованное изображение реальности создать иллюзию ее прямого соответствия действительности. И хотя мультфильм — графический (рисованный) и объемный (кукольный) — самый условный жанр кинематографа, его метафорические образы и формы позволяют зрителю понять иносказание, узнать в условном мире мультфильма мир реальный, повседневный.

Все жанры кино взаимодействуют между собой, используя различные монтажные, звуковые и цветовые приемы. Происходит взаимопроникновение и взаимообогащение жанров. Современный кинематограф в этом смысле достаточно полифоничен.

Завершая анализ синтетических видов искусства, следует отметить, что синтез искусств все время расширяется, что в свою очередь предоставляет художественному творчеству новые возможности и резервы в освоении мира, в эстетической организации среды обитания человека, в создании качественно новых духовных ценностей.

### ЛИТЕРАТУРА

- Борев Ю. В. Эстетика. 4-е изд. — М., 1988.  
Зись А. Я. Виды искусства. — М., 1979.  
Каган М. С. Морфология искусства. — Л., 1972.  
Мазаев А. И. Проблема синтеза искусства в эстетике русского символизма. — М., 1992.

# Художественный образ как интегральная структура искусства

Тема 10.

- 1/ Природа художественного образа
- 2/ Сущностные характеристики чувственного образа
  - 2.1. Проявление индивидуально-личностного и общественно-значимого в художественно-образном освоении мира
  - 2.2. Диалектика субъективного и объективного в художественно-образном восприятии искусства
  - 2.3. Мировоззренческий аспект художественно-образного мышления
  - 2.4. Художественно-образная типизация
- 3/ Основные направления формирования современного художественно-образного сознания

## 1.

### Природа художественного образа

Важное место в анализе искусства принадлежит рассмотрению художественного образа, основного структурообразующего элемента содержания любого художественного произведения.

Особый вид освоения и выражения действительности — художественный образ — является результатом конкретной художественно-творческой деятельности и одновременно реализацией исторического культурного опыта человечества в сфере индивидуально-личностного и общественного сознания. Художественный образ существенно отличается от обычного образа-представления, так как выступает не просто как внешнее сходство с действительностью. Художественный образ реализует себя как творческое отношение к этой действительности, как способ домыслить, дополнить саму логику реальной жизни. Художественный образ — это форма мышления в искусстве. Художественный образ — это суть искусства, это простейшая конкретность, присущая всем его видам и жанрам. Таким образом, художественный образ — это конкретно чувственное и в то же время обобщенное воссоздание жизни, пронизанное эмоционально-эстетической оценкой автора.

Художественный образ концентрирует в самом себе духовную энергию создавшей его культуры или человека. Он представляет собой развивающуюся систему, которая проявляет себя в

разнообразии своего смыслового оснащения, то есть в сюжете, композиции, цвете, звуке, в том или ином зрительном толковании. Иными словами, художественный образ, в видовом качестве может быть воплощен в глине, красках, камне, звуках, фотографии, слове и в то же время реализовать себя как музыкальное произведение, картина, роман, а также фильм в целом. Отсюда загадка образа искусства заключается в том, что глубокое, духовное обобщение, к которому всегда восходит настоящий художественный образ, в то же время целиком претворяется в конкретном пластическом изображении. Поэтому «художественный образ являет собой как бы активно действующего субъекта, который вбирает в себя избранный режиссером или писателем предметный материал, сплавляет его с душевными переживаниями каждого читателя и зрителя, выходит из этой плавки всякий раз новым, постоянно оставаясь вместе с самим собой» (Казин А. Л. Художественный образ и реальность. — Л., 1985. — С. 8).

Подобная трактовка художественного образа имеет длительную традицию в европейской эстетической мысли. Начало было положено аристотелевской теорией мимесиса (или подражания), в которой художественный образ уподоблялся зеркалу, противостоящему действительности, как особому внешнему предмету. В своей «Поэтике» Аристотель писал: «Эпическая и трагическая поэзия, а также комедия... — все это искусства подражательные. Подражание происходит в ритме, слове и гармонии, отдельно или вместе» (Аристотель Поэтика. Соч. В 4-х тт. Т. 4. — М., 1984. — С. 40).

В дальнейшем эта идея активно разрабатывалась европейским классицизмом, сформировавшим понятие «правдоподобия» в искусстве.

Н. Буало любил повторять, что мера художественности в произведении искусства должна включать и меру истинности его содержания:

«Невероятное растрогать не способно.

Пусть правда выглядит всегда правдоподобно:

Мы холодны душой к нелепым чудесам

И лишь возможное всегда по вкусу нам»

(Буало Н. Поэтическое искусство. М., 1957. С. 78).

Между тем, именно в XVII веке в Италии, появляется трактат Э. Тезауро «Подзорная труба Аристотеля», в котором, опираясь на авторитет Аристотеля, но ссылаясь при этом не на его «Поэтику», а на «Риторику», итальянский философ и искусствовед настойчиво подчеркивает, что созданные человеческой фантазией художественные образы живут своими особыми законами, отличными от логических построений мышления. Э. Тезауро и Б. Грассиан-и-Моралес — крупнейшие теоретики итальянского и испанского барокко — в своих теоретических трактатах и литературных произведениях

ях аргументировали особое значение интуиции в художественно-образном сознании. Именно интуиция художника, по их мысли, способна проникать в сущность предметов и явлений, комбинировать их и сводить воедино. Отсюда и понимание жизни, как театрального действия и требование к насыщению художественных образов декоративностью, яркостью, неожиданностью.

В теории художественно-образного мышления Г. Гегеля есть ряд положений, которые не утратили своей ценности и сегодня. Согласно гегелевской эстетической концепции художественный образ рассматривается с точки зрения его отношения к творческому субъекту, подчеркивая продуктивно-созидательные возможности художника. Выделяя искусство среди других видов сознания и деятельности, Гегель акцентировал внимание на чувственно-понятийной стороне художественного образа. Образ, по Гегелю, находится «... посередине между непосредственной чувственностью и принадлежащей области идеальной мыслью» (Гегель Г. Эстетика. Т. 1.— М., 1968.— С. 44) и представляет «... в одной и той же целостности как понятие предмета, так и его внешнее бытие» (Там же. Т. 3.— М., 1971.— С. 385). Отсюда следует, что «... искусство изображает истинное всеобщее, или идею, в форме «чувственного существования образа» (Там же. Т. 4.— М., 1973.— С. 412).

Свою лепту в решение вопроса о природе художественно-образного сознания внес и марксизм. С точки зрения марксистской методологии критерием искусства признается общественно-историческая практика, данная через призму человеческих отношений. По мысли К. Маркса, человек «... умеет прилагать к предмету соответствующую мерку» (Маркс К. Экономическо-философские рукописи 1844 года. Соч. 2-е изд. Т. 42.— С. 94). В свою очередь человеческие знания и оценки (то есть «мерка») выражают суть вещей, что подчеркивает применительно к искусству именно образное основание и постижение им действительности, а не простое зеркальное отражение бытия. Сама природа человека проявляется в его способности универсально воссоздавать действительность, «... производить по мере любого вида, поэтому также и по законам красоты» (Там же.— С. 94). В свою очередь художественный образ представляет собой одну из сторон общечеловеческой деятельности, которая постигает это бесконечно становящееся бытие.

Определение искусства как «мышления в образах» стало общепринятым в западноевропейской и отечественной эстетике XIX века. Различные эстетические школы и их видные представители сходились на мысли, что в процессе создания художественного образа достигается творческое преобразование реального материала, то есть слов, звуков, красок, что в свою очередь позволяет создать произведение искусства: картину, роман, спектакль, кинофильм и т. д. Таким образом, объективируясь, художественный об-

раз возвращается к той действительности, которую он отразил, но уже не просто как пассивное воспроизведение, а как активное преобразование ее.

Между тем, к началу XX века в европейской эстетике выдвигаются так называемые «антиобразные» теории искусства, отвергающие категорию «художественный образ» как таковую. Пафос борьбы против художественного образа не только стал основой многочисленных эстетических деклараций начала века, но и широко поддерживался искусством того времени.

Господствовавшие в тот период в Европе художественные направления и течения — символизм, футуризм, экспрессионизм — воспринимали художественную образность как пережиток реалистического подхода к действительности. Для символистов художественный образ был слишком похож на действительность, «натурален», для футуристов — наоборот, слишком далек от нее и «фиктивен».

В XX веке в западноевропейской философии получили весьма широкую известность идеи семантической эстетики С. Лангер, Э. Кассирера, Ч. Мориса, М. Бензе и др. В своих сочинениях они отрицали образную природу искусства, сводили представления о художественном образе к понятиям «знак», «символ», «структура». Искусство определялось ими как царство знаков и символов, якобы составляющих сознание индивида. Такой подход был ориентирован на заявившее о себе в XX веке модернистское искусство.

Для феноменологического направления западноевропейской эстетики, представленного именами раннего Ж.-П. Сартра, Р. Ингардена, Н. Гартмана, художественный образ ассоциируется с «иллюзорным предметом», способ бытия которого целиком совпадает со способом его обнаружения и восприятия. В своей книге «Воображаемое. Феноменологическая психология воображения» (1940) Ж.-П. Сартр в последнем разделе, посвященном искусству, выводит художественный образ не из процесса его создания, а как результат узнавания и постижения.

Между тем именно в XX веке возникают творческие группировки и направления в искусстве, объявившие самоценность художественного образа как такового. И для английского имажизма и для русского имажинизма, и, отчасти, для французского сюрреализма общим является культивирование чистого образа, а художественное творчество сводится к созданию множества образов, каждый из которых имеет самостоятельную ценность и значение.

Мировая эстетическая мысль сформулировала различные оттенки понятия «художественный образ». В научной литературе можно встретить такие характеристики данного явления, как «тайна искусства», «клеточка искусства», «единица искусства», «образ-образование» и т. д. Однако какими бы эпитетами мы не награждали эту

категорию, необходимо помнить о том, что **художественный образ** — это суть искусства, **содержательная форма, которая присуща всем его видам и жанрам**. Попробуем же набросать «образ» самого художественного образа.

## 2.

### *Сущностные характеристики чувственного образа*

#### *2.1. Проявление индивидуально-личностного и общественно-значимого в художественно-образном освоении мира*

Эстетический анализ искусства с необходимостью должен включать вопрос о соотношении общего и единичного применительно к этой специфической сфере функционирования художественного сознания. Именно при таком подходе данный вопрос, своеобразно перефокусируясь, принимает характер тезиса о **сложном взаимодействии индивидуально-личностного и общественно значимого в художественно-образном мышлении**.

В контексте нашего рассуждения надо иметь в виду, что общественно значимое, выражаемое в художественно-образном сознании, существует в двух формах: в форме конкретно-исторического — речь идет о закономерностях социальной жизни и в форме общечеловеческого — то есть в форме общественных идеалов. Общественно значимое противостоит индивидуально-личностному, привнесимому в художественное произведение особенностями личности автора, его неповторимого внутреннего мира. Следует уточнить, что термин «индивидуально-личностное» используется в двух смыслах: в смысле единичного (например, индивидуальной судьбы героя), через которое выражается общее, типическое, и в смысле личностного авторского начала, воплощающегося как в форме, так и в содержании художественного произведения.

Специфически **личностный характер** художественного образа — **существеннейшая особенность искусства**, отличающая его от других форм общественного сознания. Наука, политика, мораль, религия также содержат в себе личностный аспект. Однако в искусстве он составляет особый специфический феномен, момент, порожденный как своеобразием художественно-творческой деятельности, так и особенностями, отличающими ее продукт — произведение искусства. И если в результатах научной и технической деятельности индивидуальность личности творца либо совсем не выражена, либо выражена частично и скрыто (хотя в самой научно-технической деятельности она может играть и чаще всего играет весьма большую роль), то в произведении искусства личность художника проявляет себя явно и более полно. По этой-то причине индивидуальность художника необходимо проецируется на продукты его творческой работы, от первого момента до последнего, прони-

зывает их и оплодотворяет. Хотя, конечно, сказанное не означает, что в творениях создателя объективируется весь его духовный мир, весь его жизненный опыт, включая мельчайшие детали бытия. Чем талантливее художник, тем значительнее содержание его индивидуальности выражается в его произведениях, тем весомее вклад творца в художественную культуру общества.

Подобная констатация несколько не говорит и об автономности «я» художника. Само содержание этого «я», значение его для культуры обусловлены общесоциальными явлениями. Такие **личностные факторы, как особенности и масштаб таланта, творческий опыт автора как выходца из определенного социального слоя, связь с культурной средой (в том числе и принадлежность к определенной национальной культуре), мировоззрение художника, выражающее интересы определенной социальной группы и одновременно общечеловеческие интересы, детерминируют многие особенности художественной образности творца**. В свою очередь, это накладывает отпечаток на выбор жанра и вида искусства, на эмоциональную тональность художественных произведений. Разумеется, эти индивидуально-личностные факторы проявляются в соответствии с характером эпохи, с уровнем развития искусства в данный период, с господствующими эстетическими вкусами.

Рассмотрим особенности взаимодействия индивидуально-личностного и общественно значимого на примерах создания великих художественных образов.

Еще *А. С. Пушкин* в своем «Поэте» говорил о том, что лишь в самом акте творчества **поэтическая личность как бы отделяется от своей эмпирической личности, воспаряет над ней и над обстоятельствами ее суетной жизни, чтобы в огне вдохновения очиститься от всего случайного, житейски-мелочного, ничтожного**. Во всякое же другое время такая личность отнюдь не идеальна, а является вполне реальной и земной, пронизанной обычными человеческими заботами и проблемами.

На вопросы, как формируется художник и каким обстоятельствам он обязан своим созреванием Гегель отвечал в духе концепции «героев как выразителей мирового духа». Действия таких героев, по Гегелю, создают «... такое состояние и такие отношения, которые являются лишь их делом и их отношением» (Гегель Г. Философия истории. Соч. В 14-и тт. Т. 8.— М.— Л., 1935.— С. 29). На самом деле у каждого такого выдающегося творца всегда можно обнаружить определенную зависимость от условий общественной жизни, от особенностей общественного сознания его среды, то есть социальной группы или народа в целом.

Великий *Гете* формулировал обстоятельства, при которых появляется **национальный классический писатель** так: «Когда в образе мыслей своих соотечественников он не видит недостатка в

величии, равно как в их чувствах недостатка в глубине, а в их поступках — в силе воли и последовательности, когда сам он, проникнутый национальным духом, чувствует в себе благодаря врожденному гению способность сочувствовать прошедшему и настоящему, когда он застает свой народ на высоком уровне культуры и его собственное просвещение ему дается легко» (Гете Г. Об искусстве и литературе Собр. соч. В 10-и тт. Т. 10.— М., 1980.— С. 405). Фауст из Гетевской трагедии — это художественный образ заключающий в себе как национальные мотивы, так и общечеловеческие устремления и идеалы. Он выражает вместе с тем специфические иллюзии нарождающейся германской буржуазии конца XVIII начала XIX веков. И одновременно — это образ автобиографический по своему генезису, воплотивший многие субъективные психологические черты автора.

### *2.2. Диалектика субъективного и объективного в художественно-образном восприятии искусства*

Как было сказано выше, художественный образ, обладая чувственной конкретностью, персонифицирован как отдельное, неповторимое в отличии от дохудожественного образа, в котором персонификация имеет диффузный, художественно-невыработанный характер и поэтому лишена неповторимости.

Персонификация в развитом художественно-образном мышлении имеет фундаментальное значение.

В процессе создания произведения искусства художник как личность выступает как субъект художественного творчества. Если же говорить о художественно-образном восприятии (то есть потреблении художественного творчества), то созданный творцом художественный образ выступает в качестве объекта, а реципиент (то есть зритель, слушатель, читатель) является субъектом данного отношения.

Однако художественно-образное взаимодействие производства и потребления носит особый характер, поскольку художественное творчество представляет собой в определенном смысле также и самоцель, то есть относительно самостоятельную духовно-практическую потребность. Не случайно мысль о том, что зритель, слушатель, читатель являются как бы соучастниками творческого процесса художника, нередко высказывалась и теоретиками, и практиками искусства.

В специфике субъектно-объектных отношений, в художественно-образном восприятии можно выделить, по крайней мере, три существенные особенности.

Первая заключается в том, что художественный образ, рожденный как отклик художника на определенные общественные потребности, как диалог с аудиторией, в процессе восприятия

обретает свою жизнь в художественной культуре, независимую от этого диалога, поскольку вступает во все новые и новые диалоги, о возможностях которых автор мог и не подозревать в процессе творчества. Великие художественные образы продолжают жить как предметная духовная ценность не только в художественной памяти потомков (например, как носителя духовных традиций), но и как реально, современно бытующая сила, побуждающая человека к социальной активности.

Вторая существенная особенность субъектно-объектных отношений, присущих художественному образу и выражающихся в его восприятии, заключается в том, что «раздвоение» на создание и потребление в искусстве отлично от того, которое имеет место в сфере материального производства. Если в сфере материального производства потребитель имеет дело (в акте непосредственного потребления) только с продуктом производства, а не с процессом создания этого продукта, то в художественном творчестве, в акте восприятия художественных образов активное участие принимает воздействие творческого процесса. Как достигнут результат в продуктах материального производства для потребителя относительно несущественно, тогда как в художественно-образном восприятии это чрезвычайно существенно и составляет один из основных моментов художественного процесса.

Если в сфере материального производства процессы создания и потребления обладают относительной независимостью, как определенная форма жизнедеятельности людей, то художественно-образное производство и потребление разделить абсолютно нельзя без ущерба для понимания самой специфики искусства. Говоря об этом, следует иметь в виду, что безграничный духовный художественно-образный потенциал раскрывается только в историческом процессе потребления. Он не может быть исчерпан только в акте непосредственного восприятия «одноразового использования».

Существует и третья специфическая особенность субъектно-объектных отношений, присущих восприятию художественного образа. Суть ее сводится к следующему. Если в процессе потребления продуктов материального производства восприятие процессов этого производства отнюдь не обязательно и не определяет акта потребления (который скрыт, исчез в продукте), то в искусстве процесс создания художественных образов как бы «оживает» в процессе их потребления. Наиболее очевидно это в тех видах художественного творчества, которые связаны с исполнительством. Речь идет о музыке, театре, то есть тех видах искусства, в которых публика в определенной мере является свидетелем творческого акта. Фактически в разных формах это присутствует во всех видах искусства, в одних более, а в других менее очевидно и выражается

в единстве того, что и как постигает художественное произведение. Через это единство публика воспринимает не только мастерство исполнителя, но и непосредственную силу художественно-образного воздействия в его содержательном значении.

### 2.3. *Мировоззренческий аспект художественно-образного мышления*

Важным структурообразующим компонентом художественного образа является мировоззрение субъекта творчества и его роль в художественной практике. Для понимания связи «мировоззрение-творчество» необходимо разобраться в содержании самой категории «мировоззрение».

Наиболее распространенным является следующее понимание его содержания: мировоззрение — система взглядов на объективный мир и место человека в нем, на отношение человека к окружающей его действительности и самому себе, а также обусловленные этими взглядами основные жизненные позиции людей, их убеждения, идеалы, принципы познания и деятельности, ценностные ориентации. При этом, чаще всего полагают, что мировоззрение различных слоев общества формируется в результате распространения идеологии, в процессе превращения знаний представителей того или иного социального слоя в убеждения. По-видимому, однако, такая, в целом верная, точка зрения нуждается в уточнении. Мировоззрение следует рассматривать как итог взаимодействия идеологии, религии, науки и социальной психологии.

Главное в мировоззрении — отношение человека к миру и поэтому ясно, что оно не просто система взглядов и представлений, а состояние общества (класса, социальной группы, нации). Мировоззрение как особый горизонт общественного отражения человеком мира относится к общественному сознанию как особенное к общему.

Творческая деятельность всякого художника испытывает зависимость от его мировоззрения, то есть концептуально оформленного его отношения к различным явлениям действительности, включая и область взаимоотношений различных социальных групп. Но это имеет место лишь в пропорциональной степени участия сознания в творческом процессе как таковом. Вместе с тем, значительная роль принадлежит здесь и бессознательной области психики художника. Бессознательные интуитивные процессы, безусловно, играют значительную роль в художественно-образном сознании художника, хотя было бы неверным полагать, что, скажем, в деятельности ученого или изобретателя они не занимают сколько-нибудь важного места. Они и там выполняют большую роль. Эту органическую связь подчеркивал еще Г. Шеллинг. «Ис-

кусство... основывается на тождестве сознательной и бессознательной деятельности», — писал он в работе «Философия искусства» (Шеллинг Г. Философия искусства.— М., 1966.— С. 84).

Мировоззрение художника в качестве опосредующего звена между собой и общественным сознанием социальной группы содержит идеологический момент. А внутри самого индивидуального сознания мировоззрение как бы возвышается некоторыми эмоционально-психологическими уровнями: мироощущением, мировосприятием и мирозерцанием. Мировоззрение в большей степени представляет собой явление идеологического плана, тогда как мироощущение имеет социально-психологическую природу, содержащую в себе как общечеловеческий, так и конкретно-исторический аспекты. Мироощущение входит в область обывденного сознания и включает в себя умонастроения, симпатии и антипатии, интересы и идеалы человека (в том числе и художника). Оно играет особую роль в творческой работе, так как лишь в нем с его помощью производит автор реализацию своего мировоззрения, проецируя его на художественно-образный материал своих произведений.

Природа тех или иных видов искусства обуславливает то обстоятельство, что в некоторых из них автором удается запечатлеть свое мировоззрение только через мироощущение, тогда как в других из них мировоззрение непосредственно входит в ткань создаваемых ими художественных произведений. Так, музыкальное творчество способно выражать мировоззрение субъекта продуктивной деятельности лишь опосредованно, через систему создаваемых им музыкальных образов. В литературе же автор — художник имеет возможность с помощью слова, наделенного по самой своей природе способностью к обобщению, более непосредственно выражать свои идеи и взгляды на различные стороны изображаемых явлений действительности.

Для многих художников прошлого характерным являлось противоречие между мировоззрением и природой их таланта. Так Ф. М. Достоевский по своим взглядам был либеральным монархистом, к тому же явно тяготевшим к разрешению всех язв современного ему общества посредством его духовного исцеления с помощью религии и искусства. Но вместе с тем писатель оказался обладателем редчайшего реалистического художественного дарования. И это позволило ему создать непревзойденные образцы правдивейших картин наиболее драматических противоречий своей эпохи.

Но в переходные эпохи внутренне противоречивым оказывается и само мировоззрение у большинства даже наиболее талантливых деятелей искусства. Например, социально-политические воззрения Л. Н. Толстого причудливо сочетали в себе идеи утопического социализма, заключавшего в себе критику буржуазного общества и богословские искания и лозунги. Кроме того,

мировоззрение ряда крупных художников под влиянием изменения социально-политической обстановки в их странах, способно претерпевать, подчас, очень сложное развитие. Так, весьма трудным и сложным был путь духовной эволюции у Достоевского: от утопического социализма 40-х годов до либерального монархизма 60-80-х годов XIX века.

Причины внутренней противоречивости мировоззрения художника заключаются в неоднородности его составных частей, в их относительной автономности и в различии их значимости для творческого процесса. Если для ученого-естествоиспытателя, в силу особенностей его деятельности, решающее значение принадлежит природоведческим компонентам его мировоззрения, то для художника на первом месте оказываются его эстетические взгляды и убеждения. Причем, дарование художника непосредственно связано с его убеждением, то есть с «интеллектуальными эмоциями», ставшими мотивами создания непреходящих художественных образов.

#### 2. 4. Художественно-образная типизация

Специфической особенностью художественно-образного сознания является воплощение **общего в единичном**. Другими словами, заявляет о себе проблема **типизации**. Типизация в искусстве — это **обобщенный образ человеческой индивидуальности**, характерный для определенной общественной среды. Типическое — это отнюдь не случайный феномен, а наиболее **вероятное, образцовое** для данной системы связей явление.

Истоки такого взгляда на содержание «типического» в искусстве отмечаются в творчестве Аристотеля, неоднократно писавшего, что «искусство воссоздает вероятное, возможное». Европейский классицизм выдвинул тезис «об образцовости художественного образа». Просвещение поставило на первый план идею «нормального», «естественного» как основы искусства». Гегель писал о том, что искусство творит образы «идеальных в своем роде явлений». Однако **определяющим** понятие типизации становится лишь в **эстетике XIX в.**, связанной с реалистическим искусством.

Особую значимость понятию типизации придает марксизм. Впервые эта проблема была поставлена К. Марксом и Ф. Энгельсом в переписке с Ф. Лассалем по поводу его драмы «Франц фон Зиккинген». В письме от 18.05.1859 г. Ф. Энгельс подчеркнет: «В Вашем «Зиккингене» взята совершенно правильная установка: главные действующие лица являются действительно представителями определенных классов и направлений, а стало быть и определенных идей своего времени, и черпают мотивы своих действий не в мелочных индивидуальных прихотях, а в том историческом потоке, который их несет» (Энгельс — Ф. Лассалю 18.05.1859. Соч. Т. 29. — С. 493). В другом письме к М. Гаркнесс, Ф. Энгельс свяжет типизацию непо-

средственно с реалистическим искусством XIX века: «реализм предполагает, помимо правдивости деталей, правдивое воспроизведение типичных характеров в типичных обстоятельствах» (Ф. Энгельс — М. Гаркнесс 04.1888. Соч. Т. 37. — С. 35).

В XX веке исчезают старые представления об искусстве и художественном образе, меняется и содержание понятия «типизация».

Выделяются два взаимосвязанных подхода к этому проявлению художественно-образного сознания.

Во-первых, **максимальное приближение к реальности**. Необходимо подчеркнуть, что **документализм**, как стремление к подробному, реалистичному, достоверному отражению жизни стал не просто **ведущей** тенденцией художественной культуры XX века. Современное искусство усовершенствовало этот феномен, наполнило его неведомым ранее интеллектуальным и нравственным содержанием, во многом определив художественно-образную атмосферу эпохи. Следует заметить, что интерес к этому типу образной условности не утихает и сегодня. Это связано с потрясающими успехами публицистики, неигрового кино, художественной фотографии, с публикацией писем, дневников, воспоминаний участников различных исторических событий.

Во-вторых, **максимальное усиление условности**, причем при наличии весьма ощутимой связи с реальностью. Данная система условностей художественного образа предполагает выдвижение на передний план **интегративных** сторон творческого процесса, а именно: отбора, сравнения, анализа, которые выступают в органической связи с индивидуальной характеристикой явления. Как правило, типизация предполагает минимальную эстетическую деформацию реальности, отчего в искусствоведении за этим принципом утвердилось название **жизнеподобного, воссоздающего мир «в формах самой жизни»**.

В завершение анализа места и значения типизации в художественнообразном сознании необходимо подчеркнуть, что типизация — одна из главных закономерностей художественного освоения мира. Во многом благодаря художественному обобщению действительности, выявлению характерного, существенного в жизненных явлениях искусство и становится могучим средством познания и преобразования мира.

#### 3.

##### Основные направления формирования современного художественно-образного сознания

Современное художественно-образное сознание должно быть **антидогматическим**, то есть характеризоваться решительным отказом от какой бы то ни было абсолютизации одного единственного

принципа, установки, формулировки, оценки. Никакие самые авторитетные мнения и высказывания не должны обожествляться, становиться истиной в последней инстанции, превращаться в художественно-образные нормативы и стереотипы. Возведение догматического подхода в «категориальный императив» художественного творчества с неизбежностью абсолютизирует классовое противоборство, что в конкретно-историческом контексте в конечном итоге выливается в оправдание насилия и преувеличивает его смысловую роль не только в теории, но и в художественной практике. Догматизация творческого процесса проявляет себя и тогда, когда те или иные художественные приемы и установки приобретают характер **единственно возможной художественной истины**.

Современной отечественной эстетике необходимо изжить и **эпигонство**, столь свойственное ей на протяжении многих десятилетий. Освободиться от приема бесконечного цитирования классиков по вопросам художественно-образной специфики, от не критического восприятия чужих, даже самых заманчиво убедительных точек зрения, суждений и выводов и стремиться к высказыванию своих собственных, личностных взглядов и убеждений, — необходимо любому и каждому современному исследователю, если он хочет быть настоящим ученым, а не функционером по научному ведомству, не чиновником на службе у кого-то или чего-то. В создании художественных произведений эпигонство проявляет себя в механическом следовании принципам и методам какой-либо художественной школы, направления, без учета изменившейся исторической обстановки. Между тем, эпигонство не имеет ничего общего с подлинно **творческим освоением** классического художественного наследия и традиций.

Другой очень существенной и важной чертой современного художественно-образного сознания должен стать **диалогизм** то есть нацеленность на непрерывный диалог, носящий характер конструктивной полемики, творческой дискуссии с представителями любых художественных школ, традиций, методов. Конструктивность диалога должна состоять в непрерывном духовном взаимообогащении дискутирующих сторон, носить творческий, подлинно диалектически характер. Само существование искусства обусловлено **вечным диалогом** художника и реципиента (зрителя, слушателя, читателя). Договор, их связывающий, нерасторжим. Вновь рожденный художественный образ есть новая редакция, новая форма диалога. Художник сполна отдает свой долг реципиенту тогда, когда говорит ему что-то новое. Сегодня, как никогда прежде, у художника есть возможность говорить новое и по-новому.

Все перечисленные направления в развитии художественно-образного мышления должны привести к утверждению принципа **плюрализма** в искусстве, то есть к утверждению принципа сосуще-

ствования и взаимодополнения множественных и самых разнообразных, в том числе противоречивых точек зрения и позиций, взглядов и убеждений, направлений и школ, движений и учений

#### ЛИТЕРАТУРА

Гулыга А В Принципы эстетики — М, 1987

Зись А Я В поисках художественного смысла — М, 1991

Казин А Л Художественный образ и реальность — Л, 1985

Нечкина М Ф Функции художественного образа в историческом процессе — М, 1982

Столович Л Н Красота Добро Истина Очерк эстетической аксиологии — М, 1994



# Творческий характер восприятия искусства. Искусство как катарсис

Тема 11.

1/ *Художественное произведение, его эстетическая природа и основные черты*

2/ *Восприятие произведений искусства как сотворчество. Феномен катарсиса*

1.

*Художественное произведение, его эстетическая природа и основные черты*

Создание художественного произведения — завершающий акт творческого процесса в искусстве. Появление его каждый раз означает возникновение новой эстетической реальности, особого художественного мира, живущего по своим законам. И это, безусловно, законы искусства, хотя у каждого произведения есть свои, присущие только ему, отличия и своя неповторимая судьба. Далеко не все из них могут почитаться в качестве своеобразного «канона», как это проявлялось в свое время в отношении знаменитой скульптуры Поликлета («Дорифор»), о чем свидетельствуют высказывания Плиния: «Ее художники зовут канонem и получают из нее, словно из какого-нибудь закона, основания своего искусства, и Поликлета считают единственным человеком, который из произведения искусства делал его теорию» (цит. по Недович Д. С. Поликлет. — М.-Л., 1939. — С. 92).

При всех различиях произведений искусства друг от друга, всех их одинаково объединяет единая основа — они есть результат творчества по законам красоты, по законам эстетического освоения действительности. Не случайно, для многих исследователей искусства, начиная с античности вплоть до наших дней, было и остается характерным стремление познать природу данного явления, проникнуть в суть, присущих художественному произведению, закономерностей. Весьма заметное место разработке этой проблематики было отведено, в частности, в эстетике Аристотеля, Гегеля и др. Существенной характеристикой произведения искусства при этом всегда признавалось его целостность. Аристотель, например, определяя искусство как подражательное воспроизведение объективных свойств прекрасного предмета, требовал от произведения прежде всего «органической цельности». О фабуле героической поэмы он, в частности, говорил так: «Должно составлять драматич-

ные, относящиеся к одному целому и законченному действию, имеющему начало, середину и конец, чтобы производить удовольствие, подобно единому и цельному живому существу» (Аристотель. Об искусстве поэзии. — М., 1957. — С. 111-119). Схожие суждения в связи с анализом высказывал Гегель, полагая, что посредством данной художественной формы поэзия осваивает развивающуюся целостность духовного мира силами внутреннего представления. Образцом целостности эпического произведения он считал поэмы Гомера.

Целостность художественного произведения объективно проистекает из его пространственно-временной организации. Представляя из себя материально-идеальную систему, некий художественный мир, произведение уже чисто в физическом отношении (предметно, процессуально) всегда организовано в пространстве-времени. Пространственно-временная организация этого мира многослойна. Она может быть проанализирована со стороны способа его существования (онтологический слой); сюжетно-фабульной, как некоторые принципы и правила их построения; психологической (как своеобразное в пространстве психологического состояния) и со стороны собственно художественной пространственно-временной организации произведения (его драматической организации, средств внутреннего управления жизнью произведения искусства). Для выражения пространственно-временной организации художественного произведения в эстетике XX века используется понятие хронотопа, введенного в научный обиход М. Бахтиным. Каждое произведение, как впрочем и каждый вид искусства, обладают своим неповторимым хронотопом.

Признание целостности художественного произведения между тем отнюдь не исключает его противоречивой, парадоксальной природы. Не только на уровне явления, но и сущности произведения обнаруживается его двойственный характер. При этом обычно имеют ввиду наличие материально-чувственной (внешней) и духовной (внутренней) сторон в художественном произведении, формы и содержания, знака и значения. Признается одновременно и диалектическое единство этих сторон. Именно в этом (аристотелевском) смысле о произведении искусства говорят и пишут как «о продукте целесообразной переоформляющей материальной деятельности художника ...», так как произведение не может существовать иначе как при условии, если материи будет сообщена надлежащая форма... Только действительно осуществленный замысел, только действительно оформленный материал может получить название «произведения» (Асмус В. Вопросы теории и истории эстетики. М., 1968. С. 119).

Заметим однако, что в данной трактовке содержится лишь первое приближение к пониманию сущности исследуемого явления. Если поставить на этом точку, то можно дать повод быть запо-

дозренным в непонимании и игнорировании специфики художественного произведения, его отличий от иных образований нехудожественного происхождения. Рассматривая со стороны «оформленного материала», к примеру, музыкальное произведение и научную лекцию в процессе их физического воспроизведения, мы не обнаружим между ними существенных различий. В обоих случаях будет иметь место чисто акустическое событие — чередование звуковых сигналов. Как картину художника нельзя сводить к холсту и краскам, а скульптуру к каменному изваянию, так и музыкальное произведение не исчерпывается просто звуком как физическим явлением.

При сравнении подобного рода материальных структур их различие связано с выходом за пределы их чисто физического существования и рассмотрения как вполне определенных элементов коммуникативной системы — носителей информации. Именно на этом уровне улавливаются различия языка, его значения, семантики, а также внутренней структуры воспринимаемой информации, ее особой организации. В случае художественного произведения все эти параметры предстают как эстетически значимые и переживаемые, в отличие от нехудожественной информации, являющейся открытой или, как говорят лингвисты, «прозрачной» для значения, для смысла. Сравним, к примеру, определение любви из «Философской энциклопедии» с поэтическим выражением этого чувства А. Толстым. «Любовь — это непосредственное, интимное и глубокое чувство, предметом которого выступает прежде всего человек, — читаем мы в научном издании, — но могут быть также другие объекты, имеющие особую жизненную значимость. Любовь представляет собой средство социализации человека, вовлечения его в систему общественных связей на основе спонтанной и вместе с тем внутренне мотивированной потребности в движении к более высоким ценностям». Ну и так далее... В стихотворении А. Толстого это выглядит по-другому:

Не верь мне друг, когда в избытке горя  
Я говорю, что разлюбил тебя,  
В отлива час не верь измене моря:  
Оно к земле воротится, любя  
Уж я тоскую, прежней страсти полный,  
Мою свободу вновь тебе отдам,  
И уж бегут с обратным шумом волны  
Издали к любимым берегам.

Сравнивая нехудожественную и художественную информацию об одном и том же предмете, можно видеть, что материальная структура поэтического произведения выстраивается не только по законам логики, когда каждое понятие и суждение в целом заключает в себе как бы ожидаемую информацию, то есть несет вполне

ясный смысл, воспринимаемый нами почти автоматически. Поэтическая же речь, будучи образной, метафоричной, состоящая из эстетически значимых сцеплений слов, требует от нас незаавтоматизированного восприятия, подключения творческого потенциала воспринимающего, его соучастия как бы в окончательном достраивании стихотворения. В противном случае, без этого подключения буквальное автоматическое прочтение таких, к примеру, поэтических строк, как «По лицу проносятся очи как буксующий мотоцикл...» (А. Вознесенский) может быть оценено как нелепица и вызвать вместо эстетического удовольствия одно лишь недоумение. С данной особенностью произведения искусства в эстетике и искусствознании связывают такие его характеристики, как **незавершенность и неисчерпаемость**.

Действительно, любое произведение искусства, будучи органичной целостностью как единство определенного содержания и формы, и в этом смысле, законченным, одновременно предстает открытой, развернутой к личности воспринимающего (читателя, зрителя, слушателя), то есть потенциально незавершенной художественной системой. В течение всей жизни художественного произведения, протекающей в историческом пространстве-времени, оно способно от эпохи к эпохе каждый раз в акте его исполнения и восприятия раскрываться по-особому, стать поводом к открытию в нем новых смыслов, акцентов, нюансов и т. п.

В исполнительских искусствах данная закономерность проявляет себя с особой очевидностью. Скажем, каждое исполнение одного и того же музыкального произведения может сопровождаться со стороны музыканта-исполнителя новыми поворотами, нюансами в интерпретации. В практике исполнительской деятельности нет и не может быть абсолютного повторения, одинакового исполнения. От спектакля к спектаклю, от концерта к концерту в жизни произведения что-то меняется. И это есть отражение специфической природы художественного произведения, его способности приравниваться к личности исполнителя и слушателя, быть отзывчивым на каждую конкретную ситуацию взаимодействия с ними.

**Произведение выступает более потенциально законченным, чем выше его целостность, чем более значимы его художественные достоинства.** При всей парадоксальности данного суждения следует исходить из того, что именно от масштаба и глубины заложенного в произведении художественно-творческого потенциала как раз и зависит степень его незавершенности, его принципиальная содержательно-формальная неисчерпаемость. Репрезентируя целостность произведения, масштабность и глубина являются одновременно необходимым и достаточным основанием к возникновению разнообразных возможностей корреля-

ции его содержательно-формальных параметров с постоянно меняющимися условиями взаимодействия с исполнителями и аудиторией.

При восприятии произведений искусства свойство их потенциальной незавершенности и неисчерпаемости отражает ситуация, когда у воспринимающих возникает свой особый читательский, слушательский или зрительский образ произведения — продукт восприятия и интерпретации. В эстетике данное образование получило название «эстетического объекта». С учетом изложенного выше контекста художественное произведение **предстает, таким образом, в виде сложной системы образов, значений, идей и смыслов, подлежащих расшифровке, пониманию и интерпретации в процессе восприятия.** При этом очень важным моментом является понимание структурности художественного произведения, особенностей в каждом конкретном случае связи элементов структуры как специфического языка художественного произведения.

Отметим, что для абсолютного большинства воспринимающих произведения искусства созданием некоего образа завершается процесс художественной коммуникации. Эстетический объект, как конечная фаза в восприятии, обычно не несет в себе общезначимой сверхиндивидуальной информации о художественном произведении. Это, как правило, продукт сугубо личностного эстетического отношения и переживания, качественная определенность которого в значительной степени зависит от индивидуальных особенностей воспринимающего. При этом, естественно, нередко возникают ситуации, когда эстетические параметры «образа» совершенно расходятся с реальной общезначимой эстетической ценностью произведения, определяемой уже на сверхиндивидуальном уровне с учетом его значения и необходимости для общества, то есть того, насколько художественные характеристики произведения в целом отвечают существующим и формирующимся эстетическим потребностям.

Путь к сверхличной информации о художественном произведении пролегает обычно через освоение новых дополнительных знаний, через расширение и обогащение индивидуального эстетического опыта. Гегель, к примеру, считал, что надо много видеть и слышать, чтобы уметь наслаждаться и адекватно оценивать художественные произведения. Важно при этом знание уже имеющихся суждений о них, понимание смысла, особенностей эстетических и художественных достоинств. Обычно такой уровень образованности в сфере искусства предполагает обращение к сопутствующей информации о жизни и творческом пути художника, исторической эпохе в целом и конкретном периоде его биографии, в рамках которого создавалось то или иное произведение и др.

В случае **исследовательского** подхода к художественному произведению «эстетический объект» уже не представляет собой конечной фазы и цели всего акта художественной коммуникации, а **служит лишь исходным пунктом для построения различных моделей (вербальных и невербальных) произведений, получения о нем другой профессионально значимой информации.**

Исследовательская мысль, отталкиваясь от индивидуальных моделей, выстраивает модели групп произведений. Так появляются модели стилия, искусства определенного направления, эпохи, национальной школы и т. п. Над подобного рода типологическими образованиями, собственно, и возникает теория. Не появляясь на пустом месте, аналитическое проникновение в сущность объекта исследования предполагает однако не только эмпирическую вооруженность ученого, но также его предварительное теоретическое самоопределение, то есть выбор исходной позиции, некоей парадигмы, концептуального стержня всех последующих мыслительных операций. И это вопрос научного метода анализа художественного произведения.

Известная роль во взаимодействии с произведением искусства принадлежит **критике.** Осуществляя широкую социальную корректировку художественной деятельности, она **способна оказывать влияние как на сам процесс создания художником произведения, так и на ход и характер его последующего эстетического потребления, на постижение и присвоение публикой художественной концепции, заключенной в произведении.**

Формируя общественное мнение вокруг произведения, критика способствует его социальному функционированию, осуществлению, таким образом, самого бытия художественного произведения в его предметно-физической и духовной данности. Определение критикой ценностного статуса произведения в сложной системе художественной культуры, безусловно, оказывает влияние на аудиторию, на формирование ее художественных вкусов и социальных ориентаций. В способности воздействия критики на сознание и социальную активность воспринимающей искусство личности как раз и заключена, пожалуй, ее наибольшая общественная значимость и необходимость.

Итак, взаимодействуя непосредственно и опосредованно с публикой и критикой, произведение искусства, как особый художественный мир, сложная предметно-физическая и духовная система, получает свое аутентичное бытие именно через его восприятие. Собственно, только в восприятии искусство и реализует свои эстетические функции. Не случайно, в структуре эстетического знания данной проблематике отводится весьма видное и значимое место.

*Восприятие произведений искусства как сотворчество.  
Феномен катарсиса*

Проблема восприятия произведений искусства многоаспектна и требует для своего всестороннего рассмотрения междисциплинарного подхода. Анализ ее в рамках эстетики осуществляется обычно на базе широкого привлечения и ассимиляции знаний из психологии, социологии, философии, семиотики, культурологии, истории и теории искусства и др.

Между тем, эстетический анализ восприятия не сводим к частностям и не есть механическая сумма односторонних характеристик, взятых из разных областей знания. Интерес эстетики к данной проблеме проистекает из самого ее предмета — процесса эстетического освоения человеком действительности.

Очевидно, что восприятие в этом процессе является важным звеном, каналом и механизмом постижения нами эстетических свойств окружающего мира и его преобразования по законам красоты.

**В основе эстетического восприятия лежит сформированная в процессе филогенеза человеческая способность реагировать на красоту, распознавать ее в действительности.** Как уже отмечалось, эстетически человек воспринимает любые объекты — природные, общественные, в том числе художественные. В связи с этим, в теории и на практике различают способность эстетического восприятия как целостного и образного видения действительности, так и собственно художественного восприятия, как этой же способности, направленной на постижение эстетической ценности произведений искусства.

В эстетическую теорию проблема художественного восприятия вошла давно. Одной из первых попыток ее решения можно считать учение Аристотеля о катарсисе — очищении души человека в процессе восприятия искусства.

Отметим, что в эстетике XX века акт восприятия трактуется преимущественно как чисто духовный, не направленный на какое-то деяние. К. С. Станиславский также отмечал данную особенность. «Люди идут в театр для развлечения, — говорил он, но незаметно для себя выходят из него с разбуженными чувствами и мыслями, обогащенные познанием красивой жизни духа... Театр могущественная сила для душевного воздействия на толпы людей, ищущих общения».

В европейски ориентированной культуре эта внешне прагматическая направленность художественного восприятия, его внешняя несозидательность сформировала традицию, согласно которой создание произведений искусства имеет большую общественную и эстетическую значимость в сравнении с их восприятием

зрителями, слушателями, читателями. Наблюдается в связи с этим повышенное внимание к творчеству художников, поэтов, музыкантов, актеров и других создателей произведений искусства при одновременно низком интересе к иным участникам художественной коммуникации, обозначаемым по совокупности малоинформативным и обезличенным понятием «публика».

Вместе с тем, в некоторых культурах Востока особо ценится искусство воспринимать искусство. В частности, в эстетике дзэн-буддизма утверждается принципиальное равенство творческой активности творящего и воспринимающего. Считается, что в творческом процессе способность увидеть, создать образ в своей душе не менее значима, чем сама деятельность по созданию произведений искусства. Эта мысль, кстати, присутствует и в теории символистов, которые также считают, что художественное произведение существует не только как конечная точка углубления творческой личности создателя, но обязательно должно быть толчком для жизнедеятельности тех, кто воспринимает его, кто осуществляет духовное восхождение. Подобное отношение высказывал и М. Бахтин, отмечая, что если главное для художника — это отделившийся от него «продукт творчества», то есть художественное произведение, то для зрителя, слушателя, читателя главный продукт — это он сам, его личность. Основная специфика творчества воспринимающего произведение искусства как раз и состоит в том, что в процессе восприятия осуществляется его развитие, имеет место становление, творение человека особым, присущим искусству способом. Этот подход, нашедший отражение в целом ряде работ отечественных авторов (А. А. Потебня, Д. Н. Овсянко-Куликовский, А. Белый, Вяч. Иванов, А. Леонтьев, М. Бахтин и др.), собственно, и помог сформировать и утвердить традиции в нашей эстетике **рассматривать восприятие искусства как сотворчество.**

Мы уже отмечали, что произведение искусства как предмет восприятия — это соединение высочайшего уровня сложности. И в идеале, конечно, восприятие обязано соответствовать этому уровню. Вряд ли правы те, кто склонен думать, что воспринимающий (реципиент) испытывает воздействие художественного произведения по принципу некоторой жизненной аналогии.

Разумеется, в восприятии существует уровень непосредственных впечатлений и переживаний. Можно допустить, что восприятие в отдельных случаях ограничивается простым узнаванием и реципиент будет испытывать то, что Аристотель называл «радостью узнавания». Ах, как похоже!... Однако такое восприятие происходит обычно на уровне внешней формы художественного произведения, то есть его сюжета, образной конкретизации темы. Но существует еще и внутренняя форма — то самый «лабиринт сцеплений», о котором говорил Л. Н. Толстой, то есть взаимообус-

ловленная в каждом своем элементе система, которая и служит выражению авторской идеи, «сверх-задаче» художественного произведения.

В силу своей структурной и содержательной многомерности подлинные произведения искусства востребуют и формируют в процессе взаимодействия с публикой наиболее сложные и высокие формы человеческого восприятия. Обращаясь к произведению искусства, мы воспринимаем не только линии, краски, звуки, образы, выраженные словами, но и то, что скрыто или заключено в них — мысли и чувства художника, претворенные в образную систему. От нас не ускользает и то, как он сделал это, в какой форме выражено содержание, каков «язык» произведения.

Структура человеческой личности в своем потенциале оптимально способна к интегрированному, целостному, образному восприятию, основанному на равноценном развитии обоих начал, на их слаженной согласованной взаимосвязи. И художественный образ, имеющий, как уже отмечалось в предшествующих главах, целостную природу, человек может воспринять не иначе, как сотворив этот образ, воссоздав его в своей душе. Этим результатом художественное восприятие, собственно, и отличается от обычного восприятия, которое сводится лишь к извлечению субэлемента некоторой информации об объекте. Нелепо даже предполагать, что в пейзажах, скажем, И. Шишкина или И. Левитана присутствует лишь одна «логика» природных объектов — строевого леса сосновой рощи, берега Финского залива, водных пространств реки, открывающихся с высокой кручи и др., лишь точное, натуралистическое воспроизведение... Уместно вспомнить в этой связи строки из стихотворения И. А. Бунина:

Нет, не пейзаж влечет меня,  
Не краски жадной взор подметит,  
А то, что в этих красках светит:  
Любовь и радость бытия.

К этим словам поэта можно добавить, что «взору» воспринимающего открываются не только то, что вызывает радостные и светлые чувства, но также и грусть, печаль и даже душевную боль. И для того, чтобы все это выразить в художественном произведении, важна не просто логика действительности, но и особая логика художественной структуры произведения, особый характер отношений и связей элементов. В живописных полотнах, упоминавшихся выше художников, «говорящими» являются не только сюжетное движение, но и композиционно-структурное построение, пластика и рельефность, цветовой строй и свето-теневая партитура и еще многое другое... Именно все эти элементы, представленные в виде определенным образом организованной художественной системы, как раз и создают «образное поле», которое как магнит притягивает

зрителя, вызывая у него соответствующий эмоциональный отклик и определенные размышления. Благодаря им и через них происходит эффект психологического перенесения зрителя в образную модель жизни, представленную в произведении искусства. При всей ее иллюзорности, искусственности она обладает способностью в случае произведения огромной художественной силы вызывать у воспринимающих то состояние, о котором поэт сказал: «Над замыслом слезами обольюсь». Выдуманная художником жизнь становится как бы нашей собственной.

Следовательно, в коммуникационном акте восприятия художественного произведения существенное значение имеет постижение того специфического языка, на котором оно говорит с нами. Художник еще в процессе создания произведения должен учитывать это. Внутренняя художественная структура произведений должна быть способной формировать восприятие на уровне заложенных в нем мыслей, идей, чувств. Решению этой задачи, собственно, и подчинен осуществляемый художником в процессе творчества отбор наиболее подходящих образных знаков в изобразительно-выразительных средствах. И в этом смысле справедливо утверждают, что **настоящий художник всегда творит по законам человеческого восприятия.**

В структуре эстетического восприятия следует различать, по крайней мере, три коммуникативных канала:

1) **художественное обобщение**, то есть восприятие художественного произведения как целостного явления, на уровне единства его форм и содержания. Воспринимая его, мы выявляем жанровое своеобразие, особенности стиля и др. достаточно общие характеристики произведения, обычно выражаемые в суждениях типа «Это — комедия» или «Это — реалистическое произведение» и т. п.;

2) **ассоциативный потенциал** художественного произведения, рассчитанный на активное подключение интеллектуально-чувственной энергии воспринимающей личности. В процессе восприятия образная модель жизни, представленная в художественном произведении, в той или иной мере сопоставляется с опытом реальной жизни, вызывает у зрителей, слушателей, читателей определенные ассоциации. Каждый художник еще в ходе создания произведения, организуя свой материал, рассчитывает вызвать у воспринимающих те или иные ассоциации. Следовательно, как со стороны тех, кто воспринимает художественное произведение, так и со стороны творческих задач, решаемых художником, восприятие является актом ассоциативным;

3) Наконец, в восприятии возможно проявление того, что называют **суггестивной силой искусства**, связанной с его способностью внушения, почти гипнотического воздействия на воспринима-

ющих, с его особой заразительностью. В данном своем качестве подлинное произведение искусства представляет собой как бы «сгусток энергии», магическая сила которой возбуждает в нас сложнейшие психические процессы. Л. Н. Толстой писал о «заражении» воспринимающего мыслями, чувствами, образами, представленными художником в произведении.

Само проявление подобного рода связей в коммуникативном акте художественного восприятия порой служит основанием для утверждения, что оно есть ни что иное, как повторение процесса творчества, имевшего место при создании произведения. При этом не учитывается, что воспринимающий всегда трансформирует, преобразует по-своему то, что дано в произведении художником. Образ, создаваемый им, отнюдь не копия, не субъективированный эквивалент законченного произведения, а нечто самостоятельное, воссозданное в сознании воспринимающего на основе и с учетом его собственных представлений и опыта. Следует, конечно, всегда принимать во внимание степень эстетического родства автора и воспринимающего, но как справедливо заметил еще Б. Кроче, «нельзя считать себя немножко художником, немножко скульптором, немножко музыкантом, немножко поэтом, немножко писателем» (Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. — М., 1920. — С. 14).

Зритель, слушатель, читатель, как правило, предъявляет к произведению свой счет, зачастую не имея представления о творческих муках и переживаниях автора в процессе его создания. При этом совсем не исключается ситуация, что там, где автор проливал слезы над своим героем, у воспринимающего может появиться ироническая улыбка. Как бы там ни было, восприятие — это активный творческий процесс и именно в силу данной его особенности у каждого из нас в воображении воссоздается образ «своего» Бориса Годунова, «своего» Григория Мелехова... Процесс внутреннего духовного конструирования образов воспринимающими, опирающийся на понимание языка произведения, на интерпретацию и оценку образных моделей жизни — это и есть сотворчество, весьма важный компонент художественной коммуникации, приносящий истинное эстетическое удовольствие.

Вместе с тем, при всей активности индивидуального восприятия и широте диапазона интерпретаций одного и того же произведения разными субъектами, нельзя отрицать наличия в нем **объективного содержания**. Как справедливо отмечает М. С. Каган, «подход к этой сложной проблеме требует выявления в художественном восприятии диалектики объективного и субъективного, инвариантного и вариативно-интерпретационного, абсолютного и относительного» (Каган М. С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. — Л., 1971. — С. 507). Содержание искусства, при всей условности исполь-

зуемых изобразительно-выразительных средств, не есть чистый и сплошной вымысел, не имеющий никакого отношения к действительности. То, что изображено в произведении, должно для воспринимающего иметь какое-то отношение к реальности. Более того, как доказывает вся история художественной культуры, существуют устойчивые, типические, закономерные черты восприятия, характерные для каждой эпохи и каждой социальной группы.

Итак, художественное восприятие — это сложнейшая работа чувств, мысли, воображения воспринимающего искусство. Естественно, что далеко не все в одинаковой степени подготовлены к осуществлению подобной работы.

Наличный уровень эстетического развития людей зачастую таков, что не позволяет достигать целостного восприятия произведения, осуществлять синтез его отдельных частей в едином впечатлении. Тем более, что в ряде сложных видов искусства при их более-менее адекватном восприятии требуется синтезирование в тысяче тысяч вариантов. Так, например, в силу многоэлементной структуры оперного спектакля, восприятие его неподготовленным зрителем-слушателем является особо затруднительным.

Ведь при этом возникает необходимость синтезирования таких элементов, как декорации, свет, цвет, костюмы персонажей и др., то есть того, что характеризует художественно-изобразительную сторону спектакля, с элементами музыкального ряда — мелодическо-ритмическим строением, тональностью, тембром, силой и высотой звучания, интонационными особенностями и др. нюансами музыкальной драматургии, не упуская из внимания композиционное решение спектакля и проявление исполнителями своей творческой индивидуальности и еще многое другое. Синтезирование всего этого в целостный образ связано, безусловно, с полным задействованием всей «психической механики» зрителя-слушателя и принципиально возможно при достаточно продвинутом эстетическом развитии личности воспринимаемого.

Эстетически небооруженный взгляд видит отражение жизни в художественном произведении главным образом тем, где встречается с более или менее натуралистическим, правдоподобным воспроизведением картин природы, исторических событий, поступков. За порогом восприятия остается то, что скрыто за собственно изобразительным рядом, то есть, что требует смыслового обобщения, проникновения в глубинные пласты художественной реальности. И тогда сказка Салтыкова-Щедрина «Коняга» трактуется как произведение «про лошадей», а картина П. Брейгеля «Слепые» предстает обыкновенной зарисовкой группы несчастных, оказавшихся в силу своего физического недуга в весьма тяжелой и безвыходной ситуации. Столь значимого в эстетическом отношении эффекта духовного восхождения личности при ее кон-

такте с истинно великими произведениями искусства, того глубокого внутреннего потрясения и очищения, естественно, в таком случае не происходит. Следовательно, можно констатировать, что искусство в его воздействии на определенную часть публики не достигает желаемого результата, остается как бы «закрытым», невостребованным.

Психологи, между тем, в эффекте катарсиса усматривают главный итог воздействия искусства на личность, а в потребности катарсиса — одну из основных психологических установок в отношении искусства. Собственно, это соответствует той традиции в употреблении данного понятия в значении сущности эстетического переживания, возникшей еще у древнегреческих философов. В современных трактовках катарсиса нет сомнения в том, что он представляет собой механизм, через и с помощью которого осуществляются функции искусства, притом не только гедонистическая и воспитательная, но и познавательная. Причем, именно благодаря катарсису зритель, слушатель, читатель от познания чисто внешних связей поднимается до постижения их смысла, сущности. Собственные переживания воспринимающего претерпевают как бы перерождение. Художественная система овладевает его мыслями и чувствами, заставляет сострадать и содействовать, возникает ощущение душевного подъема и просветленности.

Силу восприятия искусства великолепно передал Аполлон Григорьев в стихотворении, посвященном великому артисту Мочалову:

Была пора — театра зала  
То замирала, то стонала,  
И незнакомый мне сосед  
Сжимал мне судорожно руку,  
И сам я жал ему в ответ,  
В душе испытывая муку, которой и названья нет.  
Толпа, как зверь голодный, выла,  
То проклинала, то любила,  
Всесильно властвовал над ней  
Могучий грозный чародей.

Действительно, талантливые произведения искусства дают нам возможность войти «внутрь жизни», пережить ее фрагменты. Они актуализируют и обогащают наш опыт, приподнимая его с сугубо индивидуального частного уровня идеалов и совершенных форм. Искусство, по словам Г. И. Успенского, знакомит человека «с ощущением счастья быть человеком», показывает всем нам и радуется «нас видимой возможностью быть прекрасным».

В отличие от фрейдистского понимания катарсиса как погружения в глубины бессознательного, в отечественной эстетике представлена иная точка зрения на природу данного явления. В ча-

стности, обосновывается положение, согласно которому катарсис является тем механизмом в осуществлении функций искусства, посредством которого бессознательное превращается в сознательное, происходит гармонизация всех отношений индивида. Данная трансформация становится возможной благодаря включения воспринимающего искусство в иную, более высокую систему ценностей.

**Катарсис** в данном контексте предстает как осознание, как расширение границ индивидуального сознания до всеобщего. Психологическая его природа выражена состоянием «внутренней упорядоченности, душевной гармонии, возникающей благодаря доминированию высших, общечеловеческих идеалов в душе человека» (Флоренская Т. А. Катарсис как осознание // Сб. Художественное творчество.— Л., 1982).

Эстетический идеал живет прежде всего в искусстве. Будучи идейно осмысленным, он придает искусству огромную общественную значимость и силу. Переживаемые в процессе восприятия художественного произведения чувства пробуждают в человеке нравственные и интеллектуальные стремления.

Катарсис как очищение души, как эстетическое наслаждение не тождествен простому удовольствию, так как сопровождается целой гаммой полярных чувств — от радости, восхищения и симпатии до скорби, презрения и ненависти. Одновременно, эстетическое наслаждение нельзя сводить к какому-либо процессу — будь то память, воображение или созерцание.

В феномене катарсиса представлен сплав эмоций и интеллекта, чувства и мысли, сугубо личного и общественно значимого, внешнего и внутреннего, актуального и исторического. И в данном своем качестве катарсис можно квалифицировать как высшую форму эстетического освоения человеком художественной реальности. У эстетически развитой личности в ее общении с искусством потребность в катарсисе становится определяющей.

## ЛИТЕРАТУРА

- Асмус В.Ф. Чтение как труд и творчество // Вопросы литературы.— 1961.— № 2.  
Вопросы истории и теории эстетики.— М., 1975.  
Волкова Е. Произведение искусства — предмет эстетического анализа.— М., 1976.  
Выготский Л. Психология искусства.— М., 1965.  
Художественное творчество.— Л., 1982

Тема 12.

# Формирование эстетической и художественной культуры личности

1/ Понятие эстетической и художественной культуры личности

2./ Эстетическое и художественное воспитание: цель, задачи, эффективность

3/ Искусство в системе эстетического воспитания личности

1.

## Понятие эстетической и художественной культуры личности

Эстетическая и художественная культура — важнейшие составляющие духовного облика личности. От их наличия и степени развития в человеке зависит его интеллигентность, творческая направленность устремлений и деятельности, особая одухотворенность отношений к миру и другим людям. Без развитой способности к эстетическому чувству, переживанию человечество вряд ли смогло реализовать себя в столь разносторонне богатом и прекрасном мире «второй природы», то есть культуры.

Эстетические чувства пробуждают нравственные и интеллектуальные стремления в человеке. Известно, например, какую роль играет эстетическая мотивация в творческой деятельности выдающихся представителей самых разных профессий — ученых, инженеров, конструкторов и др. А. Эйнштейн, в частности, признавался, что эстетическое начало в его научном творчестве имело ничуть не меньшую значимость, чем логическое. Совершенно оправданным в этой связи выглядит утверждение, что открытие теории относительности явилось результатом работы не только интеллекта ученого, но и его эстетического чувства.

Оплодотворенность огромного мира культурных ценностей эстетическим чувством их известных и безымянных создателей неоспорима. Без этого характер и особенности практического взаимодействия человека с миром были бы принципиально иными, был бы иной результат этого взаимодействия. Не случайно, с древнейших времен человеческой истории формируется понимание особой значимости творчества по законам красоты, личности творца и эс-

тетического идеала. В мифе о Пигмалионе, создавшем статую Галатеи и оживившей ее силой своей любви, по существу, воспега не только животворная суть этого всепобеждающего чувства, но и сама способность творца к воплощению эстетического идеала в прекрасном произведении искусства.

С уровнем эстетического развития личности и общества, со способностью человека откликаться на красоту и творить по законам красоты закономерно связывают прогресс человечества во всех сферах жизнедеятельности, самые результативные проявления творческой энергии и инициативы людей, наглядно представленные в разнообразных достижениях мировой культуры. Как отмечает П. Лафарг, «до настоящего времени мы находим неопровержимые доказательства артистического вкуса у ремесленников в храмах, кафедрах, мебели, памятниках, изделиях золотых дел мастеров, во всех тех произведениях, которые будят удивление у современных художников и носят на себе печать самобытности и оригинальности, даже в самых мелких деталях» (Лафарг П. Умственный труд и машина. — М., 1900. — С. 16). Значение эстетического и художественного развития личности как важнейшего рычага общественного прогресса возрастает в переходные эпохи, требующие от человека повышенной творческой активности, напряжения всех его духовных сил. Именно такой период переживает ныне наша страна. Запас прочности при осуществлении реформ не в последнюю очередь определяется эстетическим потенциалом общества и живущих поколений. Именно данное обстоятельство чрезвычайно актуализирует проблему формирования эстетической и художественной культуры личности, создания для этого благоприятных условий. Важно оказывать эффективное противодействие обозначившейся тенденции вытеснения эстетической среды на второй план, на периферию осознаваемых задач. Это чревато весьма опасными последствиями — культурным оскудением жизни общества и духовным одичанием составляющих его индивидов. Никакие приобретения чисто материального порядка, на которых склонны сосредоточивать свое внимание нынешние реформаторы, естественно, не стоят такой цены. Более того, можно утверждать, что без существенного воздействия эстетического фактора в осуществляемых преобразованиях, их социальная, человеческая эффективность будет ничтожно мала. Необходимо уже сегодня возникающие в нашей жизни «новшества» подвергать в этой связи беспристрастной нравственно-эстетической экспертизе. На понятийном уровне эстетическая культура личности означает единство эстетических знаний, убеждений, чувств, навыков и норм деятельности и поведения. Своеобразный качественно-количественный сплав этих составляющих в духовной структуре личности выражает меру ос-



воения ею эстетической культуры общества, одновременно определяя также и меру возможной творческой самоотдачи. Становление и развитие эстетической культуры личности — процесс поэтапный, протекающий под воздействием демографических, социальных и социально-психологических и др. факторов. В нем задействованы механизмы как стихийного, так и сознательного (целенаправленного) характера, определяемые в целом средой общения и условиями деятельности индивидов, их эстетическими параметрами. В случае целенаправленного воздействия на личность, при соблюдении всех других условий и факторов организации и содержательного наполнения эстетического воспитания, в принципе, осуществимо приближение к высокой степени сформированности всех составляющих эстетическую культуру личности элементов.

Эстетические знания, убеждения, чувства, навыки и нормы функционально связаны друг с другом. В целом эстетической культуре присущи следующие функции: информационно-познавательная, реализуемая в знаниях личности; ценностно-ориентационная, реализуемая в убеждениях, в направленности эстетических оценок, взглядов и вкусов; деятельно-волевая, реализуемая в эстетических способностях, определяющих социально-творческую направленность эстетической культуры; коммуникативно-регулятивная, проявляющаяся в эмоциональной и нормативной саморегуляции поведения и деятельности личности.

По совокупности своих функциональных проявлений эстетическая культура определяет содержательность, форму, объем, результативность эстетической деятельности. Эстетические отношения в разнообразных сферах и направлениях жизнедеятельности человека являются реальным «полем» выражения эстетической культуры личности. Прежде всего, это касается сферы труда — исходного пункта и основы человеческой жизнедеятельности.

Эстетический аспект труда связан с проявлением и развитием творческого потенциала личности, с субъективным переживанием творчества как особого духовного состояния в единстве его интеллектуальных, этических и эстетических сторон, с бескорыстным наслаждением результатами трудовой деятельности. Современное производство с его акцентом на интеллектуализацию и гуманизацию трудового процесса востребует в значительно большей степени работников с высоко развитой эстетической культурой, обладающих способностью к чувственно-эстетическому восприятию трудовых операций, воображением и интуицией, повышенным чувством гармоничности и дисгармоничности. Именно эти способности работников выступают сегодня как важнейшие факторы результативности и успешности трудовой деятельности.

Эстетическая культура личности в неменьшей степени проявляется в сфере быта, общественно-политической, досуговой и других формах жизнедеятельности. Она выступает существенным моментом общественной и индивидуальной жизни людей. Ее внутренним механизмом является функционирование эстетического сознания личности, направленность которого выражается в системе эстетических отношений к разнообразным объектам среды через механизм восприятия, переживания, оценки, вкуса, идеала, взгляда, суждения. С уровнем эстетической культуры связываются возможности адекватной ориентации личности в многообразной системе эстетических и художественных ценностей, соответствующей мотивации ее эстетической позиции по отношению к ним, зависящей в свою очередь от таких характеристик, как развитость образного мышления, сформированность навыков анализа эстетических и художественных явлений в их структурной данности, в единстве феноменальных (внешних) и содержательных (внутренних) параметров, эмоциональная отзывчивость и др.). Мера выражения этих навыков, способностей и потребностей в деятельности и поведении личности как раз и характеризует уровень ее эстетической культуры. Наиболее зримо он реализуется в духовно-содержательном общении людей, через участие их в различных формах социально-го творчества.

Своеобразной разновидностью и, в известном смысле, доминантой эстетической культуры личности (если учитывать особую значимость искусства в жизни общества и человека), является ее художественная культура, уровень которой зависит от степени художественной образованности, широты интересов в сфере искусства, глубины его понимания и развитой способности адекватной оценки художественных достоинств произведений. Все эти характеристики концентрированно представлены в понятии художественного вкуса — эстетически значимого свойства личности, формируемого и развиваемого в процессе ее общения с искусством. Художественный вкус в своем развитом индивидуально неповторимом проявлении не сводим лишь к способности эстетического суждения и оценки произведений искусства. Наиболее полно и непосредственно он реализуется в эмоционально-чувственном переживании воспринимаемого художественного объекта, в возникающем состоянии эстетического обладания им. Благодаря такому состоянию происходит включение духовного богатства истинных произведений искусства во внутреннюю духовную структуру личности, значительно обогащая ее, расширяя горизонт чувствования и понимания явлений окружающей действительности, способствуя более глубокому осознанию смысла своего существования и неповторимости жизни.

Эстетическое переживание служит одновременно индикатором художественной ценности произведений искусства и в своей завершающей стадии выливается в эстетическую оценку или суждение вкуса. Таким образом, художественный вкус предстает в виде непосредственной способности личности к восприятию произведений искусства, эмоционально-чувственному переживанию их содержательно-формальных характеристик и, в конечном счете, к мотивированной их оценке и суждению.

Вместе с тем, было бы неверно ограничивать реальные проявления художественной культуры личности лишь сферой искусства, его восприятия, переживания и оценки. Художественное начало помимо искусства широко представлено в материальном производстве, в быту, реализуясь в форме красоты и образной выразительности создаваемых человеком предметов и вещей практически-утилитарного назначения. Не случайно, еще В. В. Стасов отмечал: «Настоящее, цельное, здоровое в самом деле искусство существует уже лишь там, где потребность в изящных формах, в постоянной художественной внешности простерлась уже на сотни тысяч вещей, ежедневно окружающих жизнь. Народилось настоящее, не призрачное, народное искусство лишь там, где и лестница моя изящна, и комната, и стакан, и ложка, и чашка, и стол, и шкаф, и печка, и шандал, и так до последнего предмета: там, наверное, будет значительна и интересна, по мысли и форме, и архитектура, и вслед за нею и живопись, и скульптура». (Стасов В. В. Избр. произв. В 10-и тт.— М., 1952).

Художественная культура личности выступает, таким образом, важным фактором организации и самого процесса материально-преобразующей деятельности, всей трудовой практики. Ее нацеленность на творчество, на достижение художественно-образной выразительности создаваемых предметов, на искусность и мастерство позволяла в прошлом лучшим представителям ремесленного труда создавать подлинные шедевры, не уступающие по своим художественным достоинствам прекрасным произведениям высокого искусства. Данная закономерность с известной поправкой на омассовление производства, углубление разделения труда и специализацию действует и сегодня. Мастерство, художественное чутье, сноровка и вдохновение позволяют современным простым труженикам достигать нередко замечательных результатов, дающих основание квалифицировать их труд как деятельность по законам красоты.

Все сказанное выше о эстетической и художественной культуре личности подводит нас к мысли о чрезвычайной важности целенаправленного ее формирования в людях, о месте и роли эстетического и художественного воспитания в социальном воспроизводстве человека.

2.

## *Эстетическое и художественное воспитание: цель, задачи, эффективность*

В широком смысле под эстетическим воспитанием понимают целенаправленное формирование в человеке его эстетического отношения к действительности. Это специфический вид общественно значимой деятельности, осуществляемой субъектом (общество и его специализированные институты) по отношению к объекту (индивид, личность, группа, коллектив, общность) с целью выработки у последнего системы ориентаций в мире эстетических и художественных ценностей в соответствии со сложившимися в данном конкретном обществе представлениями о их характере и назначении. В процессе воспитания происходит приобщение индивидов к ценностям, перевод их во внутреннее духовное содержание путем интериоризации. На этой основе формируется и развивается способность человека к эстетическому восприятию и переживанию, его эстетический вкус и представление об идеале. Воспитание красотой и через красоту формирует не только эстетико-ценностную ориентацию личности, но и развивает способность к творчеству, к созданию эстетических ценностей в сфере трудовой деятельности, в быту, в поступках и поведении и, конечно, в искусстве.

Эстетическое воспитание гармонизирует и развивает все духовные способности человека, необходимые в различных областях творчества. Оно тесно связано с нравственным воспитанием, так как красота выступает своеобразным регулятором человеческих взаимоотношений. Благодаря красоте человек часто интуитивно тянется и к добру. По-видимому, в той мере, в какой красота совпадает с добром, можно говорить о морально-нравственной функции эстетического воспитания.

Весьма заметна роль эстетического воспитания в развитии познавательной способности личности. Исследователи отмечают, что формируя «эстетическое мышление», воспитание способствует целостному охвату на индивидуальном уровне особенностей культуры данной эпохи, пониманию ее единства и стилистического родства, что по мнению польского ученого И. Войнара, является необходимой предпосылкой ее теоретического познания (см.: Эстетическое воспитание // Философская энциклопедия. В 5-и тт. Т. V.— М., 1970.— С. 578).

Вместе с тем, отдавая дань эстетическому воспитанию как специфическому способу развития «интеллектуальной ориентации», нельзя абсолютизировать гносеологический подход, что на практике может выразиться в сутобо просветительском понимании сущности и задач эстетического воспитания, к сведению последнего к художественному образованию, обучению. Научить индивида воспринимать уже готовые продукты эстетической деятельности — это важное, но

отнодь не исчерпывающее всего комплекса задач в качестве специфической стороны любого вида творческой деятельности, поскольку именно развитие творческих способностей личности и следует считать в качестве главной задачи эстетического воспитания.

Эстетическое образование, приобщение людей к сокровищнице мировой культуры и искусства — все это лишь необходимое условие для достижения главной цели эстетического воспитания — **формирования целостной личности, творчески развитой индивидуальности, действующей по законам красоты.**

Поддаваясь на сложившуюся практику воспитательной работы, обычно выделяют следующие структурные компоненты эстетического воспитания: эстетическое образование, закладывающее теоретические и ценностные основы эстетической культуры личности; художественное воспитание в его образовательно-теоретическом и художественно-практическом выражении, формирующее художественную культуру личности в единстве навыков, знаний, ценностных ориентаций, вкусов; эстетическое самообразование и самовоспитание, ориентированные на самосовершенствование личности; воспитание творческих потребностей и способностей. Среди последних особую значимость имеют так называемые конструктивные способности: индивидуальная экспрессия, интуитивное мышление, творческое воображение, видение проблем, преодоление стереотипов и др.

Эстетическое воспитание осуществляется на всех этапах возрастного развития личности. Чем раньше она попадает в сферу целенаправленного эстетического воздействия, тем больше оснований надеяться на его результативность. С самого раннего возраста через игровую деятельность ребенок приобщается к познанию окружающего мира, через подражание овладевает элементами культуры действий и общения с людьми. Игра — первичный и весьма продуктивный способ пробуждения творческих потенций, развития у ребенка воображения и накопления первых эстетических впечатлений. Получаемый через общение и деятельность опыт формирует у детей дошкольного возраста элементарное эстетическое отношение к действительности и к искусству.

Ребенок рождается в семье. Круг первоначального общения его ограничен родителями и ближайшими родственниками, ответственность которых за формирование мира эстетических чувств и представлений ребенка чрезвычайно велика. Хорошо известна сила детских впечатлений, их долговечность. Первые «кирпичики» в фундамент эстетической культуры будущей личности закладываются именно в семье, в самые ранние этапы становления, когда умственное развитие ребенка идет особенно бурно. А потому так важна педагогическая грамотность родителей, характер их эстетических запросов, культурный климат в семье.

Существенное значение в эстетическом воспитании ребенка играет организация детского быта — чистоты, порядка, удобства, красоты, где все соразмерно, согласовано по цвету, форме, величине и т. п. Уже с 2-3-летнего возраста детей следует приобщать к созданию мира красоты через наведение порядка в комнате, опрятность одежды, тем самым утверждая их в понимании того, что красота — дело рук человеческих.

Эстетическое постижение предметов происходит через их форму, цвет, величину. Важно, чтобы игрушки отвечали требованию разнообразия и праздничности. Способность анализировать и схватывать форму развивается с помощью и посредством предметного моделирования, конструирования по картинкам.

Формируемые в начальный период воспитания навыки, знания, эмоционально-смысловые ориентации, оставаясь исходной базой, получают в последующем свое углубление и обогащение, перерастая в систему эстетической культуры личности. В школьные годы этот процесс находит выражение в овладении сенсорно-чувственными приемами постижения художественных и эстетических явлений, то есть приобретения умений, навыков воспитания и оценки, в обогащении эмоциональных реакций. Идет накопление знаний о художественных и эстетических явлениях, овладение ценностными ориентирами, развитие личностных мотивов общения с эстетическими и художественными объектами, формируются эмоционально-психологические установки, оценочно-вкусовые представления, осваиваются многообразные способы образно-эмоционального мышления в художественной и эстетической сферах.

В современной школе при декларировании формирования гармонически развитой личности в качестве цели обучения и воспитания наблюдается между тем уклон в специализацию: создаются классы физико-математического профиля, с углубленным изучением иностранных языков и т. п., нацеленные в основном на развитие только соответствующих специальных способностей. В этих условиях значимость изучения учащимися предметов эстетического цикла возрастает. Психолого-педагогические исследования подтверждают это.

Выводы, сделанные учеными таковы: эстетическое воспитание интенсифицирует развитие самосознания, способствует формированию социальной позиции, основанной на гуманистических ценностях; гармонизирует эмоционально-коммуникативную сферу неуравновешенных, возбудимых детей, снижает остроту реагирования на стрессовые факторы у детей с повышенной чувствительностью, то есть оптимизирует их поведение, расширяет возможности совместной деятельности и общения детей. При недостаточной коммуникативной активности подростков эстетическое воспитание выполняет компенсаторные функции, гармонизируя их эмоционально-оценочную сферу.

Оценивая роль эстетического воспитания в развитии подростков, в целом, можно утверждать, что оно способствует формированию их творческого потенциала, оказывая разнообразное положительное влияние на развитие различных свойств, входящих в творческий комплекс личности.

В последующие возрастные этапы духовное и предметно-практическое освоение системы культурных ценностей, непосредственное участие в их создании продолжается. Отмечена прямая зависимость быстроты овладения специальностью, мастерством от культурно-эстетического уровня молодых рабочих, специалистов самых разных профилей. К сожалению, приходится констатировать, что многогранные возможности эстетического воздействия на личность работника со стороны трудового коллектива ныне практически не используются. Постепенно происходит свертывание и размывание доставшейся от советского периода системы эстетического воспитания, она все больше приобретает фрагментарный частичный характер. Практически разрушена сеть культурно-просветительских учреждений, в плачевном состоянии находится большинство библиотек, музеев, парков, киностудий и др. На «голодном пайке» содержатся художественно-образовательные заведения. Все это дает основание пессимистам утверждать, что Россия «погружается во тьму».

Вместе с тем, Россия остается по-прежнему страной с традиционно высоким уровнем художественной культуры, профессионального искусства самой высокой пробы. Говоря о эстетическом воспитании народа и, особенно, его части — подрастающего поколения, с надеждой устремляешь взор именно к этому достоянию.

### 3.

#### *Искусство в системе эстетического воспитания личности*

Выдающаяся роль и значение искусства в эстетическом воспитании бесспорно. Искусство наиболее ярко и образно раскрывает человеку мир реально существующей красоты, формирует убеждения личности, влияет на поведение и доставляет ей огромное эстетическое наслаждение. Однако автоматизма в проявлении искусством своей роли нет. Оно может и не выполнить до конца своей миссии источника духовного богатства, если человек окажется неподготовленным к его восприятию, не получит необходимого для этого минимума художественных знаний, не научится видеть, чувствовать и понимать прекрасное в жизни и в искусстве.

Особенно плодотворным оказывается общение с искусством в детские годы. Конкретно-чувственная образность искусства, его наглядность, яркость, выразительность, делают искусство доступным и близким детскому восприятию, созвучным их эмоцио-

нальности. Образы живописи, скульптуры, литературы незаменимы для становления личности ребенка. Важно однако при этом владеть специальными приемами и методиками для лучшего постижения им произведений искусства, их образного строя.

Среди доступных ребенку уже в первые годы его жизни видов искусства заметное место принадлежит литературе. Книга во все времена была и, пожалуй, остается по сей день популярнейшим средством художественного развития детей. Сказки о животных, шуточные стихи, стихи-потешки всегда находят соответствующий эстетически эмоциональный отклик в детской чувствительной аудитории. Улавливается при этом эмоциональная и выразительная сила слова. Следует лишь при этом учитывать возрастные особенности восприятия. Значение имеет и сам внешний вид книг, их оформление, наличие в них красочных иллюстраций. Ведь дети часто воспринимают текст именно вместе с рисунками. Чтение должно быть постоянно в поле зрения родителей. Важно, чтобы с возрастом у детей не пропадало желание обращаться к книге, не утрачивался интерес к чтению. Помогает этому традиция семейного чтения.

Одним из важных направлений художественного воспитания является приобщение детей к музыке, музыкальному творчеству. Только музыка пробуждает музыкальное чувство человека, а потому ребенок уже с дошкольного возраста должен уметь слушать музыку, в том числе классическую. Этому его необходимо учить. К сожалению, ни в семейной, ни в школьной практике данная задача чаще всего не находит сколько-нибудь удовлетворительного решения. Существующие программы школьного обучения по музыке не реализуются из-за отсутствия квалифицированных специалистов-педагогов, нехватки инструментов и не в последнюю очередь из-за недопонимания школьного начальства важности музыкального образования и воспитания вообще.

Не лучше обстоит дело и с реализацией программы по изобразительному искусству. Известно, между тем, что в рисовании таятся огромные возможности развития у детей чувства формы, пространства, объема, цвета. И что эти ценные качества столь востребованы сегодня во взрослой жизни — на производстве, в конструкторских бюро, в проектных организациях и др.

Полезны они и для будущих хозяев и хозяек в обустройстве их жилища, в художественно-эстетическом оформлении быта. А разве не являются эти качества столь важным условием более красочного, тонкого и глубокого восприятия окружающего нас мира, его более всестороннего познания и освоения?!

Интерес к рисованию и лепке проявляется у детей довольно рано. В свои 3-4 года они пытаются уже что-то нарисовать и слепить из пластилина.

Родители просто обязаны поощрять эти стремления. Любой взрослый человек, даже не будучи художником, может многое подсказать ребенку в рисунке, развить его зрительную память, научить видеть более детально. Рисование и лепка — это активный процесс, заставляющий детей точно воспринимать предмет, или непосредственно его созерцая, или восстанавливая по памяти, или привлекая одновременно и накопленный жизненный опыт и воображение.

Педагоги и психологи давно заметили, что детям, особенно дошкольного возраста, большое наслаждение доставляет не столько результат, сколько сам процесс рисования. И эти первые эстетические переживания, обогащая эмоциональный мир ребенка, ценны и как залог последующего духовного гармоничного развития его личности.

**Кино и театр** — любимые виды искусства и детьми, и взрослыми. Дети обычно с большим удовольствием посещают вместе с родителями и кино, и театр. Однако здесь не должно быть места всеядности. Оберегая детей от весьма посредственной продукции кинопроизводства, слабых театральных постановок, важно учить их воспринимать образы в кино и спектаклях в их художественно условной данности, развивать умение отличать художественные достоинства и недостатки произведений.

Огромную роль в жизни современного человека, в том числе детей, играет телевидение. Для миллионной аудитории телезрителей это одно из самых доступных средств приобщения к разнообразной информации, в том числе приобщения и к замечательным творениям искусства. Вместе с тем, в реальной жизни телевидение, приобретая чисто коммерческий характер, весьма редко предоставляет людям такую возможность. Телевизионное время заполняется продукцией сомнительного художественного качества, содержательно зачастую вредной и опасной не только для неокрепшей духовности детей и подростков, но также и для нравственного и эстетического облика взрослых.

Бесконтрольность со стороны родителей за просмотром детьми телепередач нередко приводит к тому, что ребенок часами просиживает у экрана телевизора, смотря все подряд. Кроме того, что эти сидения имеют своим результатом физическое и нервное переутомление. В них заложена опасность привычки пассивного созерцания. Ведь роль телезрителя не требует от ребенка никаких особых усилий, она бездеятельна. Родители должны отдавать отчет в том, что телевизор не может заменить детям книгу, похода в театр, экскурсии в музей, просто живого общения с друзьями.

Очевидно, что если не использовать столь благодатного в жизни человека периода детства для ознакомления с настоящим искусством, заполнить в последующем этот провал будет весьма и весьма непросто. Закладываемый в самые ранние периоды ста-

новления личности художественный потенциал является в последующей уже взрослой жизни тем опосредующим звеном, через которое искусство осуществляет свое воздействие на все важные виды социального поведения. Ученые в области педагогики и психологии в своих исследованиях подтверждают наличие тесной связи между приобщенностью к искусству и развитостью его творческих и познавательных способностей, сформированностью его нравственных установок, социальной активностью и высокой культурой общения, то есть тем, что составляет духовный мир личности.

Для тех людей, в жизни которых искусство стало неотъемлемой частью, необходимостью, как пища и воздух, эстетическое переживание представляет самостоятельную ценность, к которой он стремится ради нее самой.

Накапливаясь в памяти, эстетические переживания взаимодействуют друг с другом, образуя эмоционально-эстетический фон, на котором приобретает особенную четкость и значимость все то, что вновь случается с человеком. Искусство в этом смысле создает критерии жизненных оценок. «Искусство, — отмечает известный психолог Л. С. Выготский, — есть организация нашего поведения на будущее, установка вперед, требование, которое, может быть, никогда и не будет осуществлено, но которое заставляет нас стремиться поверх нашей жизни к тому, что лежит за ней... Искусство можно назвать реакцией, отсроченной по преимуществу, потому что между его действием и его исполнением лежит всегда более или менее продолжительный промежуток времени» (Выготский Л. С. Психология искусства. — М., 1965. — С. 331-332).

Духовное обогащение не происходит при эпизодическом, кратковременном общении с искусством. Только совокупность многих художественных влияний, которые, накапливаясь, повторяясь и закрепляясь, изменяют поведение личности, приучают ее жить так, как подсказывает искусство. Общение с подлинным искусством побуждает личность к собственному творчеству, учит глубже чувствовать эстетику реальной жизни, помогает сформировать активное отношение к действительности в целом и к художественному творчеству, в частности.

Наблюдаемая ныне массовизация культурно-эстетического потребления, широкое распространение художественной информации средствами теле-, видео- и радиокommunikации само по себе еще не решает проблемы качественной организации эстетического воспитания. Используемая при этом продукция лишь в очень малой степени может претендовать на то, чтобы называться искусством. Результат его воздействия на малоподготовленную в социальном и эстетическом отношении публику зачастую разрушителен.

Пичкая сознание публики иллюзиями, уводя человека от проблематики реальной жизни, такое искусство культивирует в людях ограниченность и пассивность. Вряд ли нас может радовать то обстоятельство, что при показе по телевидению каких-либо бразильских или мексиканских телесериалов у экранов собирается большая часть населения страны. Очевидно, что существует определенное отставание художественных вкусов и интересов значительной части нашей публики.

Социологи в последние годы фиксируют в своих исследованиях четко обозначившуюся тенденцию вытеснения эстетических потребностей, интересов, ценностей на последнее место в иерархии основных содержательных компонентов молодежного сознания, пишут о их явно выраженной рекреационно-развлекательной направленности. Во всех предпочитаемых видах искусства — музыке, кино, литературе — в основном потребляются так называемые «легкие» жанры: в музыке — эстрада и рок; в кино — боевики, триллеры, вестерны; в литературе — детективы и любовные романы. С классикой по необходимости школьники часто знакомятся лишь через посредство весьма краткого изложения «основного» содержания, оформленного по принципу рекламного буклета.

Преимущественный интерес к развлекательной стороне в искусстве сопровождается поверхностным восприятием, непониманием условности и специфики образного языка искусства. При восприятии произведений живописи внимание фокусируется лишь на внешнем правдоподобии и на сюжете, а в литературе привлекает прежде всего фабула. Образная условность поэтической речи также оказывается многим недоступной. В этих условиях эстетические запросы молодежи часто не выходят за рамки чисто коммерческих поделок, кича, способных удовлетворить лишь самый невзыскательный вкус. Сегодня можно с полным основанием говорить о реальной опасности отчуждения молодежи от культуры, от искусства, что в целом должно осознаваться как угроза будущему. Ведь именно молодежи предстоит преумножить все то, что создано в культуре по настоящему ценного предшествующими поколениями.

Однако без усвоения этого наследия молодыми людьми вряд ли можем надеяться на их конструктивный вклад в развитие и совершенствование культурно-художественного потенциала страны.

На этом фоне эстетическое и художественное воспитание должно осознаваться отнюдь не как роскошь, как выдумка отдельных интеллигентов, но как настоятельная необходимость, как обязательное условие духовного прогресса общества. Воспитание вообще, будь то трудовое, нравственное, политическое, экологическое и др., не может считаться удовлетворительным, если оно не вырабатывает эстетического отношения к явлениям жизни, не по-

буждает действовать человека по законам красоты. Точно также эстетическое воспитание без воспитания художественного оказывается неполным и неэффективным, так как только искусству присуще свойство воспитания в человеке способности осознавать и ощущать жизнь как целое.

Такое понимание значимости эстетического и художественного воспитания в целом укладывается в современные концепции глобального развития человечества в третьем тысячелетии. В этих концепциях культура и духовность осознаются в качестве ключевых ресурсов развития в условиях растущей неопределенности и высокой мирохозяйственной конкуренции. Идея культуры расширяет свой объем далеко за рамки чисто традиционного понимания, становится все более деятельной и активной по своему содержанию. Наиболее актуальной точкой пересечения интересов различных дисциплин становится проблематика философской, культурной и педагогической антропологии. Появляются такие новые понятия, как «культурная индустрия», «культурные технологии», «культурный капитал», «культурно-образовательная среда» и др.

В ситуации постмодерна выдвигается принцип адаптации достижений научно-технического развития к запросам личности, к меняющейся социокультурной стратификации человечества. Инвестиции в образование, науку и культуру становятся главными факторами постиндустриального развития.

Сохранение и развитие «человеческого капитала» — первоочередное условие качественных изменений на этом пути. Обнадеживает в таком подходе то, что искусству в грядущей «антропологической революции» предусмотрено видное и ничем незаменимое место. Считается, что формы художественной коммуникации, оснащенные современными техническими средствами и технологиями, способны сыграть уникальную роль в общей стратегии духовного возрождения и обновления России.

## ЛИТЕРАТУРА

- Бессонов Б. Н. Человек Пути формирования новой личности.— М., 1988.  
Божович Л. И. Личность и ее формирование в детском возрасте.— М., 1968.  
Гачев Г. Творчество, жизнь, искусство — М., 1980.  
Герман Ш. М., Скатерщиков В. К. Беседы об эстетике.— М., 1982  
Гольдентрихт С. С. О природе эстетического творчества.— М., 1977.  
Кабалевский Д. Б. Прекрасное пробуждает доброе.— М., 1973.  
Кривцун О. А. Искусство в системе общественных отношений. М., 1982.  
Шендрик А. И. Духовная культура советской молодежи: сущность, состояние, пути развития.— М., 1990.