

**МИНИСТЕРСТВО ПО ДЕЛАМ КУЛЬТУРЫ И СПОРТА РЕСПУБЛИКИ
УЗБЕКИСТАН**

**МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН**

**ТАШКЕНТСКАЯ ГОСДАРСТВЕННАЯ ВЫСШАЯ ШКОЛА
НАЦИОНАЛЬНОГО ТАНЦА И ХОРЕОГРАФИИ**

Кафедра «Теория и история искусств»

ЛЕКЦИОННЫЕ ЗАНЯТИЕ

По предмету: История искусства

Аманмурадова С.Ч.
кандидат искусствоведения.
и.о. доцента кафедры «Теории и
истории искусств»

2016 йил

ЛЕКЦИЯ № 1. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СОЗНАНИЕ. САМОЦЕННОСТЬ ИСКУССТВА.

ПЛАН :

1. Возможности эстетического и искусствоведческого исследования искусства.
2. Тенденция к расширению проблемного поля современной эстетики.
3. Интеграция эстетики с культурологией, социологией, психологией, философией.
4. Понятие художественного сознания. Проблема типологии художественного процесса.
5. Синтетическая история искусств. Идея самоценности искусства.
6. Эволюция исторической потребности человека в искусстве.

Слово «эстетика» — одно из наиболее употребляемых в нашей повседневной жизни, рассеяно в разных ее сферах. Говорят об эстетике одежды, эстетике спектакля, эстетике фильма, эстетике интерьера и т.д. Как известно, понятие эстетики обозначает и философскую науку об искусстве.

Многообразие использования понятия «эстетика» за пределами науки — свидетельство его широкой содержательности, длительности исторического пути, в ходе которого возникали разные его ипостаси. При всем различии употребления на быденном и профессиональном уровнях («эстетика интерьера», «эстетика спектакля») это понятие обозначает некий единый принцип, обобщающее чувственно-выразительное качество как произведений искусства, так и предметов повседневного обихода, феноменов природы. На это обратил внимание еще немецкий просветитель А. Баумгартен, когда в середине XVIII в. ввел в оборот само понятие «эстетика» (от греч. *aisthētikos* — чувственный, относящийся к чувственному восприятию).

Однако история эстетики как мировой науки восходит своими корнями к глубокой древности, к древним мифологическим текстам. Всегда, когда речь шла о принципах чувственной выразительности творений человеческих рук и природы, обнаруживалось единство в строении предметов и явлений, способных сообщать чувства эмоционального подъема, волнения, бескорыстного любования, т.е. закладывались традиции эстетического анализа. Так сложилось представление о мире выразительных форм (созданных человеком и природой), выступавших предметом эстетической рефлексии.

Активно обсуждалось их строение и внутренняя структура — связь чувственной оболочки с символическим, духовным содержанием, совмещенность в эстетическом явлении осознаваемых и невыразимых с помощью слов качеств и т.д. Свойства произведений и сопутствующие им чувства эмоционального подъема описывались через понятие прекрасного, явившееся центральным в эстетической науке. Все прочие эстетические понятия (возвышенное, трагическое, комическое, героическое и т.п.) обретали свой смысл только через соотнесенность с категорией прекрасного, демонстрируя безбрежные оттенки разных типов чувственного восприятия мира.

Строго говоря, все здание эстетической науки строится на единственной категории прекрасного. Доброе — прерогатива этики; истинное — науки; другие, более частные эстетические категории (трагическое, сентиментальное, возвышенное и т. п.) являются категориями-«гибридами», вмещающими в себя и этическое, и религиозное содержание. Важно понимать, что фокусирование в каком-либо понятии определенного типа эмоциональных реакций вовсе не означает, что перед нами — тот или иной тип эстетического отношения. Так, трагические или сентиментальные чувства, взятые сами по себе, составляют предмет для изучения своеобразия психологических реакций. Эстетическими их делает преломленность и выраженность в определенном качестве художественной формы. Более того, именно распространенность, повсеместность и массовость трагических, мелодраматических и комических эмоциональных реакций породили в художественной сфере такие популярные межэпохальные устойчивые жанры, как трагедия, мелодрама, комедия. Само же по себе трагическое или сентиментальное отношение в жизни (как и любое иное, за исключением прекрасного) по существу не является собственно эстетическим переживанием и эстетическим отношением. Все чувства приобретают эстетический статус лишь тогда, когда обозначаемое ими содержание оказывается соответственно оформленным, начинает действовать на художественной «территории», когда эмоциональное переживание выражает себя через произведение искусства, придающее ему особое эстетическое измерение, выразительность, структуру, рассчитанную на определенный эффект. Точно в такой же мере и природные явления способны посылать эстетический импульс, когда их восприятие опирается на художественный принцип, угадывающий за явлением — сущность, за поверхностью — символ. «Все естественное прекрасно, когда имеет вид сделанного человеком, а искусство прекрасно, если походит на природу», — отмечал И. Кант.

Часто, не замечая того, что эстетическим началом становятся воображение и память, «оформляющие» наши эмоции, человек отождествляет эмоциональное и эстетическое переживания. «Что пройдет, то будет мило» — эта поговорка отразила механизм порождения эстетических представлений. Наблюдения о том, что именно наша память эстетизирует жизнь, высказывал и М.М. Бахтин. Дистанция времени придает эмоциональным переживаниям законченные формы, порождает своеобразный «гербарий чувств»: это уже не столько само чувство, сколько повествование о чувстве со всеми необходимыми элементами, сообщающими ему композиционную целостность, выразительность, т.е. эстетическую структуру.* Данные замечания чрезвычайно важны, так как помогают устранить путаницу в предмете и структуре эстетики, приводящую и по сей день к патетическим заявлениям типа «эстетика — это этика будущего» и т.п.

* Только с этих позиций возможна «каталогизация» типов эстетического отношения и суждения об их гармоничности (прекрасное, изящное, грациозное) либо дисгармоничности (ужасное, трагическое, уродливое и т.п.).

Первоначально эстетическое знание было вплетено в систему общефилософских размышлений о мире. Впоследствии, на протяжении тысячелетней истории эстетика не раз меняла лоно своего развития: античная эстетическая мысль развивалась в рамках философии, средневековая — в контексте теологии, в эпоху Возрождения эстетические взгляды разрабатывались преимущественно самими художниками, композиторами, т.е. в сфере художественной практики. В XVII и XVIII вв. эстетика интенсивно развивалась на почве художественной критики и публицистики. Этап немецкой классической эстетики, воплотившийся в творчестве И. Канта, Ф. Шиллера, Ф. Шеллинга, Г. Гегеля, вновь был ознаменован созданием целостных эстетических систем, охвативших весь комплекс проблем эстетической науки.

Таким образом, развитие эстетических представлений происходило путем чередования длительных периодов эмпирических наблюдений с этапами расцвета больших теоретических концепций, обобщающих философских **теорий искусства**. И одна и другая ветви эстетики стремились к поискам сущности искусства, тенденций и закономерностей художественного творчества и восприятия. По этой причине природа эстетических обобщений — философская, однако их источник не есть чисто спекулятивное мышление. Эстетические суждения обретают корректность на основе тщательного анализа художественной практики разных эпох, понимания вектора и причин эволюции элитарных и массовых художественных вкусов, наблюдений над творческим процессом самих мастеров

искусства. Большинство крупных философов, выступавших с развернутыми эстетическими системами, хорошо знали конкретный материал искусства, ориентировались в историческом своеобразии художественных стилей и направлений. Таковы, в частности, были Г. Гегель, Ф. Ницше, А. Бергсон, Х. Ортега-и-Гассет, Ж.-П. Сартр, М. Хайдеггер и др.

Возможность развития эстетики как «снаружи» (посредством умозрительного анализа сущности эстетического отношения), так и «изнутри» (в результате осмысления реальных процессов искусства) породила подозрение о том, что у эстетики как науки отсутствует собственное место, она не прикреплена к определенному предметному полю, всякий раз меняет предмет своей рефлексии в зависимости от субъективной прихоти исследователей. Согласно этому взгляду, эстетика, выступающая, с одной стороны, компонентом всеобщего философского анализа, а с другой — естественным результатом искусствоведческих штудий, не обнаруживает собственной территории.

Действительно, особая природа эстетики как науки заключается в ее **междисциплинарном характере**. Трудность владения эстетическим знанием состоит в том, что оно являет собою одновременно «лед и пламень» — единство логической конструкции, высоких обобщений, известной нормативности, совмещающихся с проникновением в живые импульсы художественного творчества, реальные парадоксы художественной жизни, эмпирику социального и культурного бытия произведения искусства.

Однако такая «биполярность» эстетики не означает ее эклектичности. Эстетика ориентирована на выявление универсалий в чувственном

восприятию выразительных форм окружающего мира. В широком смысле это универсалии произведения искусства, художественного творчества и восприятия, универсалии художественной деятельности вне искусства (дизайн, промышленность, спорт, мода и др.), универсалии эстетического восприятия природы.

Попытки выявления общих характеристик художественных стилей, порождающих принципов музыкального, изобразительного, литературного творчества (также своего рода универсалий) предпринимаются и в рамках отдельных искусствоведческих дисциплин — литературоведения, искусствоведения, музыковедения. По сути дела, всякий раз, когда речь заходит об анализе не одного произведения искусства, а об общих художественных измерениях группы искусств, специфики жанра или художественного стиля, — мы имеем дело с эстетическим анализом. Говоря упрощенно, эстетический анализ любых художественных форм выступает как макроанализ (изучение в большой пространственной и временной перспективе), в то время как специальное искусствоведческое исследование есть преимущественно микроанализ (изучение «под увеличительным стеклом»).

Эстетические универсалии позволяют выявлять стержневые измерения социального бытия произведений искусства, процессов художественного творчества, восприятия, выражая их через предельные понятия — категории (пластичность и живописность, аполлоновское и дионисийское, прекрасное и характерное и др.). В этом смысле эстетическое знание выступает как созидание основных «несущих конструкций» художественного мира, как знание немногого о многом и неизбежно отвлекается от частных, «спрямляет» отдельные особенности. Искусствоведческий анализ, напротив, ближе к детальному, конкретному исследованию, он проявляет внимание к частному, отдельному, единичному, неповторимому; это знание многого о немногом.

Вместе с тем границы между эстетическим и искусствоведческим исследованиями проницаемы. Как уже отмечалось, любое побуждение искусствоведа к обобщению тенденций в своей предметной области есть стремление к генерализации фактов, к про-черчиванию сквозных линий, т.е. по сути представляет собой эстетический анализ, осуществляемый в рамках той или иной исторической длительности.

В отечественной науке имеется множество литературоведческих и искусствоведческих работ, которым присущ очевидный «эстетический фермент». Таковы труды «Музыкальная форма как процесс» Б. Асафьева, «Итальянское Возрождение. Проблемы и люди» Л.М. Баткина, «Искусство и утопия» С.П. Батраковой, «Музыка XVIII века в ряду искусств» Т.Н. Ливановой, «Историческая поэтика в истории немецкой культуры» А. В. Михайлова и многие другие.

В последние годы в диссертационных и дипломных работах по искусствоведению и культурологии наблюдается усиление тенденции к обобщающему эстетическому анализу, когда предметом исследования выступают, к примеру, роль архетипа в восприятии произведений изобразительного искусства, игровое начало в литературе XX в., человек в

зеркале музыкальных форм, проблемы философской рефлексии в современной литературе и т.п. Эта тенденция к междисциплинарному синтезу, значительно активизирующая эстетическую мысль, доминирует сегодня как в нашей стране, так и за рубежом. Показательный пример — деятельность французской Школы «Анналов» с ее идеей «тотальной истории», преодолевающей цеховую разобщенность историков искусства, историков цивилизаций, историков религии, науки и др. Эта тенденция обогащает проблемное поле современной эстетики.

К сожалению, отечественная эстетика оказалась пока не в полной мере восприимчивой к овладению новыми подходами и методами; столь перспективные направления, как эстетика формульных повествований в искусстве, взаимовлияние бытийной и творческой биографии художника, роль мифа в художественном сознании современности, эстетика художественных форм досуга и другие, «оттягиваются» интенсивно развивающейся культурологией, теоретическим искусствоведением.

Сказывается трудное наследие прошлых лет: идеологическая оснастка каждого тоталитарного государства была особенно заинтересована в благонадежности так называемых общих наук, которые должны были возвышаться над частными и «заведовать» этим общим. Такая функция была уготована и эстетике, сводившей все искусствоведческие и литературоведческие теории к единственной официальной доктрине. Главенство одного подхода парализовывало научный поиск; эстетика, по сути целиком представляющая теоретическое знание, не могла спрятаться в далеких исторических эпохах; любой исторический материал встраивался в иерархию официальных оценок, искажался в соответствии с требованиями цензуры. Роль эстетики как методологического и идеологического законодателя делала невозможным непредвзятый поиск, конкурирование и состязательность разных научных школ.

Эстетическая теория, по словам шведского эстетика Т. Бруниуса, — это суммирование всех имеющихся «использований» искусства, в то время как идеология — рекомендация лишь одного «использования». Невозможность отечественной эстетики справиться с такими задачами стимулировала уход одних авторов в теоретически замысловатые конструкции и эвфемизмы, опосредованно-контекстуальные способы выражения мысли; других — в предельно абстрактные способы мышления. Наряду с высокопрофессиональными-ми текстами Б.В. Томашевского, Ю.Н. Тынянова, Л.С. Выготского, М.М. Бахтина, А.Ф. Лосева, В.Я. Проппа, Ю.М. Лотмана, Л.М. Баткина, С.С. Аверинцева, А.В. Михайлова и др. в отечественной эстетике существовали и, пожалуй, доминировали тексты схоластические, выдающие жонглирование эстетическими понятиями за видимость научного поиска с подверстыванием нужных художественных примеров, выдернутых из контекста историко-культурных эпох. В подавляющей тенденции эстетика только «оттачивала» методологическое орудие, применять которое были призваны специальные искусствоведческие дисциплины.

Первоначальное табу на обобщение реальных процессов, когда эстетическая концептуальность не привносилась бы извне, а вырастала «изнутри» исторически изменчивого движения искусства, постепенно

привело к привычке игнорировать реальную историю искусств, склоняло к рассуждениям о художественно-творческом процессе в герметичной системе абстрактно-теоретических понятий. В действительности подтверждалась тревога Ф. Шлегеля, опасавшегося, что в конъюнктурных руках философия искусства превратится в то, что не будет обнаруживать в своем содержании ни философии, ни искусства. Это обстоятельство обусловило скудость самого состава эстетических понятий, остававшихся в недавнем прошлом в отечественной науке на уровне XIX в. Только в последние годы в отечественных исследованиях началась разработка таких перспективных понятий и категорий, как художественная ментальность, художественное видение, самодвижение искусства, устойчивые и переходные художественные эпохи, неклассический язык искусства и эстетики и др.

Догматическое толкование основного вопроса философии о соотношении бытия и мышления приводило к игнорированию внутренних возможностей самодвижения искусства, искажало представления о закономерностях его исторической эволюции. Несмотря на существование фундаментальных работ Г. Вёльфлина, Т. Манро, А. Хаузера, Г. Зедльмайера, Э. Гомбриха, показавших, что художественное развитие в своих циклах не совпадает с социальным, имеет собственную логику, в отечественной эстетике продолжалась тенденция сводить все отличительные стадийные качества художественной культуры к признакам общественно-экономических формаций.

Между тем искусство как активный творческий феномен обладает громадными возможностями культуротворчества, способно опережать наличные состояния сознания, оказывать обратное влияние на жизненный, цивилизационный процесс. В связи с этим особую важность сегодня приобретает разработка новых подходов в области философии истории искусств, осмысляющей панораму всеобщего художественного процесса в единстве его внутренних ритмов (стадийности) и исторической целостности.

Проблемные узлы эстетической науки всегда были исторически подвижны. В качестве современной мировой науки эстетика существует во множестве ипостасей, вбирает опыт смежных дисциплин. Большие возможности для эстетики сулит изучение всеобщей истории искусств с позиции истории художественных ментальностей. Речь идет о том, чтобы к такой трудной и давней для эстетики проблеме, как синтетическая история искусств, подойти, опираясь на новый инструментарий междисциплинарных исследований, представив ее как историю типов художественного видения, историю искусства «без имен». Такие попытки (А. Гильдебранд, К. Фолль, Г. Вёльфлин, М. Дворжак, О. Бенеш) уже предпринимались в первые десятилетия XX в.: на основе анализа общепринятых форм художественной типизации, тематического арсенала данной художественной эпохи и способов его воплощения выявлялись существенные сдвиги в миропонимании и мироощущении конкретно-исторического типа человека, особенности его восприятия и потребностей.

Вместе с тем на пути построения синтетической истории искусств, как показали исследования, встают скрытые рифы этой проблемы: в одну и ту же

эпоху наблюдается асинхронность развития разных видов искусств; музыкальное, литературное и художественно-изобразительное сознание не выступают как «сообщающиеся сосуды». Зачастую (как, к примеру, в эпоху Возрождения) они принадлежат разным культурным слоям, а следовательно, и разным типам ментальностей. Отсюда — большая трудность обнаружения общих стадийальных признаков, стягивающих все многообразие художественных практик к единому знаменателю эпохи.

В литературоведении, например, утвердился взгляд на типологию художественного сознания, обнаруживающего три этапа, которые последовательно сменяют друг друга. От стадии архаической литературы (вплетенной в ритуал, входящий в состав общинных празднеств) к стадии традиционалистского художественного сознания (литературного творчества с VI в. до н.э., вырабатывающего понятия образца, нормы, традиции и ориентирующегося на них) и наконец к стадии романтизма, реализма и последующих течений (с утверждением в конце XVIII в. «индустриальной эпохи» в ее глобальном масштабе), культивирующей принцип индивидуально-творческого поиска.* При всей близости аналогичным тенденциям, наблюдающимся в сфере изобразительного искусства и музыки, хронологические рамки данной типологии оказываются неприменимыми к творческим процессам в этих видах искусств, отмеченных иными темпами и ритмами. Это обстоятельство ставит перед эстетиком сложные задачи, побуждает искать «общее пространство встреч» разных видов художественного сознания через иные измерения.

В эстетической лексике стал привычным термин «художественное развитие». Что же развивается в искусстве и развивается ли вообще? Ответ классической эстетики сводился к следующему: человеческая жизнь не так уж богата сюжетами — детство, юность, конфликт отцов и детей, любовь, одиночество, верность, предательство; в любую эпоху постоянство коллизий человеческой жизни может быть сведено к ограниченному числу сюжетов. Одна из самых больших тайн искусства состоит в его умении представить эту ограниченность сюжетов через безграничное разнообразие художественных форм, добиваясь неостановимого художественного обновления «одной и той же жизни».

Исторически складывающаяся форма любого произведения искусства — свидетельство не только мастерства и художественных традиций эпохи, но и источник нашего знания о человеке: о том, как изменялись способы его восприятия и чувственности, каким он видел или хотел видеть себя, как развивался его диалог с внутренним миром, перемещался избирательный интерес к окружающему и т.д. Эволюция художественных форм, взятая в мировом масштабе, прочерчивает грандиозную траекторию движения человеческого духа.

Длительное время предмет эстетики в отечественной науке определяли тавтологически — как изучение эстетических свойств окружающего мира — именно потому, что любой разговор об активности художественной формы был недопустим. Вместе с тем, когда, опираясь на немецкую традицию, А.Ф. Лосев высказывал точку зрения, что эстетика изучает «природу всего

многообразия выразительных форм» окружающего мира, речь шла именно о выразительных формах, переплавляющих сущность и явление, чувственное и духовное, предметное и символическое. Процесс художественного формообразования — мощный культурный фактор структурирования мира, осуществление средствами искусства общих целей культурной деятельности человека — преобразование хаоса в порядок, аморфного — в целостное. В этом смысле понятие художественной формы используется в эстетике как синоним произведения искусства, как знак его самоопределения, выразительно-смысловой целостности.

Из «вещества жизни» — разрозненного, эклектичного, лоскутного — художник создает «вещество формы». Размышляя о тайне этого преобразования, эстетика разрабатывала представления о специальных механизмах — энтелехии, художественном метаболизме и др. Особенность художественной формы состоит в том, что заложенный в ней смысл оказывается непереводаемым на язык понятий, невыразимым до конца никакими иными средствами. В этом находит свое подтверждение идея **самоценности искусства**. Парадокс заключается в том, что искусство способно удовлетворять художественную потребность только в том случае, если оно выступает не в качестве средства, а в качестве цели. Лишь обнаруживая свою изначально самоценную природу, не замещаемую никакой иной — моральной, религиозной или научной деятельностью, искусство является оправданием самого себя, утверждая необходимость своего места в жизни человека.

Идея самоценности искусства чрезвычайно трудно пробивала себе дорогу в истории. Эволюция представлений о природе художественного простиралась от утверждения ценности чувственно-пластического совершенства в античности к приоритету знаково-символической стороны в средневековье, от поисков утопической красоты идеального мира в Возрождении к культу импульсивности и чрезмерности барокко, от канонического равновесия классицизма к метафорической углубленности и психологической задушевности романтиков. Каждая художественная эпоха не оставляла после себя незыблемой нормы, демонстрировала разные эстетические свойства и безграничные возможности искусства. И потому всякий раз оказывалась подвижной трактовка самого феномена искусства. Абсолютизация любых нормативных и «ненормативных» теоретических манифестов искусства разбивалась новыми волнами художественно-творческой стихии. Идеи о «смерти искусства» либо декларации о бессмертии иных стилистических форм опровергались продуктивностью новых художественных стадий. Все это убеждает в том, что любые дефиниции искусства должны вырастать на основе тщательного анализа исторического материала, они не могут «спускаться» как отвлеченные абстрактные конструкты.

В связи с этим особенно важен принцип историзма в изучении столь существенной категории эстетики, как художественное сознание. До недавнего времени история художественного сознания отождествлялась с историей эстетической мысли. История художественных представлений разных эпох сводилась к тому, что сказал об искусстве один, другой, третий

философ. В исследовательских работах, авторы которых стремились рассмотреть содержание художественного сознания более широко, основное внимание уделялось разработке теоретической конструкции этого понятия. Дальше дело не шло, и в итоге понятие художественного сознания застывало в своем надвременном, безликом содержании.

Художественное сознание эпохи вбирает в себя все наличествующие в ней рефлексии по поводу искусства. В его состав входят бытующие представления о природе искусства и его языка, художественные вкусы, художественные потребности и художественные идеалы, эстетические концепции искусства, художественные оценки и критерии, формируемые художественной критикой, и т.п. Всю эту многоаспектность художественного сознания и ее историческую подвижность необходимо раскрыть, опираясь на анализ и обобщение реальных фактов. Это чрезвычайно важно, ибо художественное сознание эпохи выражали не только художественные теории. В сложении художественного сознания каждого исторического этапа участвовали творческая практика всех видов искусств, культивируемые массовые формы художественного досуга и др. Изучение закономерностей эволюции истории художественного сознания в таком объеме будет аккумулировать его реальное содержание, а не сводиться к истории эстетической мысли как к «истории головастиков» (Л. Февр).

Помимо общефилософских дефиниций каждая тема эстетики требует обращения к исторически динамичной панораме, объяснения того, в каком направлении и почему изменялись критерии художественности, как творческая практика воздействовала на общие культурные ориентиры и состояние менталитета социума. В связи с этим обращает на себя внимание давняя и малоразработанная проблема историзма художественных потребностей. Представления о предназначении искусства все время менялись. Ответы, предлагавшиеся эстетикой разных эпох на вопрос о цели художественно-творческой деятельности, со временем обнаруживали свою ограниченность. Искусство всегда обладало неиссякаемой способностью расширять свои возможности. От первоначальной способности фокусировать в художественном произведении все самое совершенное, что художник находил в мире (античность, Возрождение), искусство переходило к умению воплощать в художественном образе эзотерическое знание, невидимые смыслы и сущности (средневековье, романтизм) и т.д.

Накопленный искусством опыт воплощения максимально говорящей чувственной формы и скрытого духовно-психологического содержания лег в основу гегелевской концепции искусства как идеального, выраженного в реальном («абсолютной идеи в ее чувственном инобытии»). Гегель видел истоки художественного творчества в потребности человека к духовному удвоению себя в формах внешнего мира, опосредованно. Этот ответ в последующем многократно дополнялся и модифицировался. Действительно, любое содержание, выраженное опосредованно, кажется человеку более богатым и представляет для него особую ценность. Через язык символов, намеков, мерцающих нюансов рождается художественная реальность, недосказанность и невыразимость которой проявляет себя как нерастратенная энергия. Возможность сделать внутреннее явным,

бесконечное конечным способствовала сложению взгляда на искусство как дополнение, завершение и оформление неуловимой сущности бытия.

Заглядывая дальше, с иных исторических дистанций, мыслители приходили к выводу, что потребность наслаждения собой в чувственном предмете не исчерпывает всех объяснений потребности в искусстве. Важно было прийти к пониманию, что образы искусства — это не только знак внутреннего, но вся полнота жизни. Иначе, — сама жизнь в ее ключевых символах, пороговых моментах, предельных мигах бытия.

Художественное иносказание, оставлявшее люфт для домысливания, интуиции, иррационального, так или иначе удовлетворяло глубинную тягу человека к закрепляющей структуре, выражало эту структуру в художественной картине мира. Утверждение искусством вечности циклов языческого мира, отрицание искусством вечности посюстороннего мира, — любой из ответов служил установлению отношений человека и мира, способов общения человека с другими людьми.

Сказанное — значит оформленное, понятое, владеющее тем или иным принципом. Творя собственный мир, искусство упорядочивало восприятие мира окружающего, помогая человеку ориентироваться в нем. Каждая эпоха осуществляла «онтологическое вбрасывание» в искусство собственной сущности; художественные произведения хранили, излучали и возвращали эту сущность современникам. Выработывавшиеся искусством культурные коды, до того, как они превращались в мифологему, на время создавали у человека сознание «хозяина», иллюзию владения окружающим миром.

Безусловно, ни один из ответов на вечный и сложный вопрос: «Зачем человеку необходимо искусство?» — не может быть полным и окончательным. Все содержание современной эстетической науки ориентирует на его поиск, делая предметом анализа разные интеллектуальные традиции и подходы, непохожие тенденции художественного творчества в разных культурно-исторических системах координат.

ВОПРОСЫ

1. Чем эстетический подход к изучению искусства отличается от искусствоведческого?
2. Каково содержание понятия «художественное сознание»?
3. Как история художественного сознания соотносится с историей эстетической мысли?

ЛИТЕРАТУРА

Андрияускас А.А. К вопросу о методологических аспектах исторических связей искусствознания с эстетикой и философией искусства (XVIII — начало XX в.)//Методологические проблемы современного искусствознания. М., 1986.

Закс Л.А. Художественное сознание. Свердловск, 1990.

Каган М.С. Эстетика как философская наука. СПб., 1997.

Кривцун О.А. Эволюция художественных форм: Культурологический анализ. М., 1992.

Лосев А.Ф. Шестаков В.П. История эстетических категорий. М., 1965.

Оганов А.А. Теория искусства.

Эстетические исследования: Методы и критерии. М., 1996.

Яковлев Е.Г. Эстетическое как совершенное. М., 1995.

ЛЕКЦИЯ № 2.

ИСТОРИЧЕСКИЕ ОРИЕНТАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОЗНАНИЯ.

1. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СОЗНАНИЕ ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ

План:

1. Единство индивидуального и общественного в классической античности.
2. Калокагатия как принцип художественного сознания.
3. Разработка основных эстетических категорий. Платон: художественно-эстетическая выразительность как чувственное воплощение предельных сущностей.
4. Аристотель о миметической природе искусства. Теория катарсиса. Понятие энтелехии и механизмы художественного творчества.

Для того чтобы воссоздать содержание художественного сознания Древней Греции и формы его функционирования, недостаточно знакомства лишь со взглядами на искусство, выраженными философами того времени. Необходимо понять реальную социокультурную почву, на которой выросли эти мыслители, художественную среду, в которой шлифовались их воззрения. В этом случае мы увидим, что далеко не все тенденции искусства античности нашли выражение в художественных теориях своего времени.

Прежде чем обсуждать, как изучались эстетические свойства искусства в эпоху классической античности, важно хотя бы кратко попытаться реконструировать ведущие тенденции художественного сознания, т.е. спектр художественных вкусов, художественных потребностей и идеалов, которые вырабатывали античный театр, музыка, архитектура, скульптура. Сами произведения искусства помимо и наравне с эстетическими теориями были способны формировать художественные установки и ожидания граждан античного полиса.

Классической античностью принято считать период с конца VI по IV в. до н.э.,- время от процветания до крушения греческого аристократического полиса. Что нам известно о художественной жизни античности? Мы знаем имена таких выдающихся драматургов, как Эсхил, Софокл, Еврипид, Аристофан, чьи произведения ознаменовали взлет и интенсивное развитие древнегреческой трагедии и комедии. Бурно развивалось изобразительное искусство: хотя живопись и не сохранилась, но из источников известно о

прославленных художниках Полигноте, Аполлодоре, Зевксисе. У греков были специальные здания для хранения картин (пинакотеки), время от времени устраивались выставки и обсуждения, привлекавшие множество знатоков живописи и ваяния. Однако в подавляющей массе произведения искусства вели немусейный образ жизни. Плутарх утверждал, что в Афинах было больше статуй, чем живых людей. Расцвеченные скульптуры украшали площади, храмы — мир искусства был живым миром.

Об античной музыке, занимавшей значительное место в жизни грека, сохранилось мало сведений. Известно, что в музыкальном творчестве использовались специфические лады — дорийский, лидийский, фригийский. Каждый из них был ориентирован на сочинение произведений разных жанров, разного социального назначения.

Почему античная художественная культура, в том числе эстетика, получила название классической? В чем состояла эта классичность, столь показательная для мироощущения греков? Размышляя на эту тему, Гегель позже пришел к выводу, что такое общественное состояние, при котором цели и ценности коллектива находятся в равновесии с целями и ценностями личности, трактуется в истории культуры как классическое.

В самом деле, в классический период Древней Греции расцветает античный полис, где отсутствует расщепление между индивидуальными ориентациями человека и общественным целым. Гражданин античного полиса чувствовал себя в безопасности — полис защищал человека, обеспечивал его права, справедливость общественных отношений, равновесие государственных и индивидуальных интересов. Отсюда и те формы творчества, которые отличает взаимопроникновение объективного и субъективного, лирического и эпического.

Показательно, что когда мы употребляем слово «классическое» для характеристики художественного творчества, скажем, в XV в. в Италии или в XVIII в. во Франции, мы также имеем в виду гармоническое единство именно подобного рода, выступающее как образец, норма и идеал. Неслучайно, когда в XVIII в. И. Винкельман создал первую историю искусств, художественная культура античности трактовалась им как **норма и образец**, как исходное основание, задающее критерии оценки всем последующим эпохам с их изгибами, парадоксами, переломами, противоречиями художественного сознания.

Почему античное искусство оказалось столь притягательным в качестве всеобщего критерия последующего художественного развития? Потому что античное художественное сознание выступало как синкретичное, т.е. целостное по своей природе. Фактически все эстетические категории, с помощью которых пытались обозначить основные свойства искусства и суждения вкуса в повседневной жизни, берут начало в античности: Эстетические категории — это наиболее общие признаки, с помощью которых описываются процессы художественного творчества, строение и своеобразие произведений искусства, природа и механизмы художественного восприятия.

Для характеристики эстетически совершенного явления античность придумала собственную категорию «**калокагатия**», что означает единство

прекрасного и нравственного. Такое понимание, несомненно, обнаруживает целостность, присущую восприятию античного человека, для которого чувственный, телесный компонент прекрасных объектов органично совмещался с высоким духовным, символическим содержанием. Прекрасное как объективное свойство, заданное самой природой, и прекрасное как субъективное чувство удовольствия сосуществуют и мыслятся нераздельно. Более того, в классической античности нет разделения художественного сознания на массовое и элитарное: художник, поэт, драматург не прилагали особых усилий для того, чтобы сделать понятной для сограждан лексику своего искусства — уже изначально они говорили на языке понятных всем выразительных средств.

Синкретическое сознание, таким образом, снимало вопрос о собственно эстетической самоценности творчества. Последнее приобретало смысл в связи с обслуживанием множества иных важных потребностей. Таких, как воспитание граждан с твердым правовым сознанием, граждан-воинов и т.д. Особое место в античности приобретают теории социального воздействия искусства, в частности идеи художественного воспитания. В Древней Греции государство обеспечивало гражданам возможность посещать театральные представления, где шли драмы из жизни античных героев, героев их родины. Подвиги минувших лет должны были ориентировать юношество. Можно предположить, что и Сократ, и Платон, и Аристотель прошли эту школу: все они хорошо знали современную им поэзию, драматургию, сами упражнялись в художественном творчестве, пели хором. Понятно, что наблюдения о воздействии художественного творчества могли затем переключиваться в античные теории искусства. Сократ, к примеру, настойчиво связывает представление о прекрасном с понятием целесообразного, т.е. пригодного для достижения определенной цели.

Обратимся к Платону (427—347 до н.э.). Какую роль он отводит художественной деятельности, каков, по его мнению, статус художественного творчества? Платон исходит из того, что наиболее подлинным является мир идей, мир предельных сущностей человеческого бытия. Широко известна его образная модель, уподобляющая божественное начало магниту, через ряд последующих звеньев-колец направляющему любые действия человека. Поэты и художники подражают тем, кто уже так или иначе воспринял и смог реализовать в своих формах эти предельные идеи бытия. Художественная деятельность, таким образом, есть только тень, которая воспроизводит средствами искусства все то, что уже воплотилось в конкретных формах реальности. Но ведь и сам видимый мир существует как тень скрытых сущностей. Следовательно, творения художника — это тень теней.

Нельзя не заметить определенных трудностей, которые испытывает Платон, конструируя свою теорию искусства. Как известно, сам он был человеком с удивительным художественным чутьем, хорошо образованным и тонким знатоком искусства. Размышляя о том, какие формы художественного творчества допустимы в идеальном государстве, а какие допускать не следует, Платон разделяет музу сладостную и музу

упорядочивающую, стремится фильтровать произведения искусства по принципу их воспитательного значения.

В диалоге Платона «Ион» дано толкование процесса художественного творчества. В момент творческого акта поэт находится в состоянии исступления, им движет не выучка, не мастерство, а божественная сила. Личность творца сама по себе предстает как незначительная, хотя художник и наделен особым даром озарения. Отсюда двойственное отношение Платона к поэтам: с одной стороны, это люди, которые могут спонтанно входить в контакт с высшими мирами, у них имеются для этого по-особому настроенные органы чувств, а с другой — невозможно предугадать и тем более контролировать русло, в которое окажется обращенным это экстатическое состояние.

Данная, первая, ступень эстетического восприятия не является самодостаточной, так как прекрасные тела преходящи в своей привлекательности, время безжалостно к ним, а потому и саму идею красоты нельзя обнаружить на чувственном уровне. Следующий шаг — уровень духовной красоты человека; здесь фактически речь идет об этически-эстетическом. Анализируя эту ступень, Платон приходит к выводу, что и прекрасные души непостоянны, они неустойчивы, капризны, а потому идею прекрасного нельзя постигнуть, оставаясь на втором уровне. Третья ступень — науки и искусства, которые воплощают знания, охватывающие опыт всего человечества, здесь уж как будто нельзя ошибиться. Однако и здесь требуется избирательность: часто науки и некоторые искусства обнаруживают ущербность, поскольку человеческий опыт слишком разнообразен. И, наконец, четвертый уровень — это высшая сфера мудрости, благо. Таким образом, Платон вновь приходит к пределу, где в единой точке всеобщего блага соединяются линии всех мыслимых совершенств реального мира. Платон разворачивает перед нами иерархию красоты и тем самым показывает, какое место занимает собственно художественная красота.

Каков понятийный аппарат Платона, рассуждающего о художественном совершенстве? Его понятийный аппарат отмечен вниманием к такой категории, как **мера**. Платон пишет, что когда предел входит в тождество с беспредельным, то он становится мерой, понимаемой как единство предела и беспредельного. Несмотря на неоднократные утверждения Платона о том, что искусство должно ориентироваться на социально значимые потребности, у него звучит и другая идея: меру диктует внутренняя природа самого произведения. Мера, по Платону, всегда конечна, она делает мир органичным, целым и обозримым. Мера выступает у Платона одним из «атомов» его эстетической теории, одной из базовых категорий. Ее толкование обнаруживает общие представления античности о времени, которые имели циклический характер.

Другая категория, активно используемая Платоном, — **гармония**. Она близка понятию меры, пропорции, симметрии. Согласно Платону, гармония не есть нечто такое, что непосредственно соединяется в силу похожести. Вслед за Гераклитом он повторяет, что гармония создалась из первоначально расходящегося. Это особенно явственно проявляет себя в музыкальном искусстве, где расходящиеся высокие и низкие тона, демонстрирующие

взаимозависимость, образуют гармонию. Речь, таким образом, идет о гармонии как о контрасте, соединении противоположностей, что позже нашло воплощение в аристотелевской трактовке красоты как единства в многообразии.

Интересно проследить, как эволюционировало понятие гармонии в античном художественном сознании. Если первоначально гармония воспринималась главным образом космологически, т.е. как экстраполяция всех объективных свойств Космоса (отсюда и тяга пифагорейцев к рассчитыванию математических отношений музыкальных интервалов), то впоследствии гармонию стали искать в земном, повседневном мире людей, где она зачастую несет на себе отпечаток индивидуального отношения.

В связи с этим трудно переоценить категорию катарсиса, которая разрабатывалась в античности применительно к обозначению сущности любого эстетического переживания. Когда в результате художественного восприятия мы получаем чувство удовлетворения, мы переживаем состояние катарсиса. У многих мыслителей античности встречается сопоставление понятий «очищение» и «катарсис». Причем последнее понятие используют и применительно к гимнастике, к науке (познавая вещи, имеющие регулятивное значение в нашей жизни, мы очищаемся от наносного) и т.п.

Таким образом, понятие катарсиса начало обсуждаться задолго до Аристотеля (384—322 до н.э.) и прилагалось к восприятию разных видов искусств. Сам же Аристотель разрабатывал теорию катарсиса как одного из важнейших компонентов искусства трагедии. Катарсис, по мысли Аристотеля, — это очищение от аффектов через страх и сострадание трагическому действию.

Категория катарсиса отмечена неослабным вниманием эстетической науки, в том числе новейшей. Когда исследователи размышляют об аристотелевском понятии, то приходят к выводу, что оно является единым духовным средоточием как эстетического, так и этического момента. Вместе с тем в природе и процессуальных механизмах катарсиса до сих пор таится много загадок. Действительно, смертельные схватки, жизненные катастрофы и потери, трагические развязки и вдруг — чувство очищения и удовлетворения. Размышляя над этим парадоксом, некоторые ученые подчеркивают важность такого условия возникновения катарсиса, как ощущение собственной безопасности. С одной стороны, мы перемещаем себя на место героев, а с другой — мы ни на минуту не забываем, что перед нами вымышленный мир, художественное произведение, что это все происходит не с нами. Ощущение себя участником и одновременно зрителем — важная особенность полноценного художественного переживания и катарсиса.

У Г. Лессинга и более поздних авторов есть идеи о том, что посредством катарсиса устраняются и сами негативные аффекты, такие, например, как страх. То есть через переживание катарсиса человек способен укрепить себя и обрести некие новые силы устойчивости.

Остановимся подробнее на толковании такой центральной категории, **как прекрасное**. Как уже отмечалось, среди прочих категорий эстетики прекрасное обладает особым универсализмом. Знакомые эмоциональные реакции — «прекрасная вещь!», «прекрасное произведение!» — выступают

как первичный отклик на эстетически-позитивное, представляя собой наиболее общую оценку эстетически привлекательных явлений искусства и действительности. В этом смысле прекрасное тождественно всему, что предстает как эстетически выразительное, и служит синонимом понятия художественности.

Какие суждения высказывались о прекрасном в античной эстетике? С одной стороны, прекрасное наделялось свойствами реально существующего («прекрасное рассеяно в природе»), с другой — оно рассматривалось как достояние творческой личности («художник сам владеет формой прекрасного»). То есть в природе прекрасных явлений и произведений обнаруживаются как объективные, так и субъективные стороны. Аристотель считал, что художественное — это осуществленное эстетическое; художник собирает, группирует, шлифует выразительность и создает собирательный образ явлений окружающего мира.

Показательно восприятие художественным сознанием классической античности произведений Гомера: по общему мнению, у Гомера нет непрекрасных вещей. Однако очевидно, что художественное совершенство творений Гомера определяется отнюдь не каким-то специальным («прекрасным») содержанием.

Однако нетрудно заметить, что в классические творения искусства Древней Греции негативный материал вводится в совершенно определенном ключе. Что провоцирует трагические ситуации, управляет поступками, поведением действующих лиц в античной трагедии? Вовсе не отрицательные качества изначально порочного человека. Каждое действующее лицо поставлено в обстоятельства, когда, реализуя помыслы и принимая естественные решения, оно тем не менее, приближает трагический конфликт и развязку. Поступки реализуются не как заведомо отрицательные, их трагическая предопределенность складывается объективно, независимо от воли героя. Впоследствии Гегель назвал этот период в развитии античного искусства «веком героев», имея в виду такие способы художественной разработки интриги, когда действующие герои сами по себе несут позитивное, положительное содержание. Столкновение происходит лишь потому, что вмешивается рок; трагический конфликт вызывает сочетание внешних обстоятельств, внезапных совпадений, сами же герои сохраняют человеческое достоинство и непорочность.

Какие тенденции в античности подготовили наступление эллинизма? Нарастание удельного веса интимных, субъективных, сокровенных начал, возникновение проблемы внутреннего переживания. Постепенно с развитием имущественных отношений в греческом полисе усиливается денежное, материальное неравенство, приводящее к неравенству социальному. Со временем этот процесс приводит к расщеплению художественного творчества на массовое и элитарное, к еще большему расхождению индивидуального и общественного. Нисхождение общезначимых идеалов сопровождалось усилением внимания к внутренней жизни, субъективным сторонам бытия. Все эти процессы с конца V — начала IV в. до н.э. приводят к глубокой трансформации мироощущения классической античности. В

музыке отмечается рост лирических форм (в противовес эпическим), новые мотивы проникают в поэзию и особенно в трагедию.

Аристотель склоняется к мысли, что через искусство возникают такие вещи, форма которых находится в душе художника. Прекрасная форма не существует «загодя», она есть результат продуктивной способности самого художника. Подчеркивая очевидное своеобразие художественной реальности по сравнению с действительным миром, Аристотель ставит проблему соотношения правды и правдоподобия в искусстве. Правдоподобие возникает как результат искусного копирования реальности, всего того, что существует вне искусства. Правда в искусстве — нечто иное, стоящее выше правдоподобия; фактически она олицетворяет собой особый художественный смысл, на выражение которого и направлены усилия художника.

Размышления о соотношении выразительных качеств действительности и искусства нашли воплощение в аристотелевской теории мимезиса (подражания). По мнению философа, природа художественного удовольствия заключена в радости узнавания: вид знакомого явления актуализирует связанную с ним память, рождает сопоставления и т.д. Вместе с тем творческая способность не сводится к копированию. Художник производит селекцию явлений видимого мира, добывая невидимые смыслы. Необходимо множество набросков, черновиков, прежде чем остановиться на единственном решении. Итоговое решение зачастую представляет собой собирательный образ, в действительности в таком виде не существующий. Художник может поступиться точностью деталей, если этим обеспечивается большая выразительность произведения.

Аристотель одним из первых заметил, что, будучи перемещенными в сферу искусства, знакомые предметы и явления обнаруживают в себе новый смысл. Этим, в частности, он объясняет интерес людей к художественно воссозданным страшным животным, кровавым схваткам, трупам и т.п., от чего в реальной жизни человек стремится дистанцироваться. Это наблюдение Аристотеля оказалось справедливым в отношении любых видов искусств разных эпох. Вспомним, к примеру, как меняется смысл кадров документальной кинохроники, когда она вводится в образную ткань художественного кинофильма.

Показателен сюжет, когда Аристотель сравнивает познавательный потенциал истории и поэзии. Историк ценен тем, что способен представить эпоху в документах, может восстановить летопись ее событий. Следовательно, историк говорит о том, что было, в то время, как поэт обладает возможностью говорить и о том, что может случиться. «Поэзия философичнее и серьезнее истории: поэзия говорит более об общем, история — о единичном», — заключает философ.* Аристотель всячески подчеркивает нефактологичность искусства, его творческую сконструированность.

Разработка Аристотелем миметической природы художественного творчества дала повод ряду ученых говорить о противостоянии в последующих концепциях искусства «линии Платона» и «линии Аристотеля». Первую традицию связывают со взглядом на художника

способного выражать через свои творения смысл мироздания, проникать в мир невидимых сущностей. Особенности второй- видят в трактовке художественной выразительности как опирающейся на потусторонний мир. Подобное разделение, хотя оно и прижилось в эстетической науке, достаточно искусственно. И наконец, обратим внимание на важные обобщения Аристотеля, связанные с разработкой понятия **энтелехия**. Любые процессы и свойства, считал философ, стремятся воплотиться, т.е. стать чем-то непосредственно данным, обрести форму, ибо лишь через нее общий принцип становится конкретностью и индивидуальностью.

Все, что окружает человека, находится в состоянии хаоса; механизм энтелехии как раз и позволяет в процессе созидательной деятельности трансформировать неупорядоченное «вещество жизни» в упорядоченное «вещество формы». Аристотель размышляет над тем, что есть хаос и что есть порядок. Он глубоко чувствует, что самая сокровенная потребность человека заключается в превращении мира из состояния абсурда в состояние «не-абсурда». Разные виды деятельности осуществляют это по-разному: наука — через рационально-аналитические способы; религия — посредством своей концепции мира, связанных с ней ритуалов; искусство — через выстроенность художественной формы, через упорядочивание, гармонизацию, уравнивание страстей, катарсис.

Энтелехия, таким образом, — это не только эстетическое, но и общефилософское понятие. По Аристотелю, энтелехия есть и процесс, и результат. Процесс энтелехии происходит везде, где материя — духовная или физическая — приобретает облик и форму. Более того, все окружающее бытие уже внутри себя хранит энергию, которая побуждает его к обретению формы. Последнее положение красноречиво характеризует и особенности природы художественно-творческой деятельности. Всякий раз, когда художник размышляет над какой-нибудь коллизией, конфликтом, он ищет адекватную ему форму. Согласно теории Аристотеля, оказывается, что внутри этого конфликта уже заключена та энергия, которая предопределяет форму, надо ее только угадать.

Таким образом, в эстетике классической античности было высказано множество догадок, наблюдений и концепций, которые дали толчок всем последующим европейским теориям искусства и художественного творчества.

ВОПРОСЫ

1. Как толкование Платоном природы прекрасного в искусстве влияет на выявление социальных возможностей художественного творчества?
2. В какой мере, по мнению Аристотеля, возможно достижение художественного совершенства на негативном материале; как решается проблема «искусство и зло»?
3. Какое значение имеет понятие энтелехии для уяснения природы художественного творчества?

ЛИТЕРАТУРА

Античная музыкальная эстетика. М., 1960.

- Аверинцев С.С. Риторика в истории европейской культурной традиции. М., 1996.
- Аникст А.А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967.
- Античная культура и современная наука. М., 1985.
- Античная художественная культура. СПб., 1993.
- Герцман Е.В. Античная музыкальная педагогика. СПб., 1996.
- Лосев А.Ф. История античной эстетики. Высокая классика. М., 1974.
- Лосев А.Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. М., 1975.
- Любимов Л. Искусство Древнего мира. М., 1996.

2. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ЭЛЛИНИЗМА

1. Нарастание психологической углубленности в художественном творчестве эллинизма. 2.
2. Соотношение хтонической и героической мифологий.
3. Особенности театральной культуры.
4. Плотин и его теория эманации.
4. Роль Цицерона в разработке теории художественного стиля.

Культура эллинизма сформировалась вследствие сложного переплетения черт европейских и восточных цивилизаций. В результате походов Александра Македонского образовалась грандиозная империя, с крушением которой главным средоточием культуры эллинизма становится языческий Рим. Таким образом, эпоха, которую мы называем античностью, занимает приблизительно тысячелетие — вплоть до V в. н.э. Из этого тысячелетия период классической античной эстетики составляет около 200 лет, а эпоха эллинизма — около 800. Уже по этой причине невозможно приуменьшить значение данного периода, хотя и распространено мнение, что эллинизм лишь «снял пенки» с классического древнегреческого наследия, ничего продуктивного сам не произвел.

Безусловно, многие процессы художественного творчества и художественной жизни эллинизма основывались на заимствовании, трактовке и трансформации традиций, заложенных греческим искусством и эстетикой. Вместе с тем для эллинизма характерны и принципиально новые ориентации художественного сознания, которых не знала Греция. Для того чтобы обсуждать эстетические идеи эллинизма, необходимо восстановить художественную среду и художественный фон, на котором они состоялись.

В эпоху эллинизма творили драматурги Ливий Андроник, Теренций, комедиограф Плавт; большой популярностью пользовались трагедии Сенеки. Изобразительное искусство во многом отличалось анонимным характером, имена авторов фресок до нас не дошли, но сам факт колоссального строительства в римской империи свидетельствует об интенсивном развитии архитектуры, скульптуры, живописи.

Особенности художественного творчества и эстетики эллинизма отмечены перемещением интереса от общественной проблематики к личной, усилением внимания к внутреннему миру человека, к интимным переживаниям. В трагедиях и комедиях нарастают бытовизм, эмпирическое

описание. Отход в художественном творчестве от эпичности и монументальности ведет к возрастанию в художественном сознании элементов декоративности, культ формы. Творческие процессы в эллинизме отличает особая тяга к умственной и эмоциональной эквилибристике, фантастике, оккультизму, изысканной эротике и т.п.

Налицо — явная внутренняя пассивность, свойственная духовным усилиям эллинизма. Характеризуя творчество Андроника, Плавта, Теренция, Сенеки, исследователи обращают внимание на такой их прием, как **контаминация**. Как способ художественного воплощения, присущий буквально всем римским драматургам, контаминация означает заимствование и соединение, а именно: заимствование из текстов предшествующих авторов и совмещение в новом произведении фрагментов из одного и того же или разных текстов. С одной стороны, подобная практика вызывала обвинения древнеримской драматургии в эклектике. С другой, в тех случаях, когда к контаминации прибегали талантливые авторы, признавалось их умение обогатить интригу греческих источников, придать драматическому тексту разветвленный характер.

Постоянное усложнение художественных текстов способствовало формированию и более тонких навыков восприятия, развитию ассоциативных механизмов, умению удерживать в памяти запутанные линии сюжета. Конечно, красота и классичность искусства классического периода во многом зиждились на том, что оно отличалось особой простотой и непосредственностью. Напротив, художественное восприятие эллинизма — это восприятие людей искушенных, рафинированных, достаточно знакомых с разными приемами художественной лексики, ощущающих потребность усложнения художественного языка.

В целом в период эллинизма наблюдается процесс нисхождения трагедии. И хотя трагедии исполнялись до конца II в. н.э., они почти не ставились целиком. Наивно-безыскусный характер древнегреческой мифологии, конечно, не мог удовлетворять художественным вкусам эллинизма. Трудно поэтому говорить о том, что мифология была почвой всей античной культуры. Здесь важно различать два типа мифологии — мифологию хтоническую и мифологию героическую. Для хтонической мифологии характерна безусловная вера во всех вымышленных богов и титанов, в их битвы, во взаимоотношения как олицетворение определенной картины мира. Трагедия, развивающаяся в эпоху эллинизма, эксплуатирует трагедию героическую: в ней действуют реальные герои, это уже люди из того окружения, в которое помещены и сами римские зрители; герои сражаются, участвуют в войнах, вершат справедливость.

Эта особенность драматургического материала предопределила большое внимание к художественному претворению характеров. Здесь впервые и возникает сама проблема характера как художественного представления о своеобразии внутреннего мира героя, особенностях его психологии. Можно даже говорить о разработке в тот период некой мотивации действий сценических персонажей, ведущей к нарастанию **психологической углубленности содержания** — **характерной черте искусства эллинизма**. Это время породило мироощущение, отмеченное переживанием

разобщенности, замкнутости человека в своем индивидуальном мире, разрыва частных и общественных интересов. Однако чувство разобщенности имело и свои позитивные стороны: человек начинает интересоваться собой, а благодаря познанию собственной индивидуальности и уникальности ему удается постепенно проникать в индивидуальность и непохожесть другого человека.

Таким образом, тенденцию к психологизму и субъективации художественного творчества в эллинизме нельзя однозначно оценивать как отрицательный признак. Хтоническая мифология в начале нашей эры уже не могла занимать и интересовать умы. Отсюда и фрагментарность в постановках греческих трагедий, когда преимущество отдавалось исполнению отдельных лирических номеров, акцент делался на вокальном исполнении, позволявшем артисту демонстрировать виртуозность и совершенство владения голосом.

Тип мироощущения эллинистической культуры был далек от эпичности и монументальности, напротив, он отмечен интересом к конфликтам и коллизиям, рассеянным в повседневности. Отсюда — бурный рост искусства *комедии*, принимавшей самые разные формы, включая сильные элементы буффонады, эксцентрики. В комедиях Плавта непрерывно раздаются пощечины, затеваются драки, звучат бесконечные непристойности, правда, как отмечают современники, чрезвычайно остроумные. Комедия ориентируется на максимальную занимательность. **Занимательность** как один из признаков художественного сознания достаточно показательна для данной эпохи. Успех комедий больших мастеров обнаруживается не только у плебейского зрителя, но и у высших слоев. Это тоже симптоматично и свидетельствует об особой окрашенности мироощущения. Нет ни одной вещи, которая не могла бы быть воспринята иронически.

Снижение уровня театральной культуры проявлялось прежде всего в зрелищном репертуаре. Так, в IV в. н.э. игры, устраивавшиеся в Риме, занимали сто семьдесят пять дней. Из них десять дней отводились гладиаторским играм, шестьдесят четыре — цирковым выступлениям, акробатическим номерам, жонглированию, фокусам и сто один день посвящался театральным играм. На первый взгляд, соотношение, казалось бы, в пользу театра. Однако то, что понималось в то время под словом «театр», означало блестящие феерические зрелища, которые в нашем представлении были фактически гала-концертами, т.е. зрелищами, состоящими из череды ударных номеров, сменявших друг друга. Порой театральные игры демонстрировали духовное падение Рима (отрицательных героев играли люди, заранее осужденные на смерть, лилась настоящая кровь и т.п.). Вместе с тем вне элементов жестокости эти представления демонстрировали определенную искусность в выстраивании сценария, оригинальных драматургических решений — всего того, что развивало эстетику постановки массовых зрелищ.

Размышляя о новых импульсах, которые получило художественное сознание эллинизма, нельзя не остановиться на таком важном русле творчества, как постройка театральных зданий. До I в. до н.э. в Риме не существовало специальных театральных зданий, а если игралась трагедия

или комедия, использовались временные деревянные постройки, разрушавшиеся после представления. В I в. до н.э. начинается строительство грандиозных **одеонов** — величественных театральных сооружений. Большой след в этой сфере творчества оставил римский архитектор и инженер Витрувий, известный также своими трактатами по архитектуре. Современник Цезаря и Августа, он создал столь удачные архитектурные проекты, что его инженерные конструкции очень интенсивно, спустя много веков, использовали мастера Возрождения.

Встречаются ли в эпоху эллинизма фигуры теоретиков искусства, которым удалось бы сказать свое слово о природе искусства и его предназначении? С рядом эстетических представлений в период раннего эллинизма выступили **школа стоиков и школа эпикурейцев**. Красота, по мнению стоиков, не есть ни полезное, ни вредное, но нейтральное. Сам процесс и результат эстетического восприятия не может быть определен как нравственный или безнравственный, он отличается такими качествами, как занимательность и интересность. Художник в глазах стоиков — это человек, который методически создает самого себя. Эпикурейцы в своих теоретических построениях исходили из потребности защиты собственного внутреннего мира и самоуглубления. Если у стоиков внутренний покой и непоколебимость основывались на разуме, то у эпикурейцев утверждается культ чувственных удовольствий, эмоциональных переживаний и субъективной самоудовлетворенности. «Удовольствие, — пишет Эпикур (341—270 до н.э.), — это то, что максимально естественно, максимально необходимо и является критерием для всей внутренней и внешней жизни человека».

Специальных эстетических систем ни стоики, ни эпикурейцы не создали. Наиболее крупной фигурой, специально обращавшейся к эстетической проблематике, выступает философ III в. н.э. Плотин (204-269). Собрание сочинений мыслителя получило название «Эннеады», что в переводе означает «девятка» (оно состоит из шести трактатов, в каждом из которых по девять частей). Для философа была очень важна платоновская идея иерархического мира.

Для эстетики большой интерес представляет теория **эманации**, разработанная Плотинном. Само слово «эманация» означает «истечение»: любые прекрасные вещи и явления оказываются возможными благодаря тому, что происходит истечение (нисхождение) тех высших смыслов, которые составляют природу красоты. Таким образом, природа чувственной красоты — лишь слабая тень высшей идеи красоты. И здесь Плотин очень близко, почти буквально повторил уже известную логику Платона. Если существуют желтая листва, желтая одежда и желтый цветок, то, по мысли Плотина, это означает, что должна быть и сама желтизна. Если существует прекрасное тело, прекрасная скульптура, прекрасное произведение живописи, значит, должно существовать и само по себе прекрасное вне его конкретных проявлений. Одержимый такой логикой, он и выстраивает теорию эманации. Высшее средоточие красоты, по Плотину, — это, в итоге, некая запредельная сущность, Единое. От Единого и происходит истечение прекрасного, слабеющее выражение последнего претворяется в чувственной россыпи прекрасных вещей окружающего мира.

Эстетика Плотина далеко не всегда представлена открыто, чаще ее можно уловить косвенно, постигая структуру его текста, сам способ его философствования, отличающийся образным изложением. Плотин много работает с понятием **эйдоса**, некоей нематериальной сущности (фактически той же предельной идеей Платона). Философ приводит в связи с этим такой пример: имеются два куска мрамора, какой из них более причастен к искусству — необработанный, который красив сам по себе, или тот, который превращен в скульптуру? Плотин отдает приоритет второму, являющему свое совершенство именно благодаря «эйдосу красоты». Красота, считает он, всегда зависит от эйдоса, который вложил в мрамор художник. Она рождается не потому, что художник действует глазами и руками, а потому, что он причастен к искусству. Следовательно, красота рождается благодаря чувству формы, накладываемой на материал. В принципе это тоже повторение платоновской идеи о форме, живущей в душе художника. Для того чтобы творить, художник должен внутри себя чувствовать жизнь этого эйдоса, только тогда он может одухотворить то, что делает.

Если обобщить основные признаки приведенных теорий прекрасного, становится очевидным их отличие от трактовок прекрасного в классической античности. Красота художественного предмета связана не с тем, что отражает совершенство реально существующих явлений, она зависит от того, насколько искусно в художественном произведении отражена самостоятельная и виртуозная игра творящего интеллекта. Если эстетическое чувство классической античности пронизано тем, что можно обозначить как стихийный материализм (источник эстетического совершенства расценивается как естественное свойство окружающего мира), то в эллинизме явно нарастает релятивное отношение к объективно-прекрасному. Источник эстетической выразительности перемещается в сознание самого художника, во главу угла ставится его способность наделить материал собственным видением, умением изобретательно достигать выразительной трансформации объекта. Таким образом, на теоретическом уровне эти концепции отражают и поддерживают уже упоминавшиеся тенденции усиления психологизма и индивидуализма в художественной практике эллинизма.

Нарастает и такой мотив, как утверждение этической нейтральности художественных произведений. Так, общая позиция стоиков и эпикурейцев — сохранение внутреннего покоя человеческой личности перед лицом бушующих стихий жизни — актуализирует внимание к внутренним возможностям человека и его субъективному миру как высшей ценности. Возникает понимание того, что жизнь и судьба формируются не только роком, не только внешней безличной силой, но и активностью самой личности, способной выбирать приоритеты и самостоятельно выстраивать свой жизненный путь.

Яркой фигурой эпохи эллинизма явился Цицерон (106—43 до н.э.), который оставил после себя огромное количество трудов. Цицерон заявил о себе не только как теоретик, оратор, но и как философ, адвокат, — ипостаси его деятельности чрезвычайно многообразны. Специальные занятия риторическими упражнениями позволили ему выработать совершенные

формы красноречия. Одна из проблем, которую решает Цицерон теоретически и практически на протяжении всей жизни, — это проблема, в какой степени красноречие, совершенство риторики связано с самим материалом, на основе которого эта риторика строится. Практика свидетельствует, что постоянно тренируемое красноречие позволяет достигать убедительности в отношении как правого, так и неправого дела, независимо от его этического или неэтического характера.

С позиции эстетики трактаты Цицерона представляют интерес тем, что в них впервые появляется и разрабатывается **понятие стиля**. Прежде теория искусства не пользовалась этим понятием, сама мифологическая природа мышления и была своего рода стилем, задававшим устойчивые приемы повествования, композиции и т.д. Цицерон впервые ведет речь о стиле как совокупности формальных приемов, которыми пользуется оратор, выявляя при этом важную особенность, — всей этой совокупности приемов можно обучить. Данное положение резко отличается от понимания природы творчества Платоном, изложенного в диалоге «Ион». Обоснованию этих приемов, важнейших формул ораторского искусства, которые позволяют оказывать нужное воздействие на аудиторию даже в очень сложных случаях, посвящена масса его сочинений.

Поздний период эллинизма отличается гетерогенностью духовных состояний и поисков, т.е. сосуществованием в его культуре множества самых различных, противоречивых, контрастных элементов. В связи с этим важно упомянуть неизвестного автора, оставившего трактат «О возвышенном» (I в.), и, конечно же, становление эстетики патристики, которая формируется как христианская философия начиная с I-II в. Параллельно с уже известными теоретическими линиями, культивирующими чувственное наслаждение, удовольствие, приоритет индивидуальных потребностей, представители философской патристики уделяют большое внимание вопросам загробного бытия, идеям нравственного долга и посмертного воздаяния.

Прежде всего, ветхозаветной эстетике чужда пластичность, т.е. зримость, конкретность, чувственность художественных образов. Само по себе совершенство произведений искусства не может быть предметом художественного любования. Возникают и развиваются достаточно фундированные теории о природе художественного символизма. Возникает не только понятие символического образа, но и понятие знака. Теоретики ветхозаветной эстетики ставят рядом такие понятия, как «изображение», «символ», «аллегория».

Известна эстетическая система Филона Александрийского (28 до н.э. — 49 н.э.), эстетика и философа начального периода христианского эллинизма, который трактует художественную реальность как отображение символов мира невидимого. Филон Александрийский — настоящая предтеча средневековой эстетики. Если в языческой античности красота тела ценилась сама по себе, как и красота изображения, то в его эстетической системе художественное произведение приобретает ценность в зависимости от глубины своей символики. Этот художественный мир обнаруживает духовное содержание, лежащее за буквальным текстовым изложением, т.е.

выявляет иносказательный, аллегорический смысл, заключенный в его глубине.

Климент Александрийский (150—215) — философ, эстетик, христианский писатель, создал и последовательно развивал **теорию символизма**. Безусловно, поиск корней символизма и иносказания позволяет обнаружить влияние философии и эстетики Востока — древнеегипетских и древнееврейских философско-эстетических теорий. Климент подробно разрабатывает теорию композиционной запутанности, недосказанности, обрывочности. Более того, его собственные произведения отличаются этими же признаками. Он приходит даже к такому парадоксальному выводу, что истина, усматриваемая за завесой, выглядит более величественно и внушает к себе большее благоговение. Символический образ, по его мнению, необходим в литературном тексте для мобилизации духовных сил человека, для ориентации его разума на постижение высших истин бытия.

Эстетика патристики стремится преодолеть такие черты художественного восприятия, как статика и стагнация, обосновывает необходимость внутреннего напряжения для проникновения в высшие смыслы художественного текста. Философ отдает предпочтение такому литературному жанру, как притча. Он считает, что это одна из наиболее совершенных форм художественного иносказания. Притча — такой способ выражения мыслей, при котором само явление не называется, но изложением какой-либо простой вещи делается намек на существование более глубокого истинного содержания.

Все это свидетельствует о том, что, осуществляя разработку основ христианской эстетики, Климент поставил важнейшие вопросы многозначности художественного образа. В итоге понятие символа у Климента тяготеет к древнеегипетским иероглифам и располагается где-то между образом и знаком. Трактовка эстетических свойств художественной литературы оказывается ближе к ближневосточному типу мышления, чем к греческому. Все эти тенденции — апология символа, притчи, иносказания — и подготовили во многом развитие византийской эстетики, эстетики западноевропейского и славянского средневековья.

ЛИТЕРАТУРА

- История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. М., 1962. Т. О возвышенном. М., 1966.
- Цицерон. Эстетика. Трактаты. Речи. Письма. М., 1994.
- Быт и история в античности. М., 1988.
- Из истории эстетической мысли древности и средневековья. М., 1961.
- Кнабе Г. С. Материалы к лекциям по общей теории культуры и культуре античного Рима. М., 1993.
- Лосев А.Ф. История античной эстетики. Ранний эллинизм. М., 1979.
- Лосев А. Ф. Эллинистически-римская эстетика I—II вв. н.э. М., 1979.
- Татаркевич В. Античная эстетика. М., 1977.

ЛЕКЦИЯ № 2 **ИСТОРИЧЕСКИЕ ОРИЕНТАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОЗНАНИЯ. (ПРОДОЛЖЕНИЕ)**

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

План:

1. Художественные каноны искусства Византии. Символика цветов.
2. Романский стиль.
3. Готический стиль.
4. Основные музыкальные жанры. Григорианский хорал.
5. Фома Аквинский о природе прекрасного.
6. Светские жанры литературы.

Период средневековья занимает достаточно длительный временной отрезок — с V до XIV в., т.е. приблизительно тысячелетие. Социальные и культурные процессы, формировавшие художественную теорию и практику средневековья, неоднородны; в рамках средневековой эстетики и средневекового сознания принято выделять три больших региона. Первый — Византия, второй — западноевропейское средневековье и, наконец, восточноевропейский регион, Древняя Русь.

Формирование византийских эстетических представлений происходит на рубеже IV и V вв. В IV в. Римская империя распадается на две самостоятельные части — западную и восточную. Императором восточной части стал Константин, она устояла в последующих бурях, сохранилась и после падения Рима как империя ромеев. Эта империя, с одной стороны, продолжила уже имевшиеся направления художественного творчества, с другой — образовала новые, повлиявшие на становление новых эстетических ориентаций.

Начальные этапы развития византийской культуры отмечены противоборством двух подходов к пониманию роли художественных изображений в христианской культуре. Речь идет о сторонниках иконоборчества и сторонниках иконопочитания. Позиции иконоборцев основывались прежде всего на библейских постулатах о том, что Бог есть Дух и его никто не видел, а также на указании: «Не сотвори себе кумира, и никакого изображения того, что на небе вверху и что на земле внизу, и что в водах ниже земли». Такого рода пафос вдохновлял, в частности, императора Константина Пятого, который принадлежал к истовым иконоборцам, провозгласившим единственным образом Христа евхаристические хлеб и вино. Константин призывал изображать добродетели не на картинах, а возделывать их в самих себе в качестве неких одушевленных образов. Такое специфическое понимание образа опиралось, по-видимому, на древнееврейские представления об отождествлении имени и сущности объекта. Все это было далеко не только от античной теории образа, основывавшейся на принципе мимезиса, но и от символической теории обра-

за, развивавшейся в ранней патристике. В ряду активных сторонников иконопочитания был Иоанн Дамаскин (675-749).

Психологическая посылка исходила из того, что изображения страданий и мучений Христа должны вызывать у зрителей сердечное сокрушение, слезы сострадания и умиления. Пожелания, которые выработал для иконописцев Вселенский собор, ориентировали их на иллюзорное натуралистическое изображение всех событий Священной истории. Предполагалось, что когда живописец не только дает общее изображение страданий, но и обращает большое внимание на выписывание ран, капель крови, — все эти детали оказывают большое эмоциональное воздействие: невозможно без слез взирать на них.

Именно такой тип изображения представлялся отцам Вселенского собора наиболее подходящим для культовой живописи. Однако свою ценность византийская мозаика и живопись приобрели именно в силу того, что не пошли по этому пути. Был выработан особый изобразительный язык, далекий от иллюзорно-натуралистических приемов. Значительную роль во фресках, мозаиках, иконах играло то, что можно определить как индивидуальное художественное чутье самого автора.

В целом, обсуждая художественные особенности византийских икон, нельзя не отметить их строгую каноничность, которая обнаруживается не только в строгой иерархии цветов, установившейся в тот период, но и в композиционных приемах изображения. Так, изображение Христа строго регламентировалось, могло быть только фронтальным, в то время как изображение Богородицы, апостолов могло даваться в три четверти; в профиль изображали лишь отрицательные образы — образы сатаны, ада. Каноничность византийского искусства отличается особой нормативностью, несоизмеримой с системой регламентации художественной практики западноевропейского средневековья.

Остановимся на символике цветов. Каждый цвет, наряду со словом, выступал важным выразителем духовных сущностей и выражал глубокий религиозный смысл. Высшее место занимал пурпурный цвет — цвет божественного и императорского достоинства. Следующий по значению цвет — красный, цвет пламенности, огня (как карающего, так и очищающего), — это цвет животворного тепла и, следовательно, символ жизни. Белый цвет часто противостоял красному как символ божественного цвета. Одежды Христа в византийской живописи, как правило, белые. Уже со времени античности белый цвет имел значение чистоты и святости, отрешенности от всего мирского, т.е. цветного. Далее располагался черный цвет как противоположность белому, как знак конца, смерти. Затем — зеленый цвет, который символизировал юность, цветение. И наконец, синий и голубой, которые воспринимались в Византии как символы трансцендентного мира.

Такова символическая трактовка цветов, имеющая свои истоки еще в культуре эллинизма. Важно отметить, что в целом для византийской иконописи не характерен психологизм, главные ее эстетические признаки — обобщенность, условность, статика, самоуглубленность, этикетность, каноничность.

Приблизительно с IX в. набирает силу светское византийское искусство. О нем до последнего времени было мало известно, сейчас же изученные памятники позволяют говорить о развитии так называемой антикизирующей традиции, антикизирующей эстетики. Она сосуществовала рядом с другими течениями, а именно с церковно-патристическим и церковно-монастырским (эстетикой аскетизма).

Безусловно, главный ориентир светских художественных представлений — это гедонистический аспект красоты, акцент на выразительности чувственного восприятия. Византийцы X, XI и XII вв. с упоением читают языческих писателей, активно используют языческие реминисценции в собственном творчестве. В первую очередь обращает на себя внимание творчество такого яркого писателя, как Михаил Пселл (XI в.). У Пселла, как и у его сограждан, возник интерес к тому, что можно определить как красота человека. Несмотря на бесчисленные призывы духовенства и церкви к отказу от телесной красоты, в византийских романах появляются подробности, свидетельствующие о глубокой эмоциональной отзывчивости их создателей и, очевидно, читателей.

Чаще всего средневековую культуру определяли как культуру слуха, а не культуру зрения, исходя из того, что сама процедура богослужения, молитвенные песнопения, проповедь в большей степени актуализировали звучащее слово, а не письменное. Однако если обратить внимание на то, как интенсивно развивались архитектура, иконопись, изобразительное искусство, то принимать данный тезис можно с большими поправками. Это подтверждают и тексты византийского романа, продолжавшего традиции античного романа.

Один из доминирующих поисков византийской эстетики — обсуждение проблемы образа в иконе и его божественного прообраза. Византия стремилась к устойчивости иконографических схем — тенденция, шедшая преимущественно с Востока, от египетских иероглифов. Автор-живописец должен был не упражняться в умении адекватно воссоздавать образы реального мира, а идти по строго регламентированному пути, который рассматривался как условие восхождения к Абсолюту, единственный способ выражения общезначимой символики.

С VI до X в. в Западной Европе разворачивается так называемый период «несистемного развития искусства». Художественные памятники этого времени, в частности эпохи каролингов, несут на себе печать неустоявшихся, незавершенных поисков, это искусство по своему характеру переходное. В X в. возникают произведения **романского стиля**. Романский стиль развивается на протяжении X, XI и XII вв., т.е. захватил приблизительно три века европейского искусства, по-разному проявляясь в разных регионах.

Особенность романского стиля — в его приземленности, тяжеловесности, незамысловатости. Важно обратить внимание, что в архитектуре романского стиля поменялись между собой значения интерьера и экстерьера храма. Античность отдавала большее предпочтение экстерьеру — величественному, торжественному, масштабному. Интерьер античных храмов невыразителен,

мал по объему; там выставлялись фигуры языческих богов, а главные события разворачивались вне храма. В романском стиле, наоборот, внешние формы архитектуры — округлые, давящие, тяжеловесные — достаточно аскетичны, гораздо большее значение придается интерьеру здания.

Хотя деятели западноевропейской церкви пытались управлять искусством и управляли им на самом деле, тем не менее в скульптурном убранстве храмов часто возникало такое, что они не могли ни понять, ни одобрить. Действительно, когда знакомишься с романскими соборами Франции, Германии или Северной Европы, то на рельефах стен, у подножия колонн, на окнах, у дверей обнаруживается огромное число каменных кентавров, львов, бросаются в глаза барельефы и скульптуры различных чудовищ (полуящеров, полуптиц), всякого рода химер.

Эти существа возникли из той прежней традиции, что в период иконоборчества и преобладания орнамента получила название *«звериный стиль»*. Много веков прошло, и уже в Западной Европе X—XI столетий эти же звери сидят на обрамлениях интерьеров храмов, порой даже замешиваются в композицию святых и в число присутствующих при «священных собеседованиях».

Действительно, суть этих образов очень древняя, все они пришли в романское искусство из народного фольклора, из сказок, басен, из животного эпоса. Да и вглядываясь, между прочим, в скульптуру романских храмов, нельзя не отметить ее некоторую «мужиковатость», невозможно не обнаружить корни ее явно простонародного происхождения. Это отмечает большинство искусствоведов. Романское искусство поначалу кажется грубым и диковатым, если сравнивать его с утонченностью и пышностью Византии, но вместе с тем оно более непосредственно, в нем даже есть искренняя и пылкая экспрессия, оно гораздо менее регламентировано.

Еще очевиднее, полнее и драматичнее подобное жизненное, земное содержание раскрывается в **готическом искусстве**. В середине XII в. готический стиль получил импульс для развития, которое особенно бурно проходило в XIII, XIV и XV вв. XV в. — это поздний период, получивший название «пламенеющей готики», когда возрастает изощренность и искусность, приоритет элементов формы. Развитие готического стиля — новый этап в развитии средневековой Западной Европы. Готика расцветает в период борьбы городов за независимость от феодального сеньора, в период развития средневекового города-коммуны.

Готическое искусство (как и романское) утвердило в храмовой архитектуре так называемый *базиликальный* принцип, предполагавший особое строение собора, имевшего в плане форму вытянутого прямоугольника с расширяющимися нефами. В восточном регионе (в Византии и Древней Руси) получил распространение иной — крестово-купольный — принцип строительства храмов.

В средневековой Европе XI—XII вв. собор в городе представлял собой нечто большее, чем место для церковной службы. Наряду с ратушей он выступал средоточием всей общественной жизни, часто в соборе заседал парламент, кроме богослужений читались университетские лекции, исполнялись театральные мистерии.

Отмечая интенсивное развитие в этот период литургической драмы, хорала, остановимся подробнее на своеобразии музыкального мышления средневековья. В музыке на протяжении многих столетий (вплоть до XVII в.) господствовал *григорианский хорал*, получивший свое название по имени папы Григория I, скончавшегося в VII в. Важно отметить, что природа григорианского пения была строго одноголосной независимо от того, исполнялось песнопение одним певцом или хором. Одноголосная мелодическая линия символизировала полное единение чувств и помыслов верующих, что имело и догматическое обоснование: «Хорал должен быть одноголосным, потому что истина едина».

Даже тогда, когда требовалось усилить хоровое звучание и обогатить его, такие усиление и обогащение достигались только тем, что в исполнении увеличивалось число голосов: двадцать, пятьдесят, сто человек могли воспроизводить одноголосную и неметризованную мелодию. Последнее качество также имело особое значение, поскольку неметризованная мелодия способна нейтрализовать энергию мускульного движения, погасить динамику, в которую невольно вовлекает человека ритм. Освобождение от ритмической регулярности мыслилось и как освобождение от власти повседневной реальности, как условие самоуглубления и медитации, оптимальный путь к достижению состояния отрешенности и созерцательности. Отсюда такое качество григорианского хорала, как его внеличный характер, объективность.

В XI—XIII вв. интенсивно развивается и ряд театральных жанров. Прежде всего, это относится к религиозным мистериям, которые создавались на основе сюжетов Ветхого и Нового Заветов. В XIII в. во Франции возник новый жанр — театральный миракль, сочетавший бытовые, житейские эпизоды с изображением чудес святых. Заметное место занимала и моралите — дидактическая пьеса с аллегорическими персонажами, темы которых брались из жизни: сочувственное отношение к крестьянам, высмеивание жадности богачей, ханжества монахов, тупости судей и т.п.

В какой-то момент церковь перестает терпеть театральные представления внутри храма, но, будучи передвинутыми на паперть или городскую площадь, они еще в большей мере усиливают свою зрелищность, злободневность, культивируют импровизационные моменты. Уже первые театральные жанры, безусловно, вмещали в себя немало религиозно неадаптированного содержания. Особенно ярко это демонстрирует средневековый французский фарс с вызывающими названиями странствующих трупп «Дырявые портки», «Весельчаки» и др. Все, что мы находим и в соленом галльском юморе, и в песенках вагантов, предстает как очень мощная струя, наряду с официально адаптированным творчеством формировавшая массовые художественные вкусы и настроения.

Сильная стихия коллективного народного искусства способствовала проникновению фривольных мотивов и в изобразительное искусство. Художник и скульптор относились к изобразительному убранству соборов как к своеобразной энциклопедии средневековых знаний; вполне естественно, что в эту энциклопедию попадало все. Не возникало вопросов, как передать канонические сюжеты, но как, к примеру, изобразить аллегория

греха, греховных страстей? Удобным поводом для этого стали разные языческие чудовища, химеры, всевозможные обитатели природного мира. Таким образом, произведения скульптуры и архитектуры свидетельствуют об очевидной неоднородности средневекового художественного сознания.

Еще одно качество западноевропейского художественного сознания можно определить как появление в нем образа страдающего и оскорбленного человека. Изображение угнетенного и страдающего человека — затаенный нерв, проходящий через, готическое искусство на протяжении нескольких веков. Недаром готика так возлюбила сюжеты, связанные с мученичеством, где главными предметами изображения были плебей, нищий, странник. Для западноевропейской иконописи не столь характерны образы, демонстрирующие религиозное величие, в отличие, например, от русской иконописи того же и более позднего периода. В готике, как правило, художественное утверждение духовного начала оказывается обратно пропорциональным физической красоте. Если античные статуи наводят на мысль, что прекрасный дух может обитать только в прекрасном теле, то скульптура западноевропейского средневековья свидетельствует об обратном.

Предельное напряжение душевной жизни обозначает себя через искаженные пропорции, через изображение фигур людей, плоть которых измождена, изборождена глубокими морщинами, ее сводит в судорогах. Высокое напряжение внутренней жизни, разрушающее равновесие телесного и духовного, — отличительная черта готического искусства. Герой готической скульптуры беспощаден к своему телу, на нем всегда лежит печать страдания, он о чем-то мучительно размышляет, что-то мучительно силится понять. Подобная традиция в значительной мере противостояла приемам изображения человеческого облика в древнерусском искусстве. В иконописи Древней Руси можно найти изображение мученичества, но не такого, что выражает себя в резких судорогах и искажениях плоти, ведущих к асимметрии в разных пропорциях.

Лейтмотив русской иконы — представления о религиозном величии святых и мучеников. Исследователи древнерусского искусства связывают эту особенность с развивавшейся в народном сознании величавой народной сагой, в которой доминировали воспоминания о славном прошлом, преобладали стойкие надежды на победу добра, стремления к благообразию жизни. Эти установки повлияли на то, что церкви в Древней Руси не были столь угловатыми и остроконечными, как готические, им были свойственны компактная пластичность, телесная округленность форм. Во многом снимался и чрезвычайно острый драматизм, который был характерен для готической иконописи.

По сравнению с западноевропейским сознанием, древнерусское художественное сознание являет новые качества — большую демократичность, простоту и даже простонародность. Ему в большей степени присущи такие признаки, как спокойствие и ясность. Обращает на себя внимание и удивительное умение русских архитекторов выбирать ландшафт для постройки храма — всегда на возвышениях, на скрещении путей, так что он

был виден очень далеко. Эти особенности также по-своему выражали эпический характер древнерусского сознания.

Художественная выразительность иконы должна была быть такова, чтобы она могла не только выступать частью ансамбля, но и существовать вне его, чтобы была вхожа в жилище людей, интимно и непосредственно вплеталась в их быт. Для языка русской иконописи характерна симметричность, которую сопоставляют с симметричной композицией сказок, преданий. Эта симметричность выделяется как цветовая, световая особенность русской иконы. В ней выявляются постоянство и приоритет таких цветов, как золотой и красный. Уже к концу XIV - началу XV столетия новгородская икона перестает быть только фольклорным примитивом и становится артистически тонко разработанным произведением средневековой живописи, в которой проявили себя Феофан Грек, Андрей Рублев и многие другие авторы.

В поздний период средневековья в Западной Европе отмечается усиление внимания художественного творчества к реальному миру. Неутомимое любопытство к природе, зверям обогащается и обрастает все новыми увлекательными подробностями. Этот интерес к реальным подробностям, вполне заземленным деталям — одна из характерных черт художественного сознания XIV в. *Все подобные наблюдения позволяют говорить о том, что господствовавшая культура слуха сменяется культурой зрения.*

Утверждение новых приемов художественного творчества и восприятия вызвало к жизни и новые эстетические обобщения. Специальных эстетических трактатов теологи западноевропейского средневековья не создавали, их эстетические взгляды рассыпаны по так называемым суммам — своего рода сводам знаний. Так, Ульрих Страсбургский (ум. 1277) одну из глав своего сочинения «Сумма о благе» посвящает теме «О красоте», уделяя особое внимание подробному описанию различных видов телесной красоты «нормального человека». Фома Аквинский (1225—1274) в «Сумме теологии» пишет о незаинтересованном характере переживания прекрасного. В частности, он считает, что все, оцениваемое чувствами как прекрасное, не связано с потребностями удовлетворения какой-либо цели, напротив, эстетическое переживание гасит всякую практическую направленность. Если при восприятии музыки или живописи мы ощущаем чувства одержимости или умиротворенности, то эти наши эстетические реакции представляют ценность уже сами по себе вне их возможной утилитарности.

Завершая свое движение, траектория средневековой эстетики как бы проделывает полный круг. К ранним теориям образа-символа, эманации добавляются размышления о чувственной красоте, художественных критериях, во многом демонстрирующих свою самооценку. Ф. Аквинский даже предпринимает усилие «измерить» прекрасное, он определяет его как нечто завершенное, обладающее числовой гармонией, чувственным восприятием и блеском. Такой подход к анализу прекрасного, как существующему объективно, и вбирающему в себя ряд самооценных качеств, несомненно, близок аристотелевской традиции. Глобальная смена ориентаций — от платонизма к аристотелевским принципам — отразила всю

сложность эволюции средневекового менталитета и подчеркнула своеобразие позднего средневековья, одновременно выступающего и в качестве проторенессанса. Усиление внимания человека к предметному миру, любование его чувственно воспринимаемой красотой подготовило в XIV в. наступление новой культурной парадигмы Возрождения. Показательно, что и эстетические теории позднего средневековья во многом реабилитируют реальное бытие и живую человеческую чувственность.

ВОПРОСЫ

1. Какие тенденции художественной практики средневековья позволяют оценить эту эпоху как «культуру слуха», а какие тенденции — как «культуру зрения»?

2. Чем можно объяснить столь широкое распространение в художественном творчестве средневековья мотивов языческой мифологии?

ЛИТЕРАТУРА

История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. М., 1962. Т. I.

Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. М., 1966.

Музыкальная эстетика России XI-XVIII веков. М., 1973.

Бычков В.В. Эстетика Аврелия Августина. М., 1984.

Бычков В.В. Эстетика// Культура Византии. Вторая половина VII - XII в. М., 1989.

Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М., 1984.

Дмитриева Н.А. Краткая история искусств. М., 1968. Т. 1.

Шестаков В.П. Развитие музыкально-эстетических идей западноевропейского средневековья//Эстетика и искусство. М., 1966.

Аманмурадова С.Ч.

кандидат искусствоведения.

и.о. доцента кафедры «Теории и истории искусств»

ЛЕКЦИЯ № 2 ИСТОРИЧЕСКИЕ ОРИЕНТАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОЗНАНИЯ. (ПРОДОЛЖЕНИЕ)

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ИДЕАЛЫ ВОЗРОЖДЕНИЯ

План:

1. Реальность и иллюзорность художественного сознания Возрождения
2. Истоки рационализма и наукообразия художественных теорий Возрождения.
3. Внутренняя логика ренессансной художественной культуры и причины ее кризиса.

Задаваясь вопросом об исторической периодизации Возрождения, можно отметить относительное единство мнений по поводу его верхней границы: в Италии она датируется 1530 г. — временем утраты независимости итальянскими городами, ставшими добычей габсбургской монархии. В Венеции Ренессанс продолжается до конца XVI в. В этом же столетии он развивается и в странах так называемого северного Возрождения — Нидерландах, Германии, Франции. Однако, если в Италии термин «Возрождение» имел первоначальный смысл — возрождение традиций античной культуры, то в остальных странах Возрождение развивалось как прямое продолжение готической культуры в сторону усиления мирского начала, отмеченного становлением гуманизма и ростом самосознания личности.

Что касается истоков Возрождения, то они размыты, исследователи все время «растягивают» начальные рубежи, отыскивая приметы ренессансного мышления во все более ранних эпохах. Принято выделять три периода Возрождения: **проторенессанс** (конец XIII— XIV вв.), **ранний Ренессанс** (XV в.), **Высокий Ренессанс** (с конца XV в. до 1530 г.) и **поздний Ренессанс** (до конца XVI в.).

Несмотря на то, что Возрождение изучено более детально, нежели средневековье, эта эпоха таит в себе много вопросов. Один из фундаментальных — в какой мере можно говорить о Возрождении как об отдельной эпохе. Ведь, по сути - это переходное состояние, т.е. уже не средневековая эпоха, но еще и не буржуазная. Какие признаки позволяют судить о некоей завершенности и цельности Возрождения?

Во-первых, принципиально новая картина мира, возникающая в сознании современников. Эта картина формирует иной менталитет, новые принципы поведения, образа жизни, творчества — научного и художественного. В искусстве эпохи Возрождения утвердился самостоятельный художественный

стиль Ренессанс. Он подтверждает, что данная эпоха отличалась не просто разрозненными опытами и экспериментами, она выносила, разработала и осуществила свой художественный идеал.

Проторенессансные мотивы в культуре возникают как жажда непрерывного самопознания, любознательности к себе и окружающему миру. Первоначально это проявляется в своеобразном «коллекционировании» коллизий наблюдаемого мира. Светская литература проторенессанса фактически представляла собой свод историй и описаний, еще не оформившихся в характерные для Возрождения жанры.

Если наиболее показательной страной для изучения западноевропейского средневековья является Франция, то в эпоху Возрождения такой страной может служить Италия. Ей удалось сосредоточить главные усилия на изучении права, медицины, других наук. Отсюда развитый интерес к самопознанию, столь характерный для духовной ориентации Италии уже начала XIV в., накопление волевых усилий «не ведающего стеснений» универсального человека. Недаром многие специалисты утверждали, что «петраркизм» как тип мироощущения существовал уже «накануне» Ф. Петрарки. Петрарку упрекали в том, что его «Письма к потомкам» — очевидная стилизация под античность, литературный прием, плод сочинительства.

Несовпадение творчества и жизни оказывалось удивительно продуктивным состоянием для эпохи, ищущей свое лицо. Впитывая и обрабатывая приемы античности, Петрарка смог совершить прорыв и сформировать духовную территорию для последующих раскрепощенных творческих дерзаний, для утверждения авторского своеволия и человеческого достоинства.

Здесь просматривается и другое важное качество ренессансного художественного сознания — ***высочайшая степень его реальности и одновременно высочайшая степень его иллюзорности***. Художественное воображение эпохи захвачено соединением несоединимых полюсов.

Буквально во всех классических памятниках Ренессанса обнаруживается это совмещение противоположностей — торжество духа и одновременно радость плоти, мифологизм и демифологизация, реализм и фантастика, небесный верх и телесный низ, космический порядок и свобода воли, натурализм и этический пафос, античность и христианство. Удивительная стройность, цельность, завершенность, гармония и простота возрожденческих произведений явились следствием актуализации идеалов античности. Новых эстетических категорий для выявления и описания эстетических свойств искусства Ренессанс не выдвинул и продолжал разрабатывать уже имеющиеся понятия меры, гармонии, пропорции, композиции. Специальных общеэстетических трудов в эту эпоху не создается, главные эстетические идеи вырабатываются самими мастерами искусства и получают закрепление как теории отдельных видов искусств (так называемая «эстетика снизу»). Таковы «Десять книг о зодчестве» Леона Баттисты Альберти (1404—1472), «Книга о живописи» Леонардо да Винчи (1452—1519), «Установление гармонии» Джозеффо Царлино (1517—1590) и др.

В чем отличие стиля Ренессанс от приемов художественного воплощения античности? Прежде всего — в возвышении индивидуальности, которое не обнаруживается в соразмерном и гармоничном творчестве античности. Античный скульптурный, живописный портрет — это скорее не портрет данного человека, а изображение некоего человеческого типа. Он максимально безличен, в то время как на портретах Возрождения лица даны всегда крупным планом, они замечательно красивы, иногда с неправильными чертами лица, но удивительно значительны, очень индивидуальны, часто до конца нераскрыты. Гармония античного искусства более спокойна и созерцательна, в то время как в цельности и завершенности произведений эпохи Ренессанса выразилась и претворилась колоссальная воля. Это часто чрезмерная воля, все сметающая на своем пути, однако демонстрирующая возможности самостоятельности и независимости.

В античности человек чувствовал на себе влияние рока, внешней зависимости, а Возрождение глубоко поверило в свои силы. В этом и состоял максимальный апофеоз индивидуальности; жажда активности, жажда преобразований, созидания сравнимая лишь с религиозным фанатизмом — такой заразной неистовостью проникнуто творчество. В эпоху Ренессанса утверждается, по выражению Ле Гоффа, «купеческое время» (толкуемое как «время — деньги»), которое художник стремится не тратить впустую: все заполнить работой, использовать каждый час, трудиться с максимальным напряжением.

Совмещение противоположностей земного и мифологического, чувственного и духовного отличает как религиозные, так и философские медитации художника. Каждому тезису в культуре Возрождения можно найти контртезис, и тоже максимально убедительный. Правда состоит в том, что эти полюсы сосуществуют внутри любого художника, взаимодополняют его сознание. Примером может служить картина Тициана «Любовь небесная и земная», ее символика хорошо изучена и проработана. Но современный зритель, взглянув на картину, безусловно, перепутает любовь небесную и земную, потому что каждая изображается с равной степенью привлекательности. Сходный сюжет воплощен в картине «Битва рассудка со страстью» Б. Бондинелли. На стороне добродетели выступают Аполлон, Диана, Сатурн, Меркурий, Юпитер и Геркулес; на стороне страсти — Венера, Купидон и Вулкан. В небе над сражающимися парит сам Разум со светильником в правой руке: он как бы изливает ясность на добродетель и нагоняет тучи на страсть. Назидательно-аллегорический смысл понятен, однако обе группы изображены с максимальным радением и убедительностью, так что чаша не перевешивается ни в одну, ни в другую сторону.

Весьма показательное явление культуры Возрождения — новое качество самосознания деятелей искусства. Оно чрезвычайно возвышается по сравнению с предшествующей эпохой, когда к художникам привыкли относиться так же, как к плотникам, каменщикам, мастерам стекольного дела. Сами художники порывают с замкнутой цеховой средой, обращаются к широким слоям интеллигенции, усваивают стиль жизни.

Немало написано и о том, что мастерские художников Возрождения во многом становились центрами интеллектуальной жизни. В них заглядывали и ученые, и философы, и аристократы.

Каждое произведение мастера эпохи Возрождения — это создание целостного мира, зримый образ должного бытия. Каждый художник мыслит себя вровень с титаном, центром мироздания, демонстрирующим невероятный универсализм способностей. Из обычной фигуры, какой являлся художник в средневековье, он попадает едва ли не в сферу социальной элиты.

Зачинателями Возрождения считаются художники Мазаччо, Донателло и Брунеллески. В их творчестве находят широкое претворение принципы Возрождения, связанные, прежде всего, с идеей безграничности развития человеческих способностей. Этот тезис сохраняет свою весомость на протяжении всей ренессансной культуры. Названные мастера активно претворяют и другое важнейшее представление — о единстве законов, лежащих в основе развития человека и природы. Этому способствовали и новые художественные приемы — завоеваний живописью трехмерного пространства, создание типа самостоятельно стоящей круглой статуи, не связанной с архитектурой, движение в сторону простых, гармоничных, изящных пропорций, когда совсем исчезает ощущение тяжести камня, сопротивления материала.

Идея единства законов развития человека и природы формировала взгляд на живопись как способную вобрать в себя максимум реалий окружающего мира. Зримую живописность всячески культивируют и подчеркивают. Почти любой сюжет «обогащается» животными, насекомыми, растениями — художник стремится посадить на кромку портрета птицу, жука или большую муху, поместить рядом красивый цветок.

Как пчела добывает мед только с самых ярких цветов, точно так же и художник должен отбирать в окружающем мире все самое совершенное, самое прекрасное. Такая эстетическая установка сознания мыслится в этот период как неоспоримая, как то, что способно привести к осуществлению ренессансного идеала. Идея создания на полотне иллюзии реальной жизни стимулировала разработку **теории перспективы**, как особо важной науки для живописца, помогающей сделать предметы — рельефными и осязаемыми. Живопись вторгается в область скульптуры и с увлечением добывается иллюзии пластического объема на плоскости.

Следствием этих эстетических установок явились рационализм и наукообразность художественных теорий Возрождения, увлеченно разрабатывавших нормативы для композиторов, скульпторов, живописцев. Обсуждению законов перспективы, числовой симметрии, пропорции, анатомии много внимания уделил **Леонардо да Винчи**. Детальные своды художественных приемов мыслились как идеальный путь к воплощению прекрасного во всем его совершенстве.

В чем же причина того, что столь мощная созидательная энергия вдруг рухнула, почему способ ренессансного мышления оказался несостоятельным? Был ли трагический конец предопределен некими

внутренними установками Возрождения, или имелись внешние причины, прервавшие поступательное развитие ренессансного стиля?

Прежде всего, утопичным оказался главный тезис Возрождения, полагавшего, что самое идеальное и совершенное имманентно (внутренне присуще) реальности, надо только суметь извлечь и воплотить эти идеалы. В соответствии с этим Возрождение педантично искало неопровержимые компоненты идеального, демонстрируя их апофеоз в художественном творчестве. Бесстрашие в восхождении духа, соединенное с неустанной творческой активностью, рождало поистине невиданные образцы совершенства. Таковы «Сикстинская капелла» Микеланджело, «Мона Лиза» Леонардо да Винчи и др.

Отражало ли это величие реалии жизни в эпоху Возрождения? — Нет, все великое в его культуре осуществилось как захватывающая мечта, упоительная иллюзия, ожидание лучшего мира.

Реальная жизнь была жестокой и кровавой. Бешеные успехи ростовщичества и интриги, которые плелись вокруг него, провоцировали заказные убийства; в политической жизни действовал подкуп, враждующие кланы не стеснялись в средствах; о доносах друг на друга (в том числе и самих художников) не приходится и говорить. Все это была реальная почва жизни; ее «нестыковка» с творческим воодушевлением была не просто обычной несоизмеримостью желаний и возможностей. Глобальные установки Возрождения были заведомо утопичны, рисовали мир совсем не его красками.

Другими словами, недолговечность Ренессанса была сопряжена с сочиненностью и недолговечностью самих ренессансных идеалов. С одной стороны, творчество Возрождения полно праздничности, равновесия, открытости, соразмерности, а с другой — когда эти качества развиваются до предела, налицо колоссальное духовное и художественное перенапряжение. Возрождение творит с бесконечной уверенностью в том, что нужно и можно стремиться к абсолютному, и при том — земному, к божественному и одновременно — человеческому. Эпоха убеждена, что над искомой цельностью несоединимых начал можно трудиться, максимально мобилизуя волевой порыв. Главное противоречие Ренессанса — противоречие между абсолютностью умопостигаемого идеала и относительностью реальных возможностей обычного человека. С большой исторической дистанции нередко снисходительно относятся к этому грандиозному порыву, не всегда по достоинству оценивая особое ментальное состояние, когда человек впервые так искренне, спонтанно, непосредственно поверил в свои силы. Ошибка заключалась в том, что сам по себе идеал подразумевает некую недостижимую норму.

Но изобретение новых художественных приемов не сулило спасения, ведь ренессансное стремление к совершенству не имело чисто эстетического характера, оно представляло собой глобальную мировоззренческую программу, глобальную идеологию, которая увлекла и сплотила всех, кто стремился к самоосуществлению. Поэтому если идеальная художественная правильность и могла быть смягчена ухищрениями вкуса, изобретением

новых форм, то эстетические приемы были бессильны в отношении тотального мировоззренческого базиса Возрождения.

Таким образом, нарастание тенденций кризиса обнаруживалось в самой внутренней логике развития ренессансной культуры, в ее исходных принципах. Красноречивы в этом отношении даже стилистические формы общения и переписки: повсюду можно встретить такие выражения, как «сверхчеловеческий», «небесный», «бессмертный», «божественный» и т.д. Причем названные понятия обращали не к античным персонажам, не к светским или духовным владыкам, а к друзьям и близким людям. Любые проявления человеческой жизни мыслились как «грандиозные», «превосходные», «великолепные» — от великолепного завтрака до роскошных похорон; и это отражало не просто манеру говорить, но и манеру мыслить, так как подобные изыски произносились чрезвычайно серьезно.

Огромное достижение художественной практики и теории Возрождения состоит в том, что ценой собственных заблуждений, ценой отрицания себя они породили чрезвычайное богатство последующих поисков, позволили сложиться новоевропейской эстетической проблематике. Хотя Ренессанс уже в главных своих тезисах был обречен на гибель, тем не менее, он дал жизнь таким образцам и формам творчества, которые продемонстрировали возможность дерзкого совмещения идеально-воображаемого и реалистического. В этом — непреходящий опыт и значение Ренессанса для последующих судеб художественного сознания.

ВОПРОСЫ

1. Каковы общие черты, сближавшие художественную теорию и практику Возрождения и античности и в чем неповторимая специфика этих культур?
2. В чем состояли главные противоречия ренессансного художественного идеала, приведшие его к кризису?

ЛИТЕРАТУРА

- Мастера искусств об искусстве. М., 1966. Т. 2.
 Эстетика Ренессанса. Антология. М., 1981. Т. 1-2.
 Алпатов М.В. Художественные проблемы итальянского Возрождения. М., 1976.
 Античное наследие в культуре Возрождения. М., 1984.
 Баткин Л.М. Итальянское Возрождение. Проблемы и люди. М., 1995.
 Баткин Л.М. Леонардо да Винчи и проблемы ренессансного творческого мышления. М., 1991.
 Виппер Б.Р. Итальянский Ренессанс. М., 1977. Т. 1—2.
 Данилова И.Е. От средних веков к Возрождению. М., 1975.
 Пинский Л.Е. Реализм эпохи Возрождения. М., 1961. Ренессанс. Барокко. Классицизм. М., 1966.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА НОВОГО ВРЕМЕНИ (XVII-XVIII вв.)

План:

1. Культурно-эстетический смысл перехода от последовательного к параллельному развитию художественных стилей.
2. Драматизм духовной жизни человека Нового времени, ее эстетико-философское осмысление и отражение в новых художественных тенденциях.
3. Эстетические принципы барокко и классицизма.
4. Противоречия художественной практики и ее эстетический анализ у Дидро.
5. Эстетика Просвещения о соотношении спонтанных и разумных начал в художественном творчестве.

В XVII в. Европа вступила в эпоху Нового времени. Эта стадия культуры ознаменовалась, прежде всего, возникновением общества принципиально нового типа, не скованного жестко традицией и каноном. Новационный тип общества (в отличие от традиционного)— это разомкнутое и относительно открытое общество, способное существовать и развиваться, лишь непрерывно модифицируя свою основу.

В XVII в. последовательное развитие мировых художественных стилей сменяется их параллельным развитием, взаимодополняющим сосуществованием. Если до этого в Европе готический стиль приходит на смену романскому, а затем сам сменяется ренессансным стилем, то в XVII в. почти одновременно возникают и развиваются большие мировые стили, имеющие наднациональный характер, охватывающие разные виды искусств, — барокко и классицизм.

Художественное сознание послевозрожденческих эпох формируется уже большим числом факторов, чем в предыдущие столетия. Интенсивно развивается как само художественное творчество, по-прежнему оказывающее существенное влияние на художественные установки современников, так и публичное обсуждение проблем искусства. Вопросы предназначения искусства, эволюции художественного вкуса, иерархии искусств становятся достоянием художественной критики, разрабатываются и самими мастерами искусства («эстетика снизу»).

Сосуществование и параллельное развитие мировых художественных стилей подтверждало со стороны искусства своеобразие новой ситуации в культуре, разрушающей автоматизмы привыкшего к канонам восприятия. Теперь, чтобы идентифицировать себя с определенными культурными и социальными группами, требуется сделать выбор, т.е. самому избрать круг ценностей, наиболее созвучных собственной индивидуальности.

Новые культурные условия расширили и возможности индивидуального начала в художественном творчестве — возможности формирования авторских стилей, утверждения собственного художественного видения. Тем самым искусство получает новые стимулы «самодвижения». Обычно, когда требуется понять истоки возникновения новых жанров изобразительного или музыкального искусства, причины изменения направлений эволюции театра

или литературы, всегда выявляется социальная подоплека этих процессов. Если до Нового времени подобные параллели еще выглядят более или менее прозрачно, то, начиная с XVII в. картина существенно усложняется.

Искусство Нового времени отличается богатством художественных накоплений, традиций. Оно настолько утвердилось как достаточно самостоятельная сфера деятельности, что уже напрямую не связано ни с культовыми, ни с этическими, ни с политическими целями. Свободное сочинительство, комбинации всех известных приемов языка, неожиданные стилевые ходы заметно усиливают роль экспериментальных, игровых сторон искусства, отныне все в большей мере опирающегося лишь на требование вкуса. Отсюда и отмечаемые многими специалистами новые возможности самодвижения искусства, эволюционирующего не только под влиянием социальных или культурных факторов, но и под влиянием уже самого состоявшегося художественного опыта.

Если в эпоху Возрождения обсуждались преимущественно эстетико-гносеологические вопросы (отношения искусства и действительности), то в XVII в. акцент был перенесен на этико-эстетическую проблематику. Человек, его возможности, предназначение, приобретенные и врожденные качества находятся в центре внимания философов XVII-XVIII вв. Зондирование человеческих возможностей происходит максимально интенсивно. Ведь после Возрождения человечество прошло еще одну ступень исторического опыта: оно убедилось, что человеческая личность находится во власти тысячи сложных причин. Какой бы внутренней мощью, порывом, волей не обладал человек, ему не удастся вырваться из природных и социальных уз, нередко формирующих судьбу человека вопреки его воле. Поиски искусства XVII-XVIII столетий также отличаются заинтересованным вниманием к человеку, усилием измерить его возможности, проникая в психологию, в анализ его внутренней, субъективной жизни. Эта доминанта пронизывает и искусство барокко, и искусство классицизма. Именно по этой причине искусство Нового времени так тяготеет к драматическим сюжетам, которые характерны для практики как барочной, так и классицистской драмы, художественной литературы, воссоздающих хаотичную картину мира, делающих акцент на видении мира как метаморфозы, на парадоксальности действительности, ее ожесточенной динамике.

Подобная окрашенность характерна и для философии XVII в. Основной тезис «Левиафана» Т. Гоббса — «война всех против всех» — в известной степени выражает доминанту мироощущения этого столетия. Фрэнсис Бэкон (1561-1626), Томас Гоббс (1588-1679) и Джон Локк (1632-1704) в Англии, Рене Декарт (1596-1650) и Пьер Гассенди (1592-1655) во Франции, Бенедикт Спиноза (1632—1677) в Нидерландах, Готфрид Лейбниц (1646-1716) в Германии старались выработать более или менее удовлетворительную философскую модель мира. Однако это им не вполне удавалось, ибо в большинстве своем они придерживались точки зрения деизма, т.е. признания одновременного влияния двух противоположных начал. Р. Декарт, к примеру, выделяет две субстанции мира — умопостигаемую и телесную, причем ни одну из них он не признает в качестве ведущей. Если внимательно

проанализировать систему доказательств в текстах классиков философии этой эпохи, то для каждого тезиса можно обнаружить свой контртезис.

Деистическое мировоззрение как нельзя лучше характеризовало состояние разорванности сознания, брожения умов. Открытия Н. Коперника и Г. Галилея, показавшие, что Земля не является центром Вселенной, выбили привычную почву из-под ног, поместили сознание современников в совершенно иную систему координат. Чрезвычайный интерес у мыслителей XVII в. вызывает проблема времени. Идея изменяемого, текучего времени как фона и условия человеческого бытия, когда мир в каждую историческую секунду уже не равен самому себе, а пребывает в постоянной трансформации, захватывает воображение современников.

В какой степени жизненный путь человека зависит от личной активности, а в какой он предопределен объективными обстоятельствами, — этот рефрен заявляет о себе в самых разных философских системах, выступает специфическим сюжетом протестантской этики. Представление о картине мира как иррациональной, хаотической, динамичной соседствует с усилием проанализировать конфликты, вывести «формулу» сложной борьбы противоположных начал.

На этом фоне вполне закономерно возникновение такой стилевой формы, как барокко. Барокко полнее других стилей совмещало в себе полярные полюсы, выразительнее отражало разорванность самосознания культуры XVII в. В наибольшей степени барокко претворилось, пожалуй, в архитектуре. Итальянский скульптор и архитектор Л. Бернини по праву считается классиком этого стиля. Для архитектуры и скульптуры барокко характерны импульсивность, динамика, чрезмерность и, в какой-то мере, мистицизм.

Предельное выражение стиля барокко в музыке проявилось в *оратории*; этот жанр пришел из средних веков и Возрождения. Барочная оратория отличается особой помпезностью, стремлением к внешним эффектам, необычайной пышности, которой она достигает в Новое время. В некоторых ораториях использовалось до двенадцати четырехголосных хоров, подтверждая репутацию этого жанра как пышного барокко в музыке.

В живописи стиль барокко во многом представляет **Рубенс**. В широком смысле как о барочных художниках можно говорить о **Рембрандте и Веласкесе**.

Безусловно, разрушение законченных классических форм — в самой природе барокко. Это качество сообщает барокко простор воображения, неограниченные возможности шуток и игры. Мастера барокко сознают: искусство сильно не только тем, что способно к наблюдению действительности, но и непредсказуемым творческим порывом, не только правилом, но и неправильностью.

Эта линия нашла отражение в философских размышлениях об искусстве. У большинства философов не только XVII, но и XVIII в. среди сочинений не оказывается работ о самоценной эстетической природе искусства. Философия пока еще застыла на рассуждениях о вспомогательной роли искусства в совершенствовании человека; значение художественных

произведений ограничивают помощью в преодолении аффектов, воспитании нравственных качеств личности.

Активно обсуждали проблемы художественного вкуса англичанин Дэвид Юм (1711—1776), создавший трактат «О норме вкуса», француз Шарль Баттё (1713—1780), автор труда «Изящные искусства, сведенные к единому принципу». В эстетической проблематике заметно перемещение внимания с фигуры художника на фигуру реципиента — читателя, зрителя, слушателя. В полный голос звучит идея о том, что судьба произведения искусства во многом зависит от того, кто и как его воспринимает.

В этой тенденции проявился особый интерес к уникальности индивидуального опыта, внутреннего мира личности, формирующего разные художественные установки. Относительность вкуса расценивается как норма. Искусство XVII—XVIII вв., отличаясь вниманием к драматическим сюжетам, вовлекло в область творческой переработки огромный массив негативных, противоречивых явлений. Большинство философов подходят к осмыслению этой практики в духе аристотелевской идеи о возможности преодоления художественной формой негативного содержания. На фоне традиционных решений такого рода особое место занимает яркая фигура английского мыслителя Бернарда Мандевиля (1670—1733), автора нашумевшего произведения «Басня о пчелах». Мандевиль выступил с резкой критикой тех философов, которые признавали существование врожденной предрасположенности человека к добру и красоте, данной природой.

Особое внимание Мандевиль уделил роли цивилизации в этом процессе, которая сама нередко ставит человека в условия, провоцирующие авантюризм, смену ролей и т.п.

Драматизм душевной жизни человека Нового времени, противоречивость и углубление личностного начала чрезвычайно усилили эту тенденцию. Напряженные эмоциональные контрасты, сгущенная динамика послужили вместе с тем своеобразной питательной почвой для ряда искусств, в частности — музыки. В сущности, XVII столетие дало человеку самое музыку как свободное от церковных рамок искусство, развивающееся в самостоятельных крупных формах. Секуляризация музыкальных жанров позволила музыке вырваться на волю, она начинает обогащать себя множеством выразительных средств и приемов. На рубеже XVII-XVIII вв. возникает опера. Первые авторы, обратившиеся к оперному творчеству, — К. Монтеверди, К. В. Глюк, Ж. Б. Люлли, Г. Перселл. Начальный образец этого жанра — так называемая, опера-серия, отличавшаяся определенной структурой, которой композиторы придерживались около двух столетий. В опере-серии главенство принадлежит арии, речитативу отводится служебная роль, а значение хора и ансамблей сведено к минимуму.

Этот жанр положил начало возникновению музыкального тематизма нового типа, ориентированного на пение солистов, а не хора. Для человека появляется возможность выразить все сокровенные стороны своего внутреннего мира. Принципиально новое, что было открыто музыкой послевозрожденческой эпохи, состояло в разработке приемов перерастания одной образной индивидуальности в другую. Как уже отмечалось, в полифонии мелодическое развитие остается тождественно самому себе, оно

может расцвечиваться гармонически, но там нет перерастания одной лейтмотивации в другую.

В оперной музыке, наоборот, не просто сопоставляются контрастирующие темы, но дается связанная галерея индивидуализированных картин-образов; новая индивидуальность в музыкальном развитии рождается, как правило, из противоречий начального образа. Во второй половине XVII и в XVIII в. опера становится общедоступным зрелищем, одним из самых популярных жанров. Данное обстоятельство важно понимать, оценивая своеобразие установок художественного сознания того времени. Происходит широкий художественный взаимообмен — итальянские оперы проникают во Францию и Германию, произведения французских и немецких авторов — в Италию. Демократические шаги в развитии оперы выразились и в том, что на рубеже XVII-XVIII вв. возник такой новый жанр, как опера-буффа. Одно из первых произведений этого направления — «Служанка-госпожа» Дж. Перголези. В отличие от оперы-серии в опере-буффа преобладает не солирующий голос и ариозное пение, а ансамбль. Наиболее развернутые ансамбли украшали стремительно развивающиеся финалы опер, выступавшие узлами интриги. На развитие драматургии оперы-буффа значительное влияние оказало творчество Гольдони, Лопе де Вега, Кальдерона с богатым опытом быстрых, молниеносных мизансцен.

Новую эстетическую платформу обретает и драматический театр во Франции, где еще в XVI в. возникают первые профессиональные труппы. Спустя столетие большую популярность завоевывает творчество Мольера, сумевшего сделать себе имя на сочинении не трагедий («высокого» театрального жанра), а комедий, необычайно высоко поднявшего статус этого жанра.

Драматический театр в большей степени испытал влияние классицизма, нежели барокко. В определенном отношении классицизм был продуктивным художественным явлением, хотя его ходульные схемы нередко подвергались острой критике. Классицистская драматургия стремилась максимально поднять профессиональный уровень театрального искусства. С одной стороны, классицизм культивировал некие идеальные нормы, искал особые приемы пластической выразительности для разных чувств, состояний, так или иначе диктовал правила их воплощения в жесте, в позе, в интонации. Но, с другой стороны, тщательная шлифовка художественных приемов помогала достижению целостности и завершенности образов и сцен, убедительной композиции всего спектакля. Требовательная эстетика классицизма в определенной мере выступала заслоном на пути скороспелого творчества, способствовала подъему мастерства и профессионализма в разных видах искусств.

Одним из самых ярких и тонких теоретиков просветительской эстетики, стремившихся к соединению поэтичности и страстности с тщательно отработанным мастерством, явился **Дени Дидро** (1713-1784). Выдающийся мыслитель и художественный критик опубликовал большое число трудов по теории театра и драматургии («Парадокс об актере», «Беседы о "Побочном сыне"»), изобразительного искусства («Салоны...»), эстетических и

философских эссе, трактатов, памфлетов. Обсуждая вопросы театральной эстетики, Дидро восставал против игры «нутром», неспособной обеспечить устойчиво высокий уровень исполнения. По-настоящему зажечь зал, по его мнению, может не тот актер, который отдается на волю спонтанного чувства, а тот, который сохраняет холодную голову и точно выверяет воздействие интонаций своей речи, жестов, мизансцен. Французский просветитель стремится найти золотую середину между искренностью внутренних движений и их отточенной пластической выразительностью.

Уязвимые стороны классицистской эстетики выразились в ограниченных возможностях, которые она предоставляла для воплощения сложных психологических состояний, передачи своеобразия национально-исторических характеров. Продуктивным классицизм оказался для тех форм творчества, которые носили монументальный характер. В известной мере любое сильное тоталитарное государство (каким была и Франция на протяжении XVII—XVIII столетий) всегда тяготеет к классицистским монументальным формам, воплощающим идеи порядка, рациональности, единения

К XVIII в. экстатическое, импульсивное и мистическое мироощущение, столь сильное в начале Нового времени, постепенно гаснет, и XVIII столетие в большей мере проходит под знаком классицизма, нежели барокко, хотя последнее все еще действительно проявляет себя в живописи и в архитектуре.

События в общественной жизни и культуре конца XVIII столетия еще сильнее трансформируют сознание современников: возникает искренняя вера в бесконечные возможности разума, в силы самого человека. Необходимо бесстрашно возделывать возможности разума, и он в конце концов приведет человечество «куда надо». Такой лейтмотив объединяет мыслителей и художников самых разных позиций. Рационально разработанные общественные установления явились фундаментом выступлений деятелей французского Просвещения в пользу республиканского правления, организации парламента и т.п. Интеллектуальные лидеры XVIII в. убеждены в существовании и возможности открытия оптимальных законов, способных усиливать гражданские добродетели, помочь формированию гражданского общества.

Сами фигуры просветителей в определенной мере олицетворяют противоречия своего времени. Обращает на себя внимание противостояние в трактовке предназначения и возможностей искусства позиций **Д. Дидро** и **Жан-Жака Руссо** (1712-1778). Руссо остро скептически относился к оценке общественных функций искусства: в условиях глубокого падения нравственности, считал он, с помощью искусства «украшают гирляндами цветов железные цепи, сковывающие людей, заглушают присущее людям сознание истинной свободы, заставляют их любить свое рабство, превращая их в то, что называется цивилизованными народами».* Дидро, отличающийся рафинированным вкусом, напротив, возлагает на искусство большие надежды. Он много размышляет об историческом подходе к крите-

риям художественности, о понятии правды и правдоподобия в искусстве, сам создает художественные произведения.

Немецкое Просвещение в XVIII столетии представлено именами Иоганна **Иоахима Винкельмана** (1717-1768), создавшего «Историю искусств древности» и пропагандировавшего античный идеал «невозмутимости, благородной простоты и спокойного величия», а также **Готхольда Эфраима Лессинга** (1729-1781). В получившей известность работе «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» Лессинг отстаивает мысль о расширении искусством своих границ в новейшее время. Оно подражает теперь «всей видимой природе, в которой красота составляет лишь малую часть». Художник призван подчинять красоту основному устремлению и не пытаться воплощать ее в большей мере, чем это позволяют правда и выразительность.

Особняком в XVIII столетии стоит фигура английского теоретика искусства и художника **Уильяма Хогарта** (1697—1764), проявившего последовательность в отстаивании относительной самостоятельности эстетических принципов в оценке искусства, критиковавшего «протоптанную стезю рассуждений» о тождестве художественной и нравственной красоты.

Разброс идей среди самих просветителей иллюстрирует противоречия этой эпохи. Восемнадцатое столетие только и ставило вопросы, ответить на которые, как позже писал О. Бальзак, было призвано столетие девятнадцатое. Существенные для эпохи этические проблемы, становясь предметом искусства, претворяются в совершенной художественной форме. Исторически сложившийся уровень художественного вкуса выражает себя в требовании полноценного художественного переживания

Эстетические теории искусства в подавляющем большинстве носят распыленный характер, проблематика их весьма традиционна: искусство и окружающий мир, искусство и воспитание человека. Просветители еще не готовы сформулировать мысль об искусстве как деятельности, имеющей оправдание в самой себе. Трактаты большинства философов XVII и ряда XVIII в. позволяют предположить, что они мало интересовались искусством, нередко плохо знали его и отводили ему подчиненную роль. А если и писали о нем, то большей частью свысока, снисходительно и весьма назидательно. Если, в конечном счете, Бэкон, Гоббс, Локк, Декарт, Спиноза, Лейбниц и оказали влияние на развитие теории искусства, то скорее только разработкой общефилософских методов анализа.

Во второй половине XVIII в. положение начинает меняться. В середине столетия в Германии работает философ Александр **Готлиб Баумгартен** (1714—1762), который впервые вводит сам термин «*эстетика*». Эстетическая проблематика постепенно начинает перемещаться в центр философских систем. Именно на германской почве, в Йене, в среде интенсивного общения философов, художников, литераторов эстетика начинает вбирать в себя все богатство интеллектуальных поисков.

Семнадцатый и восемнадцатый века оставляют впечатление удивительно противоречивого времени, резкого столкновения идей, сосуществования полярных точек зрения на природу человека, искусства и мироздания.

Обсуждение вопросов художественной теории опиралось преимущественно на традиционные категории эстетики — мимезис, катарсис, мера, гармония, симметрия, композиция и другие, сложившиеся ранее. Исключение составила категория **художественного вкуса**, введенная в XVII в. и привлекавшая внимание к роли индивидуального аспекта в суждении об искусстве. Творчество романтиков, пришедшее не смену просветителям, не только формулирует принципиально новый взгляд на искусство, но и вырабатывает особый язык теоретической мысли об искусстве, обогащенный новыми понятиями и категориями.

ВОПРОСЫ

1. В каких философских, эстетических и художественных явлениях отразилось мироощущение XVII в. как века «исторического бездорожья»?
2. Какова историко-культурная основа возникновения и разработки эстетической категории художественного вкуса?

ЛИТЕРАТУРА

- Музыкальная эстетика стран Западной Европы XVII-XVIII вв. М., 1971.
 Руссо Ж.-Ж. Об искусстве. М.-Л., 1959.
 Хоум Г. Основания критики. М., 1977.
 Аникст А.А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967.
 Асмус В.Ф. Немецкая эстетика XVIII века. М., 1962.
 Западноевропейская художественная культура XVIII века. М., 1980.
 История европейского искусствознания. От античности до конца XVIII века. М., 1963.
 Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М., 1994.
 Проблемы Просвещения в мировой литературе. М., 1970.
 Ренессанс. Барокко. Классицизм. М., 1966

ЛЕКЦИЯ № 2 ИСТОРИЧЕСКИЕ ОРИЕНТАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОЗНАНИЯ. (ПРОДОЛЖЕНИЕ)

КОНЦЕПЦИЯ ИСКУССТВА РОМАНТИЗМА

1. Причины возникновение романтического мироощущения в искусстве и эстетике.
2. Воплощение идеи универсальной личности в художественном творчестве и теории искусства.
3. Теория иронии Ф. Шлегеля.
4. Достижения романтизма в психологическом обогащении художественного языка.
5. Самоценный статус искусства в эстетике романтиков.

Термин «романтизм» возник гораздо раньше, чем художественное движение, развернувшееся в Европе в конце XVIII — начале XIX столетия. До XVIII в. эпитет «романтический» указывал на некоторые особенности литературных произведений, написанных на романских языках (т.е. не на языках классической древности). Это были романсы, а также романы и поэмы о рыцарях. В конце XVIII в. «романтическое» понимается гораздо шире: как авантюрное, занимательное, старинное, самобытно-народное, далекое, наивное, фантастическое, духовно-возвышенное, призрачное, удивительное и даже пугающее. В качестве литературного термина это слово впервые появилось у Новалиса (1772-1801), а в качестве музыкального — у Эрнеста Теодора Амадея Гофмана (1776-1822).

Романтизм как течение художественной практики и теории вовлек в свою орбиту разные виды искусств и состоялся в разных странах. В Германии романтизм представляют эстетики, писатели, музыканты, связанные с иенской школой: Вильгельм Генрих Вакенродер (1773-1798), Людвиг Тик (1773-1853), братья Август Шлегель (1767-1845) и Фридрих Шлегель (1772—1829), Новалис, Гофман;

во Франции — Виктор Гюго (1802—1885), Альфред де Мюссе (1810-1857), Мари-Жозеф Шенье (1764-1811); в Англии — Сэмюэль Тэйлор Колридж (1772—1834), Уильям Вордсворт (1770—1850), Джордж Гордон Байрон (1788-1824), Перси Биш Шелли (1792-1822);

в Италии — Джакомо Леопарди (1798-1837).

Возникновение романтизма связано с разочарованием в идеях просветительства, возлагавшего надежды на строительство справедливого общества на разумных началах, с реакцией на углубление острых противоречий цивилизации. Романтики резко дистанцировались от современного им экономического и социального порядка, считая его недостойным человеческой личности. Протест вызывали, с одной стороны, способы производства, формировавшие «частичного» человека, лишавшие его целостности и универсальности. С другой — усредненно-трезвый, бездушный практицизм повседневной жизни, ведущий к искажению природы человека. В творчестве романтиков разных стран можно обнаружить ставший хрестоматийным конфликт между художником-энтузиастом и бюргером

Главный пафос и фундаментальное основание эстетики художественной практики романтизма — увлеченность идеей защиты универсальности человеческой личности. Этот тезис — один из основных, которыми очень дорожили романтики. Романтики настаивают на том, что главный смысл поэзии и искусства вообще состоит в воспроизведении глубин человеческого духа. Объективная действительность сплошь состоит из масок, она обманчива, имеет второй и третий планы и по этой причине не может выступать для искусства питательной почвой, а, напротив, отрицательно воздействует на художественное воображение.

Ориентация романтиков на такие характеристики художественного творчества, как открытость, бесконечность, незавершенность, текучесть, в соединении с идеями полноты, целостности, всеохватности искусства приводила к новым продуктивным результатам. Если корни стремления к целостности, всеохватности, универсальности можно обнаружить в Возрождении, то импульсивность, динамика, хаотичность, культ внутренних переживаний — характерные признаки барокко. По-своему подтверждая действительность художественно-исторической памяти, романтизм интегрировал эти как будто бы противоречивые ориентации.

Огромное значение романтики придавали деятельности субъекта: с одной стороны, субъекта творчества, а с другой — субъекта восприятия. Их многочисленные трактаты позволяют заключить, что романтики старались, так или иначе, моделировать характер личностного воздействия искусства. Много веков прошло в европейской культуре, пока искусство смогло состояться как самоценный и суверенный вид деятельности, свободный от какой-либо функциональности. И вот в эпоху романтизма, в эпоху триумфа самораскрытия воли художника, когда не существует никаких преград для создания произведений, имеющих ценность в самих себе, вдруг обнаруживается желание расширить зону действия искусства, направить его потенциал вовне. Тем самым романтизм как бы обозначил пограничный период, когда искусство, с одной стороны, набрало максимальную творческую высоту, как самодостаточная творческая сфера, а с другой — вновь пытается выйти за пределы себя.

Эта невиданная ранее функция искусства, мыслящего себя средоточием важнейших истин и смыслов бытия, обнаруживается и в новом взгляде на художника как исполнителя столь величественного замысла. Теперь он уже не мастер создания художественных иллюзий действительного мира, а Творец, от которого ожидают много большего.

Язык романтической мысли — особый инструмент, отличающий способы теоретического и художественного высказывания. Грандиозные цели романтиков художник осуществляет через поэтические «зашифрованные» иносказания. При этом в качестве высшей ценности рассматривается то особое внутреннее состояние, которое испытывает человек в момент художественного переживания. В этом отношении романтики очень близки И. Канту, неоднократно утверждавшему, что процесс художественного восприятия представляет собой гораздо большую ценность, чем его результат.

Романтики стремятся уйти от логического рационализма классицистских приемов, неизбежно навязывающих подневольность мышления, когда накатанные клише автоматически склеиваются в предложения. В противовес этому они выдвигают прием, называемый потенцированием, означающий выявление дополнительных возможностей слова, испытание его способности к саморазвитию. Отсюда — культивирование углубленного метафоризма в слове, стремление сделать поэзию максимально философичной, обогащение повествования притчевой символикой, почерпнутой из фольклора.

Способность к сильному внутреннему переживанию ценна для романтиков, прежде всего тем, что она возвращает человеку ощущение личного достоинства. Человека может возвысить не только художественное, но и религиозное переживание, нравственное воодушевление. Утверждая особую ценность внутренней жизни, немецкие романтики обращаются к разработке такого важного для них понятия, как *«ирония»*. Теория иронии развита несколькими авторами, в основном Ф. Шлегелем в его рецензиях «О Лессинге» и «О Мейстере» Гете, в наброске «О непонятности»; кроме того, в ряде произведений Тика и Зольгера. Все эти работы выявляют метафизический смысл романтической иронии, играющей незаменимую роль в процессе возвышения человека.

Уникальный потенциал иронии заключается в том, что благодаря ей человек приобретает бесконечные силы как самосозидания, так и самоотрицания. Ироническое мироощущение, старается убедить Ф. Шлегель, способно спасти человека перед лицом крайних противоречий, которые несет мир. Вместе с тем бесконечно развиваемая рефлексия, сомнение во всем, ироническое подозрение не только окружающего мира, но и собственных внутренних порывов позволяют оценить крайнюю иронию как путь, ведущий к сумасшествию. Человек способен легко утратить меру иронического отношения и запутаться во всей этой сложности.

Тотальная ирония как способ мышления и образ жизни быстро порождает отчаяние, в таком состоянии человек отказывается от поиска прочной основы мира, всюду обнаруживает лишь шаткость бытия, приходит к глубокой внутренней неудовлетворенности. Таким образом, ирония как особый способ обыгрывания мира, дающий ощущение свободы, рождающий иллюзию независимости субъекта от жизни, полна противоречивых последствий.

Поиски романтиками новых путей в эстетической теории и художественном творчестве не нашли широкого понимания у современников. Позиции романтизма были ориентированы на искусственную интеллектуальную публику, составлявшую небольшой слой. Существенное значение имело и то, что элитарные аристократические круги, как и значительная часть образованной публики, тяготели к художественной практике, основанной на принципах классицизма. «Классическое — здоровое, романтическое — болезненное», — эта мысль И.В. Гете разделялась многими его современниками.

В итоге романтики имели крайне незначительную аудиторию (интерес ко многим из них начинает расти после их смерти). Возникает противоречие

между первоначальными посылками (возвратить человеку утраченную целостность через приобщение к универсализму художественного мира) и отсутствием читателей, которые разделяли бы это желание. Болезненно переживая такую ситуацию, романтики начинают утверждать, что художник может творить и для самого себя либо еще для одного-двух человек, которые его понимают. Духовная элитарность романтиков, как и рафинированность художественного письма, постепенно привела их к крайней изоляции.

Романтики действительно оказались сильны не столько позитивной программой, сколько разработкой приемов отстранения от жизни, ее духовно-художественным преодолением, в том числе и средствами иронического отношения.

Наряду с острыми противоречиями романтизм имел и неоспоримые заслуги. Так, несомненно, влияние романтиков на обогащение выразительных средств в поэзии, музыке, живописи. Склонность романтизма противостоять жанровому делению искусств, утверждать формы художественного синтеза была чрезвычайно прогрессивной для этого времени. Развенчивая классицистскую теорию высоких и низких жанров, романтическое творчество шло на смелые эксперименты и на деле доказало продуктивность художественного взаимодействия. Обменные процессы между разными видами искусств всегда способствовали обогащению языка друг друга. Приверженность романтиков идее органической целостности художественного переживания, воссоздающего все богатство жизненного опыта в его неразложимости, послужила выработке тонких средств воплощения разнообразных психологических состояний. Разрабатывая новые приемы недосказанности и невыразимости, романтизм во многом возделал почву для символизма — художественного течения, развернувшегося в конце XIX в.

Завершающие стадии романтического творчества не имеют единой хронологии и в разных странах различны. Наиболее продуктивной почва романтического искусства оказалась для музыки, интенсивно продолжавшей развиваться в этом лоне в то время, когда романтическая литература и живопись уже нисходят. Формирование музыкальных выразительных средств романтизма можно обнаружить еще в конце XVIII в. в творчестве Л. ван Бетховена. Первая половина XIX столетия ознаменована деятельностью музыкантов-романтиков Ф. Шуберта, Р. Шумана, К.М. Вебера, Ф. Мендельсона. В 50-х годах XIX в. главой веймарской школы, вокруг которой сгруппировались композиторы, был Ф. Лист. В это же время активно творили Г. Берлиоз, И. Брамс, Р. Вагнер.

Таким образом, эстетические принципы романтизма способствовали широкому обогащению музыкально-выразительных средств. Грандиозную революцию в сфере оперного искусства осуществил Р. Вагнер. Даже неискушенный в музыке человек почувствует, что оперы этого композитора не похожи на оперы его предшественников. Основное новаторство Р. Вагнера состояло в том, что он добивался размывания архитектоники отдельных музыкальных номеров (арии, дуэта, ансамбля), вовлекая их в сквозное музыкально-драматическое действие. Композитору удалось по-

своему воплотить принцип «тотальности романтического переживания» в художественном моделировании длящегося, неослабного напряжения на протяжении всего акта.

Эстетика романтизма - есть, прежде всего, эстетика человеческой свободы. Подлинно значительное и человеческое, по мысли романтиков, свершается не вне, а внутри самой личности. Не следует преувеличивать роль объективного мира: законы вероятности, любили повторять романтики, существуют для людей, лишенных воображения. Достоинство человека состоит в возможности свободного осуществления себя, чему как нельзя более содействует сфера искусства.

Находиться под властью искусства — значит освободиться от власти действительности, именно в таком состоянии и можно принадлежать самому себе. Отпущенное на волю воображение позволяет строить себя, расширять и превышать себя. В возможности жить полноценной и многообразной внутренней жизнью романтики видели условие возвращения человеку ощущения подлинности его бытия, возвышение его достоинства.

В творчестве романтиков, пройдя сквозь сложные историко-культурные лабиринты, восторжествовала идея самоценности искусства. При этом оказалось, что, только обретя цель в самом себе, искусство смогло взять на себя важную культуросозидательную роль восполнения ущербности человеческого бытия. Таким образом, можно зафиксировать определенный парадокс: искусство становится по-настоящему незаменимым, когда, казалось бы, максимально сосредоточивается на самом себе; другими словами, только через воплощение принципов самодостаточности художественного творчества искусство смогло реализовать себя как уникальная деятельность, значимая и за своими пределами. Близкое понимание природы и возможностей искусства в значительной мере перешло и в немецкую классическую эстетику.

ВОПРОСЫ

1. Какие черты художественной теории и практики романтизма свидетельствуют об интеграции опыта Ренессанса и барокко?

2. По мнению романтиков, процесс художественного переживания способен возвращать целостность человеческой личности. На чем основана эта трактовка?

ЛИТЕРАТУРА

- Эстетика американского романтизма. М., 1977.
 Эстетика раннего французского романтизма. М., 1982.
 Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. Л., 1974.
 Вайнштейн О. Б. Язык романтической мысли. М., 1994.
 Ванслов В.В. Эстетика романтизма. М., 1966.
 Габитова Р.М. Философия немецкого романтизма. М., 1978.
 Дьяконова Н.Я. Лондонские романтики и проблемы английского романтизма. Л., 1970.
 Романтизм: вопросы эстетики и художественной практики. Тверь, 1992.

НЕМЕЦКАЯ КЛАССИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА

1. Искусство и эстетическое как примирение духовной свободы и природной необходимости в эстетике Канта.
2. Теория искусства и эстетического воспитания Шиллера.
3. Своеобразие искусства и художественного символа в философии Шеллинга.
4. Гегель о природе эстетического и исторических судьбах искусства.

Период немецкой классической эстетики приходится на вторую половину XVIII — первые десятилетия XIX в. Ее основу составили теоретические концепции **Иммануила Канта (1724-1804)**, **Фридриха Шиллера (1759—1805)**, **Фридриха Вильгельма Йозефа Шеллинга (1775-1854)** и **Георга Вильгельма Фридриха Гегеля (1770-1831)**. Обращает на себя внимание хронологическое совпадение этого периода с романтизмом и отчасти с Просвещением. Действительно, при всей преемственности философско-эстетических систем названных мыслителей их становление отмечено противоречивостью. Так, в течение определенного периода Кант и Шиллер сами выступали с позиции просветителей; эстетическая и философская эволюция Шеллинга позволяет рассматривать последнего и в рамках немецкой классической эстетики, и в рамках романтизма.

Внимание к эстетике у каждого из перечисленных мыслителей было вызвано не столько специальным интересом к искусству, сколько стремлением разработать необходимые компоненты, придающие завершенность философской системе. Язык теоретиков немецкой классической эстетики очевидно сложнее, чем их предшественников. На первый взгляд кажется, что философы излагают свои суждения в чрезвычайно затуманенной и абстрактной форме, имеющей отдаленное отношение к художественному творчеству и искусству. Вместе с тем через оперирование максимально обобщенными понятиями, углубление диалектического метода мышления эти авторы смогли вывести обсуждение эстетической проблематики на новый уровень, поднять теоретическую планку эстетических доказательств и выводов. После немецкой классической эстетики уже нельзя было теоретизировать по поводу искусства так, как это делали, к примеру, представители эстетики классицизма или Просвещения, зачастую сближаясь с беллетристикой, опираясь на философию «здравого смысла».

В эстетических воззрениях Канта наиболее интересен второй, так называемый критический, период его творчества, когда он создал наиболее значительные произведения: «Критика чистого разума» (1781), «Критика практического разума» (1788) и «Критика способности суждения» (1790). В центре «Критики чистого разума» — гносеологическая проблематика, фундаментальные вопросы, встающие перед любым философом: в какой мере познаваем мир, в какой мере человек способен проникать в его суть и подчинять его себе. Тщательно анализируя отношения «окружающий мир — субъект», Кант выявляет границы познания («вещь в себе») и приходит к

заклучению, что формы связи мира и познающего его человека основаны на отношениях необходимости.

Притягательность и авторитетность кантовской эстетики объясняются умением мыслителя тонко понять и представить своеобразие художественной сферы. Природу искусства он трактует как соединение противоположных начал: эмоциональности и разума, логики и интуиции, чувственного и понятийного знаний. В сфере художественного творчества примиряются разные полюса человека действующего, думающего и человека чувствующего. Одно из центральных понятий кантовской эстетики — понятие «целесообразность без цели», развивающее толкование бескорыстной природы художественного восприятия и художественного удовлетворения.

Искусство представляет собой интегрирующее звено, примиряющее силы необходимости (мир природы) и силы свободы (область нравственных деяний). Искусство должно казаться свободным «от всякой принудительности произвольных правил, как если бы оно было только продуктом природы».* Все естественное, отмечает Кант, прекрасно, когда имеет вид сделанного человеком, а искусство прекрасно, если походит на природу. Этими высказываниями философ развивает свое понимание эстетически совершенного. Природа прекрасна в случае, если ее творения пробуждают идею целесообразности, будто бы они специально созданы для эстетического удовольствия. И наоборот, все создания рук человеческих совершенны в той мере, в которой демонстрируют иллюзию природной органики

Все прекрасное в искусстве возникает только благодаря творческой активности гения, который его создает. Погружаясь в художественное переживание, наши силы воображения приходят в движение, душа получает оживляющий принцип.

Кант много думал над тем, в какой мере понятийный анализ способен адекватно передать все богатство художественного содержания. В самом деле, ведь художественная критика базируется на том, что так или иначе переводит художественное произведение на язык понятий, стремится «выделить» из произведения его смысловой фермент. По существу же художественное содержание в принципе невыразимо никаким другим способом. Вербальный язык — это совсем иной инструмент осмысления мира, чем его образное претворение.

Произведение искусства несет в себе возможности богатой ассоциативности, будит воображение, посылает новые импульсы игре наших внутренних сил. «Существует такая видимость, с которой дух играет и не бывает ею разыгран. Через эту видимость создатель ее не вводит в обман легковверных, а выражает истину». Тем самым Кант ставит определенные границы авторскому произволу. Это уже не теория искусства романтиков, которые согласились бы с тем, что автор играет и хочет разыграть, развивая парадоксы, остроумие, иронию и пародию. Кант стремится дистанцироваться от такой крайности. Искусство — сфера незаинтересованного, бескорыстного духа, «целесообразность без цели», однако «фермент» художественности не способен проявиться через случайный и пустой материал. В искусстве пред-

ставляет интерес не всякое содержание, а лишь такое, которое мысль фиксирует как сущность, как явленную необходимость, внутреннюю тенденцию. Эти идеи Канта оказались близки сформулированной позже мысли Гегеля о том, что можно обсуждать проблему не только классической формы в искусстве, но и классического содержания.

Много времени посвятил кенигсбергский мыслитель обоснованию высокой роли гения в искусстве. Путь, по которому развивается творчество художника, основан не на правиле рассудка, а на естественной необходимости внутренней природы гения. Сама природа гения дает искусству правило. Следовательно, и судить гения невозможно по тем правилам и критериям, которые сложились в искусстве до него. Любой новый шаг в истории искусства может состояться только в том случае, если перед нами появился автор, превосходящий предыдущих, изобретающий собственный язык, собственную форму и таким образом устанавливающий новые критерии художественности. Критерии художественности, таким образом, не являются раз и навсегда данными.

Здесь Кант вплотную приблизился к идее о том, что само понимание искусства, сложившееся в той или иной культуре, время от времени способно перерастать себя, наполняться новыми смыслами, для чего всякий раз требуются новые теории, новые обобщения.

Таким образом, эстетическая разработка Кантом проблем искусства в итоге разрешает основную идею его философии — обосновывает возможность перехода от чувственного возбуждения к моральному интересу без какого-либо насильственного скачка. Уникальная природа произведения искусства обнаруживает способности к примирению противоположных начал бытия — идеального и реального, эмоционального и разумного, теоретического и практического, необходимости и свободы.

Подобно Канту, Шиллер считает, что некоей изначальной интегративностью обладают искусство и красота. Любое прекрасное явление в равной мере чувственно и духовно, в одинаковой степени пробуждает активность разума и эмоций. В какой мере искусство оказывается способным в новом, изменившемся мире выступать уникальным средоточием противоположных начал, т.е. сохранять свою классическую природу? Проблемам эволюции природы искусства и его возможностей в современном мире посвящены два основных теоретических труда Шиллера: «О наивной и сентиментальной поэзии» и «Письма об эстетическом воспитании».

Под «наивной поэзией» Шиллер понимает искусство классической античности, под «сентиментальной» — современное ему искусство. Через сопоставление этих начал Шиллер и прослеживает глобальные исторические тенденции художественного творчества. Несмотря на качественные изменения, искусство продолжает сохранять свою природу целостной модели универсума, средоточия его разных полюсов. Следовательно, через художественное восприятие, путем погружения в мир художественного сотворчества человек способен компенсировать ущербность и искривленность своей природы. Сейчас, когда над человечеством нависла угроза, только красота может прийти к нему на помощь и своей живительной силой залечить ту рану, которую нанесла человеку цивилизация.

Целостная природа искусства — залог способности искусства «давать» каждому человеку то, чего он лишен в реальной жизни. Человека, излишне схематичного, засушенного, рационального, искусство наделяет эмоциональной теплотой и отзывчивостью, возможностью чувствовать, сопереживать. В человека, излишне аффектированного, искусство благодаря своим качествам ясности, цельности, языковой отточенности, композиционной завершенности способно привносить элементы логики и рассудочности. Таким образом, Шиллер впервые в истории в развернутой теоретической форме обосновал положение о том, что красота спасет мир. Характерно, что в эстетических системах немецкой классической эстетики искусство и красота выступают как синонимы. Как бы не менялись исторические критерии художественности, они так или иначе коррелируют с понятием красоты, — этот тезис выступает как принципиально важный и не подвергающийся сомнению.

Поскольку произведение искусства самой своей природой мобилизует все уровни психики человека, актуализирует в процессе художественного восприятия весь спектр его логических, интуитивных, эмоциональных способностей, постольку систематические контакты с искусством могут помочь человеку нивелировать искривленность своего существа, свести к минимуму негативное влияние цивилизации.

Много внимания Шиллер уделяет обоснованию своеобразия художественно-прекрасного по сравнению с морально-совершенным. Искусство способно осуществлять свои большие гуманистические цели, лишь оставаясь принципиально неутилитарным. Понятие искусства поучительного (дидактического), как и искусства улучшающего, по мысли Шиллера, — очевидный нонсенс, ибо ничто так не противоречит понятию красоты, как стремление сообщить душе определенную тенденцию.

«Произведение искусства должно отражать в себе и острый ум, который его задумал, и любящую руку, которая его выполнила, веселый и свободный дух, который его избрал и представил».* Поэтому истинная красота искусства присутствует там, где мы находим прекрасное воспроизведение в отличие от воспроизведения прекрасного. Речь, таким образом, идет о том, что безобразное в действительности может трансформироваться в прекрасное в искусстве

Художник призван находить такие способы творческого воплощения реального мира, которые, позволяя не поступаться внешним материалом, в итоге обнажали бы положительный полюс действительности. В этой связи Шиллер говорит о неограниченных возможностях гуманистического искусства, рождающегося под знаком «должного» общественного устройства. «Свободой давать свободу» — такова, согласно Ф. Шиллеру, итоговая формула воздействия искусства, призванного возродить человеческое в человеке

Эстетические взгляды Шеллинга стали известны в самом начале XIX в. Если Шиллер резко негативно относился к идеям и художественной практике романтизма, то теория искусства Шеллинга в определенной мере близка

романтикам. Прекрасное и искусство Шеллинг определяет как «бесконечное, выраженное в конечном».

Как и Кант, Шеллинг приходит к выводу о невозможности представить художественное содержание посредством понятий, настойчиво подчеркивает бесконечность смыслов как неотъемлемый и ценный признак произведения искусства. Начальный импульс художественному восприятию посылает чувственный, конкретный образ литературы, живописи, музыки. Вместе с тем его содержание не ограничивается той эмоциональностью, которая рождается с помощью тембра, ритма, цвета, света, объема, линии и т.п. Самая большая тайна искусства, считает Шеллинг, состоит в том, что художественный образ, рожденный индивидуальной волей автора, способен обретать качество всеобщности, свойства символа с присущей ему неисчерпаемой глубиной.

Основной способностью, свойственной произведению искусства, в виду этого нужно считать «бесконечность бессознательности (синтез природы и свободы)», — считает Шеллинг. Каждое произведение заключает в себе невыразимое начало, неисчерпаемый смысл, допускает бесконечное количество толкований, чем и определяется своеобразие настоящего искусства в противоположность искусственным и преднамеренным созданиям. Художественная одаренность — это особое качество, с помощью которого искусству удается совершить невозможное, а именно «бесконечную противоположность преодолеть в ограниченном своем произведении».

По мнению Шеллинга, подлинному искусству удастся выразить абсолют, общезначимое независимо от природы изображаемых объектов. Подобно Шиллеру, он размышляет над тем, как искусство должно обращаться с безобразными явлениями в окружающем мире. Так, живопись «может изображать низменные вещи лишь постольку, поскольку они, составляя противоположность идее, все же являются ее отражением и представляют собой символическое наизнанку».

Художник может строить свое произведение только на негативных образах; в известной степени это будет способствовать знакомству человека со сферой зла, поможет ему более осознанно построить свою жизнь. Неоднократное обращение философа к анализу образного строя искусства — несомненная реакция на активно обсуждаемую со второй половины XVIII в. проблему безобразного.

В эстетике получила известность и теория символа Шеллинга. Философ различает такие понятия, как схема, аллегория и символ. Под схемой он понимает такой способ изображения, когда особенное изображается через общее. Язык схемы — максимально общий. В аллeгории же, наоборот, общее созерцается через особенное. Таковы, скажем, многочисленные живописные аллeгории Справедливости, Права, Возмездия и т.п. Символ есть синтез того и другого. В нем достигается полное тождество общего и особенного, предмета и идеи.

Как теоретик, близкий идеям романтизма, Шеллинг отводит особую роль в достижении художественного совершенства преобразующей силе самого художника. Красота произведения искусства не исчерпывается одной лишь нравственной сущностью утверждаемых идеалов. В художественном

творении ценным в первую очередь представляется то, как художник соотносит круг изображаемых предметов с материалом искусства. Работа художника над формой всякий раз уникальна. От нее зависит, превратится ли обрабатываемый материал в произведение искусства.

Вслед за своими предшественниками Шеллинг утверждает взгляд на искусство как имеющее ценность само по себе, выступающее в качестве высшего принципа человеческой деятельности. В искусстве претворен целостный человек в совокупности всех возможных жизненных ипостасей; в этом — залог гуманистического воздействия художественного творчества, свободного от любого практического интереса.

Большое эстетическое наследие Гегеля вобрало в себя буквально всю теоретическую проблематику, обсуждавшуюся в науке до него. Ему принадлежит концепция глобальной исторической эволюции искусства, в которой философ выделял три стадии: **символическую** (искусство Востока), **классическую** (искусство античности) и **романтическую** (с конца средневековья до начала XIX в.). Главный стимул эволюции — взаимодействие материального и духовного начал в художественном творчестве, соотношение которых приводит, в конечном счете, к превалированию духовного (максимальное развитие рефлексии) и истончению материального. С этой концепцией связана и гегелевская теория лидирующих видов искусств, демонстрирующая на романтической стадии апофеоз музыки и лирической поэзии. Несмотря на очевидный схематизм концепции исторической эволюции искусства, Гегелю удалось нащупать ряд действительных пружин, определявших реальное бытие и миграцию видов искусств в истории.

Все существующее, как и сменяющие друг друга формы духовной деятельности, есть результат саморазвития абсолютной идеи, которая по своему являет себя в искусстве, религии, философии. «Все существующее истинно лишь постольку, поскольку оно является существованием абсолютной идеи»* — такова исходная посылка гегелевской философии. Прекрасное есть та же абсолютная идея, но выступающая в адекватном ей чувственном проявлении.

Одно из важнейших свойств прекрасного состоит в том, что, выступая как всеобщее понятие в чувственном образе («абсолютная идея в ее внешнем инобытии»), оно снимает односторонность теоретического и практического отношения: прекрасное явление превращает «несвободную конечность» в «свободную бесконечность».

Гегель стремится понять особое предназначение искусства в жизни человека, рассматривает наиболее распространенные точки зрения на этот счет. Имеющиеся ответы абсолютизируют, на его взгляд, отдельные возможности и стороны искусства, упуская из виду его субстанциальное ядро. Таковы, к примеру, взгляды, согласно которым ценность искусства заключается в его способности пробуждать в нас чувства, заражать «волнениями души», а также предположение о том, что искусство может служить средством морального воздействия.

Что касается первой точки зрения, замечает Гегель, то искусство, возбуждая эмоции, с равным успехом может, как укреплять наши высокие

побуждения, так и внушать эгоистические и корыстные намерения, поэтому данная способность выступает как формальная. Кроме того, аффективная сторона искусства не обнаруживает его специфики по сравнению с аналогичным воздействием красноречия, религиозных культов.

Что же касается способности морального совершенствования, то искусство, в самом деле, преуспело в смягчении страстей, придании им культурного характера. Изображая необузданную силу страсти, оно доводит до человека все ее губительные последствия и тем самым «нежными руками освобождает человека от природной зависимости и поднимает его над ней».*.

Главная ошибка подобных теорий заключается в том, что они ищут цель искусства вне самого искусства, т.е. ищут его понятие в чем-то другом, чему искусство служит средством. Но вопрос о цели искусства далеко не равнозначен вопросу о его пользе. Искусство может быть понято, только исходя из себя самого. Оно не нуждается во внешних критериях и масштабах, которыми можно было бы измерить его ценность. Высшая субстанциальная цель искусства, делает вывод Гегель, состоит в том, что искусство раскрывает истину в чувственной форме.

Произведение является продуктом искусства лишь в той мере, в какой оно порождено человеческим духом. Важнейшая особенность искусства заключается, по мнению Гегеля, в возможности человека как духовного существа удваивать себя в создаваемых им образах внешнего мира. Воплощая себя во внешнем, человек подчиняет себе природный мир, созерцает себя и получает возможность во внешней форме насладиться реальностью самого себя. Более того, только воплощая внутреннее содержание во внешнем (искусство), человек получает возможность сохранить себя как целостность.

Трудность и сложность положения, которое складывается в современной ему художественной практике, Гегель объясняет тем, что глубокое изображение развития существующих конфликтов доступно не всем искусствам. Произведение искусства не может остановиться на изображении антагонизмов и раздвоенности, было бы неправильно, считает философ, фиксировать безобразное само по себе, если оно не находит разрешения. Задача искусства — показать преодоление противоречия, не дать свободной красоте погибнуть в антагонизме. В пластических искусствах, где образ имеет статичный характер, изображение развития и преодоления противоречия невозможно, поэтому пластическим искусствам разрешено не все из того, что вполне можно позволить драматической поэзии.

Гегель много размышляет над дилеммой: искусство, замкнутое в мире вымысла и фантазии, прекрасное, но неистинное; и искусство, вбирающее все стороны противоречивой, изменной, недостойной действительности, истинное, но далеко не прекрасное.

Несмотря на различие систем и методологических подходов представителей немецкой классической эстетики, в их общей теории искусства много общего. Ключевые понятия, определяющие природу искусства и прекрасного — «целесообразность без цели» (Кант), «сущность в явлении» (Шиллер), «бесконечное, выраженное в конечном» (Шеллинг), «абсолютная

идея в ее внешнем инобытии» (Гегель), выражают взгляд на сферу эстетического как уникального средоточия и равновесия противоположных начал. Смысл этих определений — в трактовке искусства и красоты как некой целостности, способной в силу своей природы разрешать всевозможные противоречия. Вместе с тем все они во весь голос говорят об угрожающих искусству социальных процессах, делающих проблематичной его судьбу как гармоничного духовного мира. Идеализация в искусстве делает его ложным. Типизация замыкает художественное творчество рамками негативных образов и также ведет в тупик.

ВОПРОСЫ

1. Почему процесс художественного творчества представлялся Канту более продуктивным, чем его результат?
2. На каких качествах искусства, согласно Шиллеру, основана его способность залечить рану, которую нанесла человеку цивилизация?
3. В чем заключается природа художественной потребности, по мнению Гегеля?

ЛИТЕРАТУРА

- Афасижев М.Н. Эстетика Канта. М., 1975.
 Волкова Е.В. Поэтическое и прозаическое в эстетике Гегеля//Философия Гегеля и современность. М., 1973.
 Гулыга А.В. Шеллинг. М., 1982.
 Кривцун О.А. Гегелевская концепция связи красоты и искусства//Искусство и действительность. М., 1979.
 Лекции по истории эстетики. Л., 1975. Т. 2.
 Овсянников М.Ф. Гегель. М., 1971.

8. ИСТОКИ НЕКЛАССИЧЕСКОЙ ЭСТЕТИКИ

1. Признаки неклассической эстетики.
2. Взаимообогащение языка эстетической мысли и художественного творчества.
3. Интенсификация темпов преобразования европейской культуры.
4. Дискредитация классических представлений об искусстве.
5. Бальзак, Стендаль, Флобер о новом статусе художественного творчества.
6. Теории искусства Шопенгауэра, Кьеркегора, Ницше.

Весь узел проблем, завязавшихся в европейском художественном и общекультурном сознании начиная с 30-х годов XIX в., можно обозначить как кризис классического рационализма. Масштабные эстетические концепции, выдвинутые немецкой классической философией, фактически явились последней попыткой культуры представить анализ искусства и эстетического творчества человека в рамках целостных и всеохватных логических систем, интегрирующих весь новоевропейский эстетический и философский инструментарий.

Реальная художественная практика, интеллектуальная атмосфера середины XIX столетия свидетельствовали о принципиально новой ситуации в художественной жизни и ее теоретическом осмыслении. Своеобразие новых, неклассических эстетических теорий состояло в том, что они уже не стремились к воплощению эстетического знания в рамках универсальных систем, обладающих внутренним единством. Большею частью это открытые концепции, свободные от статичной архитектоники и не исчерпывающиеся логически выверенной конструкцией; теории искусства, всегда оставляющие в своих трактовках интуитивно постигаемый люфт.

Следующий признак неклассической эстетики — вытеснение на периферию анализа базовой эстетической категории прекрасное. Отныне прекрасное уже не является синонимом искусства (как, к примеру, в античности, Возрождении, в немецкой классической эстетике) и путеводной нитью художественных теорий. Понятие красоты и искусства все более дистанцируется, представление о художественности сближается с понятиями «выразительное», «занимательное», «убедительное», «интересное». Отмеченные тенденции в эстетике вдохновлялись идеей создания теоретической модели искусства, свободной от панлогизма, не спрямлявшей парадоксальность творческого и реального мира, но обладавшей способностью вобрать в себя все их нерациональные стороны.

Прежде в истории осмысления природы искусства преобладала либо философско-аналитическая традиция (идущая от Платона, Фомы Аквинского, немецкой классики), либо эмпирическая эстетика, представленная теориями самих деятелей искусства, критиков и публицистов. В середине XIX столетия происходит интенсивное взаимообогащение этих двух линий: философия искусства стремится напитаться метафоричностью, сблизить свой язык с выразительностью художественной литературы; последняя, напротив, питает вкус к метафизической проблематике, притчевость повествования тесно переплетается с рефлексией по поводу искусства и просто эстетическими манифестами. «Чистое теоретизирование» не в чести; удержать невыразимые и ускользающие стороны бытия помогают фермент яркой образности, наполненные неизъяснимыми значениями зоны молчания, открывающие простор для домысливания как в эстетике, так и в искусстве.

В творческой практике разрушается каноничность жанров и стилей; они утрачивают качества нормативности и становятся достоянием индивидуальной творческой воли и фантазии. На первое место выдвигается роман, своего рода «антижанр», упраздняющий привычные правила формообразования в искусстве. Если прежде в живописи, музыке, литературе художник всегда встречался с соответствующей традицией как посредником и регулятором творчества, то теперь каждый автор отправляется в автономное плавание, программируя в известной мере эпатирующий эффект выразительных средств или же их непонятность.

Закономерно, что разнообразие эстетических и художественных оптик складывалось в панораму поисков, экспериментов, открытий, говоривших разными голосами. С одной стороны, мысль об искусстве, как и само художественное творчество, отличает непосредственное внимание к

конкретным реалиям бытия человека, тенденция к «антропологизации». Над субъективностью романтизма, таким образом, берет верх желание объективации, желание вслушаться в голоса действительности, из первых рук узнать и поведать о беспримерно сложном соотношении этих голосов.

С другой стороны, говорить о решительном наступлении эры реализма можно весьма условно: романтизм дал толчок развитию реализма, однако сам он не был повергнут своим детищем. Скрещивание этих направлений обнаруживается у О. де Бальзака, Ч. Диккенса, М.Ю. Лермонтова, П. Масканьи, Г. Гейне и др. Уже XIX в. знает эту «одновременность исторического» — плотное наслаивание художественных течений, школ и школок, когда бытие каждого тесно связано и зависит от присутствия другого.

Обращает на себя внимание следующая особенность искусства: если до XIX в. развитие художественных стилей занимало столетие или больше, затрагивая, как правило, судьбы всех видов искусств, то начиная с XIX в. картина меняется. Те художественные формы, которые воспроизводятся в культуре как относительно устойчивые, теперь уже не носят всеобъемлющего характера и потому не обозначаются понятием «стиль». Уже о романтизме говорят как о направлении (в том числе как о течении, движении), отмечая тем самым его более локальное действие по сравнению с предшествовавшими мировыми стилями. То же самое можно сказать о натурализме, критическом реализме, об импрессионизме, символизме, экспрессионизме и т.п. Все эти течения живут на протяжении двух-четырёх десятилетий. Этот факт свидетельствует о чрезвычайном росте интенсивности и многообразия в исторических темпах эволюции европейской культуры.

Картина художественного творчества, разворачивающаяся в послегегелевский период, калейдоскопична и многообразна. Кризис социальных идеалов создал почву для самых разных художественных поисков. Интенсивно развивается течение, представленное именами Стендаля (1783-1842), Оноре де Бальзака (1799-1850), Гюстава Флобера (1821-1880), Эмиля Золя (1840-1902), близкое в своих художественных принципах философии позитивизма..

Большинство деятелей искусств этого времени мучительно переживают противоречие: с одной стороны, велико желание создать произведение, выявляющее положительный полюс действительности, утвердить идеалы благородства и гуманизма, с другой — понимание невозможности осуществления этой задачи на современном им жизненном материале.

Флобер, к примеру, полагает, что высшее достижение искусства заключается вовсе не в том, чтобы вызвать смех или слезы, страсть или ярость, а в том, чтобы пробудить мечту, как это делает сама природа. Интересы и желания людей столь ничтожны и отвратительны, что выразить современность можно только в пошлых сюжетах.

Бальзак был убежден, что у искусства и у науки — единые корни; следовательно, важно направить творческую энергию на изучение скрытых механизмов поведения человека, его затаенных страстей и нравов столь же дотошно, как это делает наука с помощью своих методов. Оценивая заслуги

писателей XVIII в., Бальзак считал, что большей частью они передавали только внешний вид страстей и по этой причине на какое-то время задержали развитие человеческой нравственности. Задачей нового искусства, по его мнению, является «изучение тайн мысли, открытие органов человеческой души, геометрия ее сил, проявление ее мощи, оценка способности двигаться независимо от тела, переноситься куда угодно, видеть без помощи телесных органов, наконец, открытие законов ее динамики и физического воздействия — вот славный удел будущего века, сокровищницы человеческого знания». Очевидна позитивистская ориентация данного манифеста, в котором ясно сквозит стремление сделать художественный анализ максимально точным, освободиться от привнесения субъективных оценок, не формулировать никакие теории о человеке до пристального анализа самого человека. А само понимание вырастет после, как итог такого непредвзятого взгляда.

Близкие принципы метафорически формулирует и Золя: «Мы — те же прилежные рабочие, которые тщательно осматривают здание, которые открывают гнилые балки, внутренние трещины, сдвинувшиеся камни, — все те повреждения, которые не видны снаружи, но могут повлечь за собой гибель всего здания. Разве это не более полезная, серьезная и достойная деятельность, чем забраться с лирой в руках на высокий пьедестал и воодушевлять человечество звучной фанфарой?»

Стендаль также избирает непредвзятый взгляд на жизнь как наиболее адекватный писательский метод. «У меня только одно правило, — писал он Бальзаку, — быть ясным. Если я не буду ясным, весь мой мир будет уничтожен».* Налицо стремление художников быть максимально открытыми всем сторонам действительности, опираться на наблюдения и анализ, не затуманивая его метафизической пеленой.

Бесстрастная фиксация любых сторон жизни не останавливалась и перед глубокими язвами окружающего мира. Теоретически обобщая свою позицию, Бальзак формулирует вывод о снижении значения категории прекрасного в современной ему жизни. Прекрасное выступало центром тех культур и эпох, где оно было естественным качеством самого человека, его внутреннего мира, социального идеала. «У прекрасного есть только одна статуя, один храм, одна книга, одна пьеса: «Илиаду» возобновляли три раза, художники вечно копировали все те же греческие статуи, перестраивали до пресыщения все те же храмы; одна и та же трагедия шла на сцене, с той же мифологией, наскучив до тошноты.

Истинная красота настоящего времени, по мнению Бальзака, связана не с качеством прекрасного, а с качеством выразительного. Более того, он считает, что полная гармония в человеческой внешности не предвещает глубокого ума, всякая более или менее выдающаяся натура сказывается в легких неправильных чертах лица, которые отражают самые противоположные мысли и чувства, привлекают взоры своей игрой. Во внешней гармонии, в невозмутимом спокойствии писателю видится отсутствие внутренней жизни и духовной наполненности.

Явный водораздел между классическим и современным искусством ощущает и Стендаль. Слово «гармония» в его устах свидетельствует о «пустоте». Истинно великим предстает не гармония, изящество или красота,

но дисгармония, вбирающая всю «неулаженность и неуспокоенность жизни», победу крайности над серединой. «Непричесанность» романов Стендаля, нередкое отсутствие в них порядка, путаница — качества, которыми как бы похваляется писатель; неважно, что в его текстах «единство нарушено и что-то в произведении скрипит» (Золя), — это проявляет себя стихийная пульсация жизни.

В 50-60-х годах XIX в. в общественной психологии и мироощущении нарастают черты пессимизма, неверие в возможности совершенствования человека и общества. Сама постановка вопроса о значении социально-эстетического идеала воспринимается как вредная мифологема, маскирующая с помощью художника хищническую природу человека.

Одной из крупных философских фигур, оказавших влияние на эстетические ориентации современников, явился **Артур Шопенгауэр** (1788-1860). Несмотря на то, что он начал пропагандировать свою теорию еще при жизни Гегеля, его учение завоевывало популярность достаточно медленно — сказывалось большое влияние на современников немецкой классической философии. От Шопенгауэра берет начало особая линия эстетической и философской рефлексии. Размышляя о проблеме сущности бытия и человека, Шопенгауэр «воскрешает» неоплатоновскую и кантианскую традицию, выделяет подлинный мир (невидимый мир сущностей) и видимый мир (бытие для субъекта). Природа человека находится в зависимости от его собственной воли, и это выступает препятствием на пути проникновения в глубинные тайны бытия. Первый вывод Шопенгауэра — надо освободиться от воли как темной, всемогущей и бессмысленной силы. Главные идеи философа изложены в его труде «Мир как воля и представление».

Освобождение от волевой зависимости не только открывает путь человеку к познанию сущностей, но и избавляет его от страдания. Понятие страдания — важнейший компонент в метафизике Шопенгауэра. Освобождение от страдания возможно путем познания, через возвышение над волей, путем погружения в самое себя, через созерцание идей — этих надвременных и подлинных сущностей. Достичь такого состояния может помочь и искусство, которое по своей природе многомерно. С одной стороны, оно делает доступными человеческому познанию скрытые идеи, обнажающие сущность всего существующего, с другой — ведет к освобождению от страданий, поскольку «поднимает» человека над волей, помогает преодолеть его субъективную волю. В создании произведений, выражающих откровения бытия, Шопенгауэр видел высокое призвание художника, поэта и особенно музыканта. Музыку как творчество, избавляющее человека от земных страданий, он ставил максимально высоко.

Наиболее адекватным способом познания действительности Шопенгауэр считает созерцание. Понятие созерцания занимает у философа существенное место. Каждое художественное произведение, считает он, ориентировано на то, чтобы раскрыть нам жизнь и вещи такими, как они есть на самом деле, «рассеивая» туман объективных и субъективных случайностей, мешающий этому. Именно в таком случае художник «отрывает познание от рабского служения воле», уводит зрителя от сосредоточенности на своих желаниях к погружению в состояние покоя как высшего блага.

Каждый воспринимающий поэзию, музыку должен сам обнаружить заложенную в искусстве мудрость, и каждый извлечет из искусства столько, насколько богат потенциал его собственной природы. Разрабатывая понятие созерцания и формы созерцательного отношения к искусству, Шопенгауэр обнаруживает близость Востоку. Хотя он и не использует специальные термины буддизма, тем не менее утверждение мотивов отрешенности от субъективной воли, стремление погрузиться в себя, созерцательность, медитативность явно сближают его с традицией восточных философских систем. Состояние чистого созерцания, освобождение от волевых мотиваций наступает у человека быстрее и легче, если сами произведения искусства идут к нему навстречу. Эту отзывчивость художественного творчества Шопенгауэр называет «красотой в объективном смысле», а то, что она вызывает или побуждает в нас, — «чувством красоты». Таким образом, шопенгауэровская эстетика предполагает существенную взаимосвязь объективно прекрасного с субъектом, с самим человеком. Погружаясь в простор художественного восприятия, отпуская на свободу воображение, человек проникает в метафизическую сущность мира.

Ряд важных вопросов, волновавших художественное сознание современников, поднял датский мыслитель **Сёрен Кьеркегор** (1813— 1855), считающийся основоположником философии экзистенциализма. Понятие «экзистенция» («существование») — центральное в философии и эстетике Кьеркегора. Подобный перенос акцента с мира объективных сущностей на мир человеческого существования оказался характерной чертой философской мысли второй половины XIX и всего XX столетия; и в эстетике он выразился в заметном превалировании онтологической проблематики над гносеологической.

Основное сочинение Кьеркегора — работа «Наслаждение и долг», в которой человек исследуется не в абстрактно-теоретической завершенности, а в постоянной изменчивости, глубокой противоречивости, непрерывной динамике. Анализ реальной жизненной траектории человека служит для мыслителя обоснованием трагичности человеческой участи, что находит выражение в известном учении Кьеркегора о трех основных типах экзистенции: эстетической, этической и религиозной.

Эстетическое существование, по С. Кьеркегору, отличается тем, что человек устремлен в идеальный мир, творимый самим же индивидом. Солидаризируясь с романтиками, философ считает, что в эстетической экзистенции эстетиком является не только художник, но вообще всякий человек, жизненные установки которого направлены на наслаждение. Как полагали и романтики, подлинное наслаждение и обретение себя возможно лишь при погружении в художественный мир, в эстетическую реальность, демонстрирующее независимость человека от действительности. Согласно Кьеркегору, процесс создания и процесс восприятия произведения искусства в экзистенциальном плане оказываются равнозначными. Наслаждение живописца, литератора, музыканта, создающих воображаемый мир, в равной мере захватывает и зрителя, читателя, слушателя, обретающих в художественном переживании средоточие своей подлинной жизни.

Кьеркегор критикует метод иронии, культивируемый романтиками. Он считает, что в конечном счете стремление возвысить внутренний мир человека таким искусственным приемом, как романтическая ирония, является иллюзорным. Всякая ирония основана на несоответствии возможного и реального, желаемого и действительного. Рано или поздно романтическая ирония, по словам философа, оборачивается «тотальной негативностью».

Одна из выразительных фигур неклассической эстетики XIX столетия — **Фридрих Ницше** (1844—1900), творивший как поэт, эстетик, философ, прозаик. Теория аполлоновского и дионисийского искусства, разработанная мыслителем, получила широкую известность за пределами эстетики. Фактически те принципы творчества, которые Ницше обозначает как аполлоновский и дионисийский, выступают стержневыми в художественной истории и представляют собой универсалии художественного сознания, действующие в разных эпохах и культурах.

В основе аполлоновского искусства лежит стремление упорядочить мир, сделать его понятнее, а значит, приручить его, и, следовательно, ощутить себя теми, кто владеет миром, повелевает им. Любые отношения человека с миром складываются через взаимодействие полюсов: Хаос и Порядок. Осмыслить хаос — значит его структурировать, представить как систему взаимосвязанных компонентов, ясных частей. На это, по мысли Ф. Ницше, способны всемогущие художественные импульсы аполлоновского искусства, выражающие необоримое стремление человека к иллюзии.

Вместе с тем аполлоновский тип творчества — это постоянный самообман, ибо он не может удовлетворять бесконечно. Искусственно приглушенный мир с «причесанными» противоречиями и тайнами всегда недолговечен. Рано или поздно такой мир обнаруживает свою искусственность, в него врывается стихия жизни, громящая установленные отношения, пропорции, порядок. Вырвавшийся из «оков культуры» вихрь новой жизни вызывает к жизни дионисийский принцип творчества. Этот тип творчества гораздо бесстрашнее и потому ближе сути и глубинам бытия. «Туман объективных и субъективных случайностей», мешавший в свое время в искусстве и Шопенгауэру, под силу смести дионисийскому типу творчества. Оно решительно сбрасывает покров, сознательно сброшенный аполлоновским искусством на непонятные явления.

Дионисийское творчество, считает Ф. Ницше, — это не создание новых иллюзий и нового порядка, а искусство живой стихии, чрезмерности, спонтанной радости, увлекающее людей звуками волшебных мелодий праздника Диониса. Художники, творящие его, открыты безднам бытия, не знают ограничивающих пределов. «Лишь когда в акте художественного творчества гений сливается с всемирным первохудожником, он узнает что-то о непреходящей сущности искусства, ибо в том состоянии он становится похожим на жуткую сказочную фигуру, которая способна, вращая глазами, оглядывать себя со всех сторон».*

Дионисийское искусство и есть та форма творчества, которая, по мнению Ницше, адекватна современному ему состоянию мира. Оно не силится структурировать то, что ежечасно расползается в неконтролируемых

порывах, не стремится представить мир через некую художественную формулу. Самой природе дионисийского творчества чужда гармония, это вихрь, подобный вихревой стихии бытия, ежедневно вовлекающей человека в поток бедствий, радостей и страданий.

Выступая с оригинальной трактовкой мифа о Прометее, Ницше приходит к выводу, что все самое лучшее и высокое человечество добывает греховным путем. А раз это так, значит все суждения о нравственности или безнравственности поступков оказываются относительными. «Все существующее и справедливо, и несправедливо и в обоих случаях равно оправдано».*

Исходя из этого тезиса (близкого соответствующим размышлениям Мандевиля и Гегеля), Ницше сомневается в возможностях аполлоновского типа творчества выразить глобальную противоречивость современности, перемешавшей все полюса. Философ оставляет приоритет за дионисийским искусством, умеющим обнаруживать сущность мира не в явлениях, а позади них. Сознавая, что мир в своей основе неразумен и все существующее должно быть готово к горестной гибели, Ницше призывает не цепенеть от страха. Сила дионисийского искусства в том, что ему под силу снятие противостояния объективного и субъективного: через растворение индивидуальности в коллективных стихиях и приходят «дионисийская мудрость и метафизическое утешение». Таким образом, Дионисийское творчество, по мысли Ницше, открывает человеку путь к «материнскому лону бытия» — основе основ всех вещей, дает возможность пережить сокрытые сущностные состояния, не спрямляя их в мифологемах аполлоновского типа.

Мыслитель различает «теоретическую» и «трагическую» личности, подвергая таким образом критике притязания науки и учености на универсальную значимость. За границами науки живет, действует и влияет на нас много такого, о чем в своем поверхностном оптимизме сама наука не догадывается. Культура, если она хочет сохранить свою истинность, не должна основываться на панлогизме.

Сильная сторона учения Ницше заключалась в том, что он настойчиво стремился преодолеть рамки позитивизма, утверждать многомерность бытия, не растворяющегося в логических пределах.

Современники и потомки упрекали его в иррационализме, однако, в данном случае перед нами иррационализм особого типа: позиция философа, отдающего себе отчет в непостижимости определенной сферы мира, сделавшего эту сферу предметом своего анализа. Будущие судьбы и значение искусства зависят от того, в какой мере ему удастся выработать адекватные приемы творчества, приоткрывающие таинственные основы мира, даже если они и оказываются для человека трагичными. Ницше по своей природе пессимист, жизнь, по его мнению, устроена так, что каждый человек, в конечном счете, в ней терпит поражение. Однако встречать свою участь надо бесстрашно. Наиболее истинные формы искусства не те, что навевают иллюзорный сон, а те, что позволяют заглянуть в бездны мироздания.

С попыткой в условиях новой картины мира мобилизовать новые возможности искусства, в том числе такие, которые колеблют и даже опровергают классические представления о природе искусства, связаны последующие эстетические поиски в XX в.

ВОПРОСЫ

1. Какое влияние оказало возрастание иррациональных начал в картине мира XIX в. на творческие поиски в искусстве и эстетике?
2. Какие основания дали повод Ницше считать искусство дионисийского типа наиболее адекватным для выражения духа современной ему культуры?

ЛИТЕРАТУРА

- Бодлер Ш. Об искусстве. М., 1986.
Флобер Г. Об искусстве. М., 1991.
Галеви Д. Жизнь Фр. Ницше. Рига, 1991.
Гриб В. Р. Избранные работы. Статьи и лекции по зарубежной литературе. М., 1956.
История европейского искусствознания второй половины XIX — начала XX века. М., 1969. Кн. 1,2.
Роллан Р. Стендаль и музыка//Собр. соч.: В 14 т. М., 1958. Т. 14.
Шестов Л. Кьеркегор и экзистенциальная философия. М., 1991.