

**Федеральное агентство по образованию
ГОУ ВПО «Российский государственный профессионально-педагогический
университет»
Уральское отделение Российской академии образования**

Л. Э. Старостова

ЭСТЕТИКА

Краткий курс

Учебное пособие

**Екатеринбург
2007**

УДК 7. 01(075.8)
ББК Ю8 я73-1
С 77

Старостова Л. Э. Эстетика: Краткий курс [Текст]: учеб. пособие / Л. Э. Старостова. Екатеринбург: Изд-во ГОУ ВПО «Рос. гос. проф.-пед. ун-т», 2007. 101 с.

ISBN 5-8050-0149-7

Рассматриваются основные вопросы эстетической науки в историческом и современном аспектах, общие принципы и основные проблемы эстетического восприятия мира человеком, проблемы определения сущности искусства, обсуждается специфика каждого этапа создания и дальнейшего существования художественного произведения в культуре, основные формы художественного самовыражения.

Предназначено студентам заочной формы обучения, обучающимся по специальностям «Психология», «Психология и педагогика».

Рецензенты: доктор философских наук, профессор Л. А. Мясникова (ГОУ ВПО «Уральский государственный университет им. А. М. Горького»); кафедра философии ИПЮ ГОУ ВПО «Российский государственный профессионально-педагогический университет»

ISBN 5-8050-0149-7

© ГОУ ВПО «Российский государственный профессионально-педагогический университет», 2007
© Старостова Л. Э., 2007

Предисловие

В формировании мировоззрения современного человека большое значение имеет искусство. Если искусство элитарное, интеллектуальное существует для небольшой группы людей, то искусство массовое – от поп-музыки до собирающих огромные аудитории коммерческих фильмов – способно существенно влиять на духовный мир человека. Современное высшее образование предполагает помимо овладения выпускником вуза сугубо профессиональными навыками также умение свободно ориентироваться в современных культурных процессах, а именно критически их осмысливать.

Для специалиста психолога понимание закономерностей эстетического восприятия мира человеком, а также характера воздействия на него искусства является важной составной частью его профессиональной культуры. Неслучайно такие корифеи психологической науки, как З. Фрейд, К. Г. Юнг, Л. С. Выготский, не раз обращались к осмыслению роли искусства в функционировании человеческой психики.

Курс эстетики способен улучшить качество профессиональной подготовки выпускников. Поскольку искусство является мощным средством как совершенствования духовного мира человека, так и манипулирования эмоциями, запросами, ценностными ориентирами человека, психолог должен уметь анализировать процессы художественного восприятия. Таким образом, курс «Эстетика» является важным компонентом в структуре совершенствования профессиональных навыков.

Наряду с другими дисциплинами, общегуманитарного цикла современный курс эстетики способен сформировать у студентов не только представление о принципах эстетического восприятия действительности и закономерностях функционирования искусства как такового, но и умение самостоятельно ориентироваться в различных явлениях художественной практики, а также дать представление о том, по каким законам создается и воспринимается образная информация.

В силу абстрактности постановки проблем курс эстетики нередко вызывает у студентов большие затруднения в усвоении материала. Часто они заучивают эстетическую проблематику и категории как совершенно отвлеченные и имеющие мало общего с самим искусством. В данной пособии при обсуждении теоретических проблем мы ссылаемся на реальные

явления художественной жизни с целью демонстрации связи между эстетической рефлексией и действительными процессами, регулирующими существование художественной культуры.

В предлагаемом учебном пособии дано сжатое описание основных разделов эстетической науки, причем каждая проблема рассматривается как развивающаяся, каждая теоретическая позиция – как одна из многих. При составлении учебного пособия мы стремились избегать дидактичности в подаче материала, чтобы дать возможность студентам выработать самостоятельное мнение по каждой обсуждаемой проблеме.

Данное пособие служит вспомогательным средством при подготовке студентов заочного отделения к зачету по курсу «Эстетика». Оно не является единственным источником информации по предмету, но способно сыграть важную роль в систематизации полученных знаний. В конце каждой главы пособия предлагаются контрольные вопросы для самопроверки и список литературы по рассматриваемой проблематике.

С целью облегчения самостоятельной работы с текстом в конце учебного пособия дан словарь основных терминов, упоминаемых в тексте.

Мы надеемся, что ознакомление с текстом пособия позволит читателям не просто составить общее представление об эстетической проблематике и закономерностях существования искусства, но и разбудит в студентах интерес к искусству и стремление в дальнейшем глубже познакомиться с богатым опытом художественной культуры.

Введение

В основном человек сталкивается с искусством как воспринимающий, руководствуясь критериями типа «нравится – не нравится». Художественный фильм может засесть в душе как заноза, нас могут преследовать кошмары, вызванные художественными образами, мы можем вновь и вновь возвращаться к определенной мелодии или вообще остаться равнодушными, но редко мы задумываемся о механизмах воздействия искусства на нас, о его месте в жизни человека, в обществе, наконец. Конечно, нерасчлененное первое впечатление, сложная гамма чувств и реакций – главное в искусстве и наиболее сильная его сторона. Но искусство настолько сложное явление, что для его восприятия необходима специальная подготовка.

Для понимания художественного произведения недостаточно непосредственного восприятия его (хотя это необходимое и основное), нужно иметь (и стремиться к этому) представление об эпохе, культуре, творческом методе автора, его биографии и т. д. Каждый аспект особо выделяется соответствующим подходом к анализу произведения искусства. Чтобы понять художника, необходимо знать об исходных принципах его творчества. Сознание, воспитанное в рамках одной художественной системы, например социалистического реализма, в котором главное значение придается дидактическим задачам, решаемым в основном благодаря применению упорядоченных повествовательных моделей, реалистичности изображения и т. п., вообще откажется воспринимать искусство авангардной ориентации, стремящееся к перманентному разрушению любых уже оформившихся моделей повествования.

Поэтому одной из важных задач курса «Эстетики» является развитие эстетического и художественного сознания, способного воспринимать и анализировать художественную практику, для чего необходимо формирование представления о природе эстетического восприятия, сущности искусства и т. п.

Сегодня это особенно актуально, поскольку в искусстве сосуществуют самые разнообразные творческие системы, что требует от человека дополнительной подготовки для восприятия искусства, созданного в различных творческих системах.

Помимо этого, существует еще одна серьезная проблема, связанная с развитием информационных технологий, определяющих лицо современ-

ной технически развитой цивилизации. Если говорить о способах передачи информации, используемых культурой, то можно выделить два основных способа – понятийный и образный. Информация, передаваемая понятием, фиксируется в текстовой форме, и для ее восприятия человек использует абстрактно-логическое мышление. Последнее отличается сниженной эмоциональностью восприятия, но зато ему свойственна большая критичность в обработке информации, что может быть выражено в вопросах: «Кто делает данное утверждение?», «Кому оно выгодно?» и, наконец, «Истинно ли оно?» Для образной информации характерны яркая эмоциональная окрашенность восприятия, обратно пропорциональная рефлексивному восприятию, то есть критичному осмыслению информации, передаваемой в понятийной форме. В науке и образовании традиционно принято использовать понятийно-критическую форму изложения, что обусловлено стремлением ко все большему логическому обоснованию высказываемых положений. Образная же информация с давних пор главным образом была монополизирована искусством: храм, картина, скульптура, танец, музыка несли человеку информацию в образах, глубоко эмоционально воспринимаемых им. Но, выходя за пределы сферы искусства, в мир повседневной жизни, человек все же отдавал предпочтение категориально-критическому (абстрактно-логическому) постижению действительности.

Однако примерно с середины XX в. ситуация в этом отношении радикально меняется, прежде всего благодаря распространению кино и телевидения. Современный человек со всех сторон окружен образами – визуальными единицами информации, которые, благодаря механизму восприятия, воздействуют на него гораздо сильнее, нежели информация письменная, рациональная. Основными каналами передачи этой информации являются сегодня телевидение и Интернет, которые, по сути, активно используют механизмы образотворчества, выработанные искусством за время его многовекового существования, для передачи информации, теперь уже лишенной художественного содержания. Ярким примером тому могут служить PR-технологии и индустрия рекламы, менее ярким, но не менее распространенным – любые телепередачи, включая обычные выпуски новостей, в которых репортажи с места событий всегда сопровождаются текстовой информацией. Это формирует у телезрителя не только эмоциональный фон восприятия, но и определенную критико-интерпретационную направленность. В этом смысле *мы предлагаем по-*

нимать эстетику не просто как теорию искусства и эстетического восприятия действительности, а как теорию образности – любой, в том числе и художественной.

В задачи курса эстетики входят три задачи:

- рассмотрение природы эстетического освоения действительности человеком;
- формирование представления о принципах существования и месте искусства в культуре, включая понимание законов формирования и восприятия образной информации;
- формирование грамотного эстетического и художественного сознания.

Предметом эстетики как науки традиционно считается *искусство*. Но сегодня предметная область эстетики немислима без такого аспекта восприятия человеком действительности, который принято называть *эстетическим*. Мы же предлагаем включить в состав предметной области эстетики *образную* форму передачи информации. Эстетика вырабатывает понятия, которые необходимы для теоретического анализа искусства: «искусство», «художественное восприятие», «художественный стиль», «художник» и т. д.

Эстетика дает метод рассмотрения проблем существования искусства, использования эстетических категорий. Поэтому эстетику можно назвать наукой. На нее опираются искусствоведение как исследование творчества отдельных художников, проблем и принципов существования стилевых направлений в искусстве или художественных эпох, а также художественная критика как искусство интерпретации конкретных произведений искусства.

Можно представить следующую иерархию, которую образуют вместе с искусством изучающие его области знания: искусство – художественная критика – искусствоведение – эстетика. Взаимодействие в этой цепочке осуществляется в обе стороны. Творческие эксперименты в искусстве обуславливают потребность у самих художников и исследователей искусства в том, чтобы найти им теоретическое объяснение, которое, в свою очередь, будучи сформулированным в эстетической теории, может стать теоретической программой для художественного творчества. Эстетика взаимодействует с другими науками: философией (как теория, исследующая вопросы смысла искусства как такового), культурологией (как

теорией, изучающей сущность и функционирование любого явления культуры, которым, вне всякого сомнения, является и искусство), техническими науками (через дизайн). Одни только эти связи лишают эстетику чистой умозрительности.

Но для воспринимающего искусство человека эстетика – это прежде всего школа эстетического и художественного сознания.

В данном учебном пособии при анализе и изучении категорий мы попытаемся избежать абстрактности в их рассмотрении. Поэтому анализ категорий эстетики будет сопровождаться рассмотрением конкретных произведений искусства – классического и современного. Кроме того, сама специфика искусства как творческого, во многом стихийного процесса требует фантазии и творческой активности от воспринимающего его человека. При изучении курса «Эстетика» тоже необходимы эти качества.

Эстетика – это философская наука. Философия начинается с созерцательного, незаинтересованного вопроса о сути бытия (поэтому она возникла одновременно и как наука). Но если наука изучает конкретные, действительные процессы, происходящие в природе, то философия отделилась от науки и обратилась к осмыслению места человека в мире, вопрошанию о мире, мыслимом через бытие в нем человека, то есть о смысле бытия. В рамках философии стало развиваться много наук. В их числе и эстетика как наука о смысле искусства, о роли эстетического в жизни человека. Согласно классическому взгляду на место эстетики в структуре философского знания, эстетика как часть философской системы, наравне с другими ее разделами – теорией бытия, теорией познания, этикой, теорией государства, концепцией человека, должна была быть согласована с общими теоретическими основоположениями, на которых строилось все здание философской системы того или иного мыслителя. Но предметом эстетики является искусство, последнее же находится вне поля философского знания. Для классической эстетической теории связи с общими философскими положениями автора были гораздо важнее, чем его знание действительных процессов, определявших лицо современного ему искусства.

Приведем в качестве примера философскую систему Платона¹. Главным основоположением в его философии является утверждение о том, что причиной всего существующего являются абстрактные идеи, находящиеся

¹ Платон (V в. до н. э.) – выдающийся представитель античного идеализма.

за пределами чувственно данного человеку мира и представляющие собой прототипы всех явлений. Соответственно чувственно данный мир оказывается вторичным по отношению к настоящему миру эйдосов (идей). В теории познания следствием данного положения оказывается мысль о том, что наиболее адекватное познание мира возможно не эмпирическим, то есть опытным, путем, а интуитивным, который представляет собой проникновение в сугь идей непосредственно. Значимость искусства Платон объясняет, опираясь не столько на знание действительных процессов в искусстве, сколько на собственные общие положения об устройстве мира. Ход платоновской мысли следующий: художник, пишущий картину, подражает природе, то есть явлениям, которые сами есть подражание (всего лишь копия) идей, следовательно, художник в искусстве создает копии копий, а поскольку искусство – это один из способов познания мира, то как познание оно находится еще дальше от идей, чем сами явления.

Существование эстетики в рамках таких мощных философских систем, как системы представителей классической немецкой философии И. Канта или Г. В. Ф. Гегеля, было детерминировано не столько большим интересом ее создателя к искусству, сколько стремлением философа к созданию универсальной философской концепции, исходный принцип которой нашел бы применение в объяснении каждой значительной области культуры и мира, каковой является и искусство. То, что философы утверждали относительно искусства, опираясь при этом больше на свои философские представления, чем на анализ художественных реалий, в действительности имело ко всему, происходящему в искусстве, весьма близкое отношение и довольно точно описывало те подлинные принципы, в соответствии с которыми осуществлялось художественное творчество. Это происходило потому, что вплоть до конца XIX в. западноевропейская культура, как, впрочем, и российская, была внутренне довольно целостной, в ней господствовал определенный тип мышления, выражавший особенности социокультурной ситуации и проявлявшийся во всех сферах деятельности, в том числе научной и художественной. Так, для культуры Нового времени определяющим стилем мышления стал механицизм, возникший в точных науках, а стилистические особенности основных художественных направлений того времени – классицизма и барокко – были предопределены драматическим мироощущением людей того времени, вызванным социокультурными процессами. Поэтому художники и ученые одной ис-

торической эпохи, даже если они тесно друг с другом не контактировали, мыслили примерно одинаково, и сентенции философов об искусстве имели к нему вполне адекватное отношение.

Но в XX в. ситуация существенно изменилась, и на смену стилистически стройной картине классического искусства пришли многообразные и смелые творческие эксперименты художников-модернистов, которые эстетика классического типа, то есть предельно абстрактная теория, оказалась совершенно не готова анализировать. Так, в частности, если для классического искусства важным было владение художником так называемой «школой» живописи, а создание художественного произведения было трудоемким и требовало продумывания, то супрематические полотна А. Малевича, произведения Э. Уорхолла (шелкографическое изображение лица М. Монро или знаменитая работа «Банка супа Кэмпбелл») далеко не во всем соответствовали тому, что можно называть искусством в традиционном понимании. Одним из следствий этого кризиса в эстетической теории стало то, что художники начали самостоятельно реализовывать потребность в осмыслении того, что они сами же делали в искусстве. Появились теоретические работы В. Кандинского, П. Пикассо, С. Дали и многих других деятелей модернистского движения. На эту драматичную ситуацию, в частности, обратил внимание немецкий мыслитель Т. Адорно¹: «Поверхностно обозревающая, созерцательная позиция (выделено мной. – Л. С.), которая приписывается эстетике наукой, со временем стала несовместимой с ушедшим далеко вперед, продвинутым искусством, представители которого, как, например, Кафка, вряд ли уже были в состоянии терпеть созерцательную позицию»².

Нельзя утверждать, что эстетическая теория онемела, но она стала другой, современная эстетика вынуждена пристально вглядываться в реальные художественные процессы, чтобы не утратить предмет своего рассмотрения – искусство как таковое. В частности, современная эстетика с учетом богатого опыта радикальных трансформаций, которые претерпело искусство за последние сто лет, уже не всегда решается судить о специфике искусства как некоего вневременного феномена с неизменным набором основополагающих свойств. Все больше внимания уделяется обсуж-

¹ Адорно Теодор (1903–1969) – представитель франкфуртской школы неомарксизма.

² Адорно Т. Эстетическая теория. М., 2001. С. 473.

дению того, как искусство меняется и при этом не перестает быть искусством. Не обошли перемены и сферу эстетического восприятия человеком мира: дизайн как работа над эстетической формой промышленного продукта способен внести существенные коррективы в научные представления о природе эстетического восприятия.

Появление новых областей образного самовыражения человека (дизайн, реклама, новые информационные технологии) также ставит перед современной эстетической теорией задачу анализа того феномена, который объединяет в одно целое произведение искусства (в традиционном смысле этого слова) и рекламный ролик или так называемый «арт-объект», созданный творческой мыслью дизайнера.

Курс эстетики включает два раздела: эстетическое и художественное.

В разделе «Эстетическое» рассматриваются закономерности восприятия человеком мира со стороны эстетической формы явлений. Эстетическое – это то, что можно иначе назвать чувством красоты. Поэтому эстетическое шире того, что называют искусством. Мы можем эстетически оценивать природу, платье, красоту животного. Эстетическое чувство предвещает нашу способность понимать искусство.

Раздел «Художественное» посвящен вопросам, связанным с созданием и последующим существованием произведения искусства в системе культуры. Искусство как раз и определяется как сфера художественного, то есть того прекрасного, которое организовано волей и творческой мыслью художника. И здесь существует свой круг проблем, связанных не только с закономерностями существования искусства, но и формами функционирования образа как носителя информации не только в искусстве. Структура курса поэтому будет строиться по указанной оси.

В конце данного учебного пособия содержится словарь основных терминов, знание которых не только необходимо для полноценного освоения курса эстетики, но и является важной составляющей современного гуманитарного образования.

Раздел 1. ЭСТЕТИЧЕСКОЕ

Глава 1. Эстетическое отношение

Нередко в теоретической литературе эстетическим называют не только восприятие различных явлений, но и контакт с произведениями искусства, то есть то, что мы в дальнейшем будем называть художественным восприятием. К художественному произведению можно отнестись и чисто эстетически, но важно понимать, что же будет составлять содержание собственно художественного восприятия.

Эстетическое представляет собой способ отношения человека к явлению, миру. Человек к одному и тому же предмету может относиться по-разному. Например, дерево – не только предмет любования, оно приносит плоды, является источником древесины, может служить объектом познания. Говоря об эстетическом отношении, следует выделить его из *утилитарного*, то есть практически ценного для человека. Полезное и эстетическое часто сосуществуют, но, не отделив их друг от друга, мы не уловим специфики эстетического.

Мир становится очеловеченным, попадая в пределы сферы действия человека. Человек прежде всего удовлетворяет свои основные жизнеобеспечивающие потребности, эстетическое восприятие действительности к ним не относится. Когда ты голоден или тебе угрожает опасность, трудно чувствовать красоту.

Сразу оговоримся: термин «эстетическое» является абстрактной категорией, описывающей конкретные формы проявления эстетической оценки человеком действительности, каковыми являются прекрасное, возвышенное, безобразное, трагическое, комическое и низменное. В течение многих веков эстетика не оперировала категорией эстетического, хотя и рассматривала вопрос о природе эстетического отношения, при этом эстетика использовала категорию прекрасного. Не отождествляя понятия эстетического и прекрасного при обсуждении проблемы эстетического отношения, мы будем понимать прекрасное как частный случай эстетического восприятия, что поможет облегчить нам рассмотрение проблемы эстетического.

Приятное может одновременно казаться прекрасным, как и доброе, но далеко не всегда. В течение долгого времени – со времен Античности

и вплоть до XVII в. – эстетика четко не разграничивала собственно эстетическое и доброе, эстетическое и полезное.

Попытку обособить эстетическое отношение впервые предпринял И. Кант¹: «Вкус есть способность судить о предмете или способе представления на основании удовольствия или неудовольствия, свободного от всякого интереса. Предмет такого удовольствия называется прекрасным»². Для него эстетическое наслаждение есть обязательно незаинтересованное, неутилитарное отношение к предмету. Оно индифферентно к добру и имеет чувственную природу. Пример предмета, доставляющего чисто эстетическое удовольствие, который приводит И. Кант, – арабеска.

Данное утверждение И. Канта совершило переворот в эстетической мысли, поскольку впоследствии большинство мыслителей стало придерживаться этой точки зрения на эстетическое. Например, по мнению Н. Гартмана³, человек в момент незаинтересованного любования предметом из интересующегося превращается в наблюдателя, в восприятии теряющего себя, то есть получающего удовольствие без интереса⁴. Однако далеко не все исследователи разделяют кантовскую точку зрения на природу эстетического, в частности, мыслители религиозного направления, среди которых такие крупные фигуры отечественной философской мысли, как Вл. Соловьев и Н. Лосский.

Эстетическое тесно связано с представлением человека о *гармонии*. Такое убеждение было сформулировано еще античной эстетикой, и в течение многих веков обсуждение проблемы прекрасного (а именно через понятие прекрасного классическая эстетика описывала природу эстетического отношения) не обходилось без упоминания о гармонии. «Ведь назначение и цель гармонии – упорядочить части, вообще говоря, различные по природе, неким совершенным соотношением так, чтобы они одна другой соответствовали, создавая красоту»⁵.

¹ Кант Иммануил (1724–1804) – основоположник немецкой классической философии, основные проблемы его философии: вопросы познаваемости человеком мира, основные принципы нравственной и эстетической оценок.

² Кант И. Критика способности суждения // Собр. соч.: В 6 т. М., 1968. Т. 5. С. 212.

³ Гартман Николай (1882–1950) – немецкий философ-идеалист, представитель феноменологической эстетики.

⁴ Гартман Н. Эстетика. М., 1958. С. 223.

⁵ Альберти Л. Б. Десять книг о зодчестве: В 3 т. М., 1967. Т. 1. С. 318.

Но речь может идти и о гармонии иного порядка. Выдающийся представитель эстетической ветви уральской философской школы последних десятилетий А. Ф. Еремеев утверждает, что в человеке изначально заложена потребность в гармонизации своих отношений с миром. Основой гармонии является ощущение человеком своей законной, соразмерной связи с миром. При этом человек стремится к ощущению благосклонности действительности по отношению к себе. Гармонизация отношений с действительностью выражается в ощущении человеком соразмерности явления действительности с самим собой, с человеческим обществом, которое проявляет себя в незаинтересованном любовании предметом.

Можно согласиться с тем, что в основе эстетического лежит утилитарное. То, что вредно человеку, вряд ли покажется ему приятным. Н. Г. Чернышевский приводит в качестве примера сравнение идеалов красоты деревенской и дворянской девушек. Красота деревенской девушки определяется ее работоспособностью, выносливостью и выражается в румяных щеках, широкой кости, мощной фигуре. Красота же дворянки выражается в бледности, утонченности форм, что говорит об отсутствии в ее жизни тяжелого физического труда¹. Представление о том, что красиво, вырабатывается постепенно, его подготавливает сама жизненная практика. Сегодня странно смотрятся палеолитические вены с гиперболизированными размерами груди и живота и едва намеченными очертаниями головы и конечностей, но их облик в период их создания, то есть в эпоху верхнего палеолита, выражал ценность у женщины таких качеств, как плодородие и материнство.

Однако представления о красоте напрямую не зависят от жизненной практики: практика меняется, а эстетические идеалы могут еще долго сохраняться неизменными. Например, античный идеал красоты и сегодня вызывает восхищение.

Сложность анализа и выделения эстетического заключается в том, что эстетическое тесно переплетается с незстетической сферой действительности и человеческой деятельности.

Мы точно знаем, что эстетическое проявляется в *отношении* человека к явлению, предмету. Но что оказывает определяющее воздействие на эстетическую оценку явления? Сам предмет или человек? Предмет эстети-

¹ См.: Чернышевский Н. Г. Эстетические отношения искусства к действительности // Избр. филос. соч.: В 2 т. М., 1950. Т. 1.

ческого отношения мы назовем объектом отношения, а человека – его субъектом. Можно предположить два противоположных ответа на данный вопрос:

1. Объект эстетического отношения. Следовательно, решающую роль играют его природные свойства. Но возникает очевидное возражение: часто одно и то же явление одним нравится, а другим – нет (например, тундра или интерьер жилища).

2. Субъект эстетического отношения. Но ведь существует некое общее представление о том, что прекрасно, а что – нет, которое разделяет большое количество людей. Есть расхождения, но общее согласие, выражающееся в эстетическом вкусе, эстетическом идеале, существует.

Эстетическое называют отношением потому, что оно формируется на уровне взаимодействия субъекта и объекта, причем в процессе сложных внеэстетических отношений с миром. В жизни выделить какое-либо определенное отношение (познавательное или эстетическое) сложно. Человек этого почти не делает, но наука – обязана. Поэтому в развитии научного мышления стало необходимым умение абстрагироваться. Но не настолько, чтобы не суметь по любому вопросу установить связи с реальностью. О художественном в этом смысле легче говорить, чем об эстетическом.

Поскольку эстетическое отношение есть результат взаимодействия субъекта и объекта (это чувственно-созерцательное отношение), можно сказать, что это ценностное отношение, человек в нем субъективно относится к предмету, оценивает его.

Поэтому эстетическое отношение называется аксиологическим. Аксиологическое, то есть ценностное, отношение преобразует собой сам предмет этого отношения. Поясним это. Один и тот же предмет вызывает интерес в зависимости от наших намерений по отношению к нему. Молоток может восприниматься и как приспособление для забивания гвоздя, и как соединение металла и древесины, и как символ созидательного труда, и как символ рабочего класса. Табакерка – это хранилище табака или сигар, предмет роскоши, произведение декоративно-прикладного искусства.

Что же делает обычный бытовой предмет или явление прекрасным?

Конечно же, опыт взаимодействия с ним, опыт создания его. До эстетического отношения обязательно существует другое отношение – утилитарное. В зависимости от степени положительности результатов практического взаимодействия с предметом формируется степень радости, на-

слаждения им. Это наслаждение есть результат формирования определенного целостного впечатления, целостного образа явления или предмета. Предмет может утратить свои практические функции и восприниматься только эстетически. Но полезность предмета для человека не отрицается, а становится основой эстетического значения предмета. Рисуя воинственную пляску, первобытный человек наслаждался ощущением силы, ловкости, удачи, хорошей охоты, чувством защищенности. Поэтому это изображение было для него прекрасным. Более того, оно может быть прекрасным и для нас, если мы попытаемся посмотреть на него так же, как тот человек, который много тысяч лет назад нарисовал его.

Эстетическое, таким образом, вбирает в себя удовольствие от бытия человека в мире (если речь идет об эстетическом наслаждении), от хороших сторон этого бытия. Свое существование человек осмысливает различными способами: в стихах, романах, разговорах, принципах нравственности. Эстетическое – это тоже способ подобного осмысления. Хотя эстетическое чувство стихийно и возникает до мысли, оно есть вид реакции на целостное ощущение человеком собственной деятельности.

Американский теоретик философии прагматизма XX в. Дж. Дьюи для объяснения сущности эстетического использует основополагающее для философии прагматизма понятие опыта. Любой опыт имеет практическую цель и внутреннюю организацию действий, которые сами по себе часто представляют собой рутину. Но если опыт организован так, что все его части получают внутреннее единство, если их пронизывает *общая эмоция*, если они стихийно и легко переходят друг в друга, то по отношению к данному опыту возникает эстетическое чувство. Это чувство требует завершенности опыта как такового, а не просто достижения цели.¹ Мы предпринимаем что-либо для достижения определенной цели, но можем наслаждаться процессом как таковым (например, во время спортивной тренировки). Первобытный человек перед охотой исполнял ритуальную пляску, которая могла иметь магическое значение, но постепенно к нему пришло и наслаждение самой пляской, восхищение красотой воина, которая воплотила в себе качества, составлявшие прежде всего необходимые для выживания достоинства человека.

¹ См.: Дьюи Дж. Обладание опытом // Современная книга по эстетике: Антол. М., 1957.

Таким образом, говоря об эстетическом отношении, можно утверждать, что, например, прекрасное возникает в самом взаимодействии человека с миром, в его творчески-созидательной деятельности, а сам предмет, эстетически воспринимаемый, становится знаком успеха, гармонизации отношений человека со средой. Эстетическое наслаждение прекрасным есть выражение восхищения человека своим творческим самоопределением в жизни.

Основоположник теории марксизма К. Маркс однажды удивительно точно выразил эту последовательность, в которой восхищение миром рождается из опыта деятельности в нем человека.

«Предположим, что мы производили бы как люди. В таком случае каждый из нас в процессе своего производства двояким образом утверждал бы и самого себя и другого. 1) Я в моем производстве опредмечивал бы мою индивидуальность... и наслаждался бы индивидуальным проявлением жизни, а в созерцании от произведенного предмета испытывал бы индивидуальную радость от сознания того, что моя личность выступает как предметная, чувственно созерцаемая и потому находящаяся вне всяких сомнений сила. 2) В твоём пользовании моим продуктом я бы испытывал сознание того, что моим трудом удовлетворена человеческая потребность, следовательно, опредмечена человеческая сущность. 3) Я был бы для тебя посредником между тобой и родом и осознал бы как дополнение твоей собственной сущности. 4) В моей индивидуальной деятельности я непосредственно утверждал бы и осуществлял бы мою истинную сущность, мою человеческую, общественную сущность.

Мой труд был бы свободным проявлением жизни, и поэтому наслаждением жизнью»¹.

В этом рассуждении К. Маркс блестяще показывает глубокую связь между реальным практически опосредованным положением человека в жизни и его восприятием действительности в целом, имеющим уже созерцательный характер. Чувство глубокого удовлетворения в данном примере возникает в результате конкретного отношения и, переходя в ощущение радости, эмоционально переносится на ощущение человеком феномена жизни как таковой.

Специфику такого переноса, когда конкретное явление, событие приобретают обобщающее значение, но исключительно в эстетическом

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Собр. соч.: В 50 т. М., 1974. Т. 42. С. 35.

отношении, точно определил, на наш взгляд, чешский эстетик XX в. Я. Мукаржовский, утверждавший, что явление, ставшее объектом эстетического отношения, становится для человека знаком, причем знаком особого рода: он сосредоточивает внимание на себе самом, но при этом направляет взгляд человека на действительность в целом. «Вещь, которая становится эстетическим знаком, обнаруживает, дает почувствовать человеку отношение между ним и действительностью»¹. Иными словами, *любое явление, получившее эстетическую оценку, тем самым репрезентирует собой для человека какой-либо образ мира*, и в этом смысле те же ромашка и роза как эстетические объекты несут собой разные контексты, ценности. Ромашка эстетически несет в себе ценность простоты, легкости, чистоты, нежности, юности и т. д. Роза ассоциируется с терпкостью, экспрессивностью, сложностью, зрелостью и т. п. Здание покажется нам прекрасным, если мы усмотрим в нем, вернее, почувствуем моменты положительно значимых для нас ценностей, и наоборот, здание покажется нам безобразным, если эти ценности мы не найдем в нем.

Предмет, ставший объектом эстетического наслаждения, меняет свои изначальные качества. Наше восприятие его природных свойств становится зависимым от эстетического отношения. При этом эстетическое наслаждение относится к *форме* предмета. Например: в образе палеолитической вены восхищение вызывает ее форма, а символы материнства и плодородия относятся к ее содержанию. То есть в эстетическом отношении форма явления или предмета становится содержанием отношения. Эстетическое отношение трансформирует свойства предмета, но не уничтожает их полностью, они как бы трансформируются в само отношение. Предмет при этом превращается в *свое другое* (выражение Г. В. Ф. Гегеля). При этом эстетическое отношение существует на эмоциональном уровне в форме восхищения, любования, которое «забыло» о практической ценности предмета и его содержательном смысле. Это прекрасно может быть пояснено на примере дизайна, изначально призванного придать промышленному изделию форму, максимально точно выражающую собой его функцию и даже придающую ему новое значение на языке эстетической формы. Такова, например, соковыжималка для цитрусовых работы Ф. Старка, очень напоминающая космический объект, но совершенно не приспособленная для

¹ Мукаржовский Я. Значение эстетики // Исследования по эстетике и теории искусства. М., 1994. С. 125.

выполнения своего прямого назначения. Зато она прекрасно вписывается в интерьер кухни, выполненной в стиле хай-тек. Ее форма вызывает гордость человека за причастность к техническим достижениям современной цивилизации. Такое значение, придаваемое изделию дизайном, принято сегодня называть стилем вещи. По утверждению современного исследователя эстетических аспектов рекламы Е. В. Сальниковой, человек, проявляя приверженность к тому или иному стилю в выборе вещей (то есть их внешней форме), тем самым эстетически увеличивает свое жизненное пространство. В частности, обставляя свою жизнь предметами в стиле хай-тек, эстетически человек приобретает будущее, ощущает свою причастность к миру высоких технологий¹.

Эстетическая форма всегда что-нибудь собой выражает. Обтекаемая форма современного автомобиля выражает его высокие скоростные возможности. Белоснежная, абсолютно лишенная каких-либо декоративных деталей в цвете и форме тарелка восхищала С. Дали потому, что символизировала собой только набиравшее тогда силу «царство промышленных механизмов». «Асептическая, антихудожественная и ликующая точность – вот дистиллят чудесной технической эпохи, когда впервые в истории человечества само количество стандартных изделий... стало залогом их совершенства»².

Эстетические ценности складываются в обществе постепенно и не всегда прямо связаны с успехами конкретного человека (мы говорим об обобщенном человеке – о человеке как родовом существе, то есть представителе человеческого рода). Красота горной вершины определяется жизнью человека вблизи нее, так и мы восхищаемся родным пейзажем, каким бы он ни был. Поэтому можно утверждать, что эстетические ценности относительны и изменчивы в зависимости от опыта взаимодействия человека с миром. Эстетические представления у различных народов или социальных групп могут быть диаметрально противоположными друг другу, как и их история, культура.

Итак, можно сказать, что эстетическое отношение преобразует предмет, но само оно изменяется под воздействием истории и культуры. На-

¹ См.: Сальникова Е. В. Эстетика рекламы: культурные корни и лейтмотивы. М., 2001.

² Дали С. Поэзия стандарта // Называть вещи своими именами: Прогр. выступления мастеров западноевроп. лит. XX в. М., 1986. С. 249.

пример, европейское искусство больше ориентировано на искусственность, рукотворность произведений: симметрично организованный французский сад эпохи классицизма, пышный розовый букет, симметричность и законченность как признаки присутствия человеческой воли, организующей и подчиняющей себе природу. В Японии же, наоборот, мы наблюдаем скудость и асимметричность в организации японского сада, скромную и простую, но при этом изящную веточку сакуры, неравносвесность и недоговоренность как признаки изменчивости мира, власти времени. У японцев идея совершенствования выше идеи совершенства (высоко ценимой в европейском искусстве), незавершенность и недосказанность ценятся здесь гораздо больше, чем полнота выражения. Противопоставляя тень как эстетическую ценность японцев западноевропейскому стремлению к свету, блеску, избыточности формы, современный японский писатель Д. Танидзакки констатирует: «...мы действительно отдаем предпочтение тому, что имеет глубинную тень, а не поверхностную ясность»¹.

Итак, резюмируя все сказанное выше, можно заключить:

1. Эстетическое есть результат ценностного отношения.
2. Эстетическое происходит из утилитарного.
3. Эстетические ценности имеют историко-культурно-обусловленную природу.
4. Эстетическое существует прежде всего на уровне эмоций.
5. Содержанием эстетического отношения является форма предмета.

Контрольные вопросы

1. Почему эстетическое отношение называют аксиологическим?
2. Что означает утверждение о том, что содержанием эстетического отношения становится форма предмета?
3. Каким образом утилитарное отношение к предмету присутствует в эстетическом?

Список рекомендуемой литературы

- Бычков В. В. Эстетика. М., 2002. Гл. 2.
- Дьюи Дж. Обладание опытом // Современная книга по эстетике. М., 1957.
- Кант И. Критика способности суждения: В 2 ч. М., 1994. Ч. 1.

¹ Танидзакки Д. Похвала тени // Избр. произведения: В 2 т. М., 1986. Т. 1. С. 491.

- Лосский Н. О.* Мир как осуществление красоты. М., 2001.
- Мукаржовский Я.* Значение эстетики // Исследования по эстетике и философии искусства. М., 1994.
- Ортега-и-Гасет Х.* Эссе на эстетические темы в форме предисловия // Эстетика. Философия культуры. М., 1991.
- Платон.* Пир // Соч.: В 3 т. М., 1968. Т. 2.
- Танидзаки Д.* Похвала тени // Избр. произведения: В 2 т. М., 1986. Т. 1.
- Чернышевский Н. Г.* Эстетические отношения искусства к действительности // Избр. филос. соч.: В 2 т. М., 1950. Т. 1.

Глава 2. Проблемы эстетического сознания

Эстетическое сознание представляет собой форму ценностного сознания, отличающуюся способностью выносить эстетическую оценку действительности. Поэтому проблема эстетического суждения, а именно его критериев и механизма, станет первым пунктом дальнейшего рассмотрения.

Эстетические ценности существуют в обществе объективно, хотя они и возникают всегда в сознании отдельного человека, тем не менее есть общие представления о прекрасном, возвышенном и т. п. Развитие и существование этих представлений регулируются наличием *эстетического вкуса и эстетического идеала*. Это определенные меры эстетического, прекрасного, которые регулируют процесс эстетической оценки. *Эстетическая оценка*, или суждение, – это процесс, в котором, будучи воплощенным в отношении к конкретному предмету, реализуется эстетическое отношение человека к миру.

Идеал – мера объективная, это некое представление о совершенстве. Для того чтобы следовать идеалу, необходимо его осознавать. Эстетический вкус – субъективная мера эстетического. Он индивидуален, определяет предпочтения неосознанно. Эстетическое суждение о явлении человек может высказывать, следуя эстетическому вкусу и идеалу. В сущности, идеал – это объективированный вкус. Когда вкус у человека отсутствует, можно сравнивать конкретное явление с идеалом. Нам хорошо известен идеал женского тела Античности или христианского Средневековья. Об эстетическом вкусе того времени мы можем судить по индивидуальному стилю конкретных художников и прежде всего по воплощенному в искусстве идеалу. Эстетический идеал более определен, жесток по сравнению с эстетическим вкусом. Он имеет определенные очертания, задает критерии оценки. Вкус может быть совсем неопределен, невербализован, механизм работы вкуса бессознателен.

Если эстетический вкус *регулирует* восприятие эстетического и выступает как *способность*, то эстетический идеал есть рационализированное синтетическое *представление*. В основе вкуса лежит переживание, чувство удовольствия и неудовольствия. Эстетическая ценность может познаваться, но как эстетическая она должна переживаться. Если эстетическая ценность отвечает нашим вкусовым пристрастиям, она не обязательно при этом осознается нами. Прежде всего эстетическая ценность становится феноменом наших внутренних переживаний. Этот эффект русский философ

XX в. М. М. Бахтин назвал *событием события*, имея в виду событие перехода внешнего события во внутреннее переживание. Эстетический вкус не только регулирует этот процесс, но и изменяется им. Поэтому эстетический вкус более подвижен, чем идеал.

Если сегодня о вкусах не спорят, то в эпоху классицизма (XVII в.) они были определены достаточно жестко.

Понятие эстетического вкуса возникло как ошейник на шею эстетического переживания в эстетике классицизма. Ведущим теоретиком классицизма являлся Н. Буало. В XVII в. во Франции господствовали идеи разумности, что было связано с быстрым ростом авторитета науки с ее рациональностью, а следовательно, появлением веры в могущество человеческого разума. Эта эпоха была пронизана ощущением противоположности разума и страстей в душе человека и в обществе (что по-своему выразило и искусство барокко). Разум отождествлялся с культурой, которая могла быть построена только на разумных началах, а аналогом страсти, аффективности принято было считать природу. С точки зрения мыслителей того времени, в человеке эти две субстанции находятся в постоянной борьбе. Эта борьба порождала напряженный драматизм, что отразилось в искусстве – для эпохи классицизма было характерно преимущественное развитие драматического искусства.

Логика определения задач, стоявших перед искусством, была такова: разум несет собой порядок, без которого не бывает подлинной красоты. Порядок вместе с тем означает и нравственность. Культура, порядок должны побеждать в человеке и в обществе. Искусство – это часть культуры, оно должно быть упорядочено и потому красиво. Красота же, в свою очередь, разумна и нравственна. Искусство, конечно, подражает природе (мимесис). Но так как природа несистематична, то подражание ей есть одновременно приведение природы в соответствие с идеалом, то есть упорядочивание, окультуривание ее. Многие свои идеалы эстетика классицизма видела воплощенными в античной культуре.

Основной задачей искусства, несущего собой образцы порядка, является, таким образом, воспитание в человеке высоких помыслов и идеалов.

Эстетика классицизма строго нормативна, то есть она считала себя вправе предписывать искусству, каким оно должно быть. В этом месте и появляется категория эстетического вкуса, введенная в эстетику теорией классицизма. Критерием оценки по отношению к искусству классицизма

становится «хороший вкус». Принципы разума признаются неизменными, вкус должен соответствовать идеалу, а идеалы строго определены разумом. Искусству отводится строго дидактическая функция. Оно призвано учить человека идеалам, которые, главным образом, были представлены идеалами гражданственности, на страже которых стоит человеческий разум, защищающий их от нападков страстей. Сами герои классической драмы не столько живые люди, сколько ходячие идеи.

В трагедии «Гораций» выдающегося представителя классицизма П. Корнеля основной конфликт разворачивается между идеалами гражданственности и личными чувствами главных героев. Исход борьбы за политическое господство между двумя городами – Римом и Альба-Лонгой – зависит от поединка между юношами двух самых уважаемых семей обоих городов – братьями Куриациями и братьями Горациями. Драматизм заключается в конфликте между готовностью отстаивать интересы родного города и личными, практически родственными чувствами, связывающими юношей двух семей, они фактически являются женихами сестер своих теперь уже противников. В душе Горация идеалы гражданственности быстро одерживают победу. Он, даже не задумываясь, убивает собственную сестру Камиллу, встретившую его после славной победы на поле брани не как героя-патриота, а как убийцу своего жениха. И суд оправдывает его. В классической драме долг перед обществом сверхличен. Идеал превыше всего, и все личное (а чаще всего это чувства) перед ним отступает. Ту же направленность мы видим и в поэтике классической драмы: требование единства места и времени, наличие героической и простой сюжетной линии, ориентация на античные образы.

Такая концепция приводит к предельной рационализации вкуса. Хотя вкус и понимается как индивидуальная способность, он не индивидуален. Хороший вкус у человека воспитывается, по мнению теоретиков классицизма. Но при этом классицисты признают за вкусом чувственную природу, что порождает противоречие в самом понятии вкуса. Хороший вкус есть, с одной стороны, знание идеала, который рационален, а с другой – умение соотносить при помощи чувств конкретное явление с идеалом. Эту противоречивость в рационально-чувственно-определенной природе вкуса чутко уловила английская эстетика того времени. Д. Юм¹, признавая за вкусом чувственную природу, все же приписывает данному понятию ту же

¹ Юм Дэвид (1711–1776) – английский философ, представитель агностицизма (утверждения непознаваемости мира).

функцию критерия эстетической оценки, что и Н. Буало: «Мы имеем норму вкуса, то есть норму, позволяющую нам примирить различные чувства людей или найти, по крайней мере, какое-то решение, которое бы дало возможность одобрить одно чувство и осудить другое»¹.

И. Кант сформулировал так называемую антиномию вкуса (неразрешимое противоречие), призванную резюмировать противоречие, заложенное в понятие вкуса эстетикой классицизма. Сущность ее состоит в следующем:

«Тезис. Суждение вкуса не основывается на понятиях, иначе можно было бы о нем диспутировать (решать с помощью доказательств).

Антитезис. Суждение вкуса основывается на понятиях, иначе, несмотря на их различие, нельзя было бы о них даже спорить (притязать на необходимое согласие других с данным суждением)»².

Иначе говоря, вкус – это способ представления прекрасного через чувство удовольствия или неудовольствия. Не всегда мы можем ответить на вопрос «Почему нравится?» или «Чем нравится?». Суждение вкуса субъективно. Оно «мое». Ничего не может нравиться вообще, но только кому-то. Но вкус – это и способность рефлексии со всеобщей точки зрения (то есть согласно представлениям о норме вкуса). О вкусах не спорят, но о вкусах можно спорить. С одной стороны, вкус индивидуален, а с другой – он свойственен многим, воспитан и в других, ведь говорят же «вкусы». Очевидно, противоречие здесь порождается тем, что И. Кант понимает эстетический вкус в рамках подхода эстетики классицизма.

Как можно было бы разрешить эту антиномию (противоречие)?

Можно предложить два варианта ответа:

1. Общность воспитания, образа жизни обуславливает схожесть эстетического восприятия.

2. Человеческое сознание способно рефлексировать механизмы своей деятельности.

И. Кант говорит о единстве человеческой природы, которая проявляется одинаково в каждом отдельном человеке, когда он ведет себя абсолютно субъективно, но при этом поступает как человек, то есть как все мы – люди. Нормативная эстетика, выдвигая понятие вкуса как рационально обоснованной нормы, в основе функционирования которой лежит все

¹ Юм Д. О норме вкуса // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 6 т. М., 1964. Т. 2. С. 143.

² Кант И. Критика способности суждения // Соч.: В 6 т. М., 1968. Т. 5. С. 359.

же чувственное начало, остановилась перед неизбежно возникшим противоречием в данном понятии.

Идеалы существуют и в этике, и в политике, везде. Вкус – явление художественное и эстетическое. Эстетический вкус и идеал в процессе эстетической оценки находятся в постоянном взаимодействии. Если представить этот процесс как сравнение конкретного объекта с идеалом, то он будет выглядеть чересчур механистично. По своему опыту мы знаем, что эстетическая оценка, как правило, происходит мгновенно. Поэтому нам не следует упрощать природу эстетического суждения. В каждом обществе есть свои идеалы. Они могут быть описаны. Например, идеал женской красоты – в сантиметрах, в форме и чертах лица, пропорциях. Но женщина может ему соответствовать, а красивой при этом не оказаться. В процессе эстетической оценки мы не стремимся дать окончательное резюме, поскольку наслаждение красотой ценно само по себе.

Мы всегда даем эстетическую оценку конкретному объекту. Эстетическая оценка – процесс взаимодействия наших эстетических представлений с индивидуальным явлением. При этом вынести эстетическое суждение можно очень быстро – мгновенно, то есть без участия понятий.

В момент эстетической оценки мы сначала испытываем чувства, а потом уже пытаемся их объяснить.

Субъективность вкуса проявляется в индивидуальном процессе оценки, где индивидуальны и субъект, и объект. Но при этом существует эстетический идеал. Каким образом соотносятся вкус и идеал? Рационалистическая традиция учит нас, что вкус ориентируется на некий идеал, лежащий за пределами опыта эстетической оценки (Платон, Г. В. Ф. Гегель). Тогда получается, что прекрасные явления – это более или менее удачные варианты проявления идеи прекрасного.

Но возможно и другое решение проблемы. Испанский философ и искусствовед XX в. Х. Ортега-и-Гасет предлагает свой вариант ответа на этот вопрос.

Сравнение с идеалом – длительный процесс и он рационален. Кроме того, можно, например, очень многих женщин назвать красивыми, и они могут быть совершенно непохожи друг на друга. Тогда получается, что существует много идеалов красоты? Нет.

Х. Ортега-и-Гасет пытается восстановить процесс эстетической оценки. Допустим, мы рассматриваем женское лицо. Начинаем со лба. Он

красив. Линию лба мы продолжаем в идеальную линию носа. Но тут наши ожидания не оправдываются (или наоборот, и тогда мы движемся дальше). Мы сравниваем лицо с самим собой, вернее, с нашим ожиданием его. То есть объект эстетической оценки не пассивен. При первом впечатлении складывается проект, ожидание, предвкушение целого. Нет закона поиска красоты. «По лицу, которое я перед собой вижу, я хочу узнать, что такое красота. Каждая женская индивидуальность сулит мне совершенно новую, еще неизвестную красоту; мои глаза ведут себя подобно человеку, ожидающему открытия, внезапного откровения»¹. К реальному лицу, таким образом, применяется образ идеала, смутного и индивидуального. «Всякое отдельно взятое лицо являет собой одновременно и проект самого себя и его более или менее полное осуществление»².

Каждая часть образа может подходить к одному целому и стать причиной безобразия другого. По этому принципу сегодня подбирают прически и делают пластические операции. Красота образуется внутренней гармонией (опять возникает понятие гармонии!) элементов, а не соотносённостью с неким абстрактным идеалом.

Исходя из вышеописанного можно сделать следующие выводы:

1. Эстетическая оценка – стихийный процесс, в котором сознательное и бессознательное существуют нерасчлененно.
2. Эстетический идеал регулирует процесс эстетической оценки, но одновременно и вырабатывается в нем.

Поэтому красивое всегда неповторимо, индивидуально, но о нем могут выноситься суждения. Сегодня природа эстетической нормы видится очень изменчивой и пластичной.

Современной точке зрения на вкус и идеал соответствует современное представление о структуре и функционировании человеческого сознания, так же как в эпоху классицизма механистично мыслились как сознание человека, так и процесс эстетической оценки. После открытия З. Фрейдом феномена бессознательного человеческое сознание стало немислимо без учета бессознательных механизмов его функционирования. Желания, чувства подсознательно влияют на работу человеческой мысли. И эстетическое суждение видится сегодня как сложный процесс, в котором

¹ *Ортега-и-Гасет Х.* Эстетика в трамвае // Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 159.

² Там же. С. 162.

новая идея возникает подчас неожиданно, в сложной системе ассоциаций. Каждому пониманию природы эстетической оценки предшествует определенное понимание сознания, в частности эстетического сознания – нашей способности воспринимать красоту.

Искусство XX в. с его постоянной тягой к эпатажу, разрушению идеалов, сочетанию несовместимого, хеппенингу переосмысливает классическое понимание вкуса. *Сегодня эстетика почти не использует понятия вкуса и идеала, поскольку в современном искусстве возможно все, а значит, понятие эстетической нормы теряет свое регулирующее значение.* Конечно, и сегодня человек должен уметь самостоятельно судить об искусстве, но предельная индивидуализация, раскрепощение процесса эстетического суждения сделали понятие эстетического вкуса малоэвристичным.

Одна из основных проблем эстетического сознания (нашей способности воспринимать красоту) – это соотношение его с другими сторонами человеческого сознания (практической, политической, научной, нравственной и т. д.). В отличие от других типов сознания, для эстетического сознания важен сам процесс эстетической оценки, а не результат. В остальных же, скорее, работает схема «потребность – удовлетворение». А вот эстетическое наслаждение ценно пока оно длится. И эта его сторона становится источником гиперболизации эстетического сознания. Плохо, если эстетическое сознание у человека недоразвито. Когда эстетические ценности ставятся на последнее место, это уродует жизнь. Но существует интереснейший феномен – подавление эстетическим сознанием всего остального, когда эстетические ценности становятся основой жизненной позиции человека.

Соотношение нравственного и эстетического – большая и очень старая проблема в эстетике. Еще Сократ утверждал, что прекрасен любой нравственный поступок, а греки создали понятие *калокагатии*, означающее единство эстетического и нравственного совершенства в человеке. Христианский мыслитель раннего Средневековья Августин Аврелий также не мыслил прекрасного вне нравственного. «Красота есть фундированная, то есть надстроенная ценность: всякое добро во всех его видах, если оно чувственно воплощено, имеет сверх своей добротности еще и ценность красоты... Любовь к тому, что красиво, свободно рождается в душе человека, а вместе с тем возникает любовь и к тем ценностям, воплощение ко-

торых создало красоту»¹, – утверждает русский религиозный мыслитель Н. Лосский.

Однако после того, как И. Кант выдвинул утверждение о независимости нравственного и эстетического отношений к предмету, в эстетике стал обсуждаться вопрос о значении эстетического в формировании жизненной позиции человека.

В XIX в. в Западной Европе появляется мировоззрение, названное эстетизмом. *Эстетизм* – это явление подавления нравственных ценностей эстетической установкой.

В Европе начала XIX в., когда после Великой французской революции стала утверждаться новая буржуазная действительность, интеллектуалы, воспитанные на идеалах французской буржуазной революции, испытывали глубокое разочарование, наблюдая за тем, как в обществе торжествуют меркантилизм, нравственное убожество и приземленность помыслов. Многие увидели выход в том, чтобы быть выше всего этого – не противостоять жизненным проблемам, то есть вести себя этически мотивированно, а подняться над ними, оказавшись в состоянии венаходимости по отношению к социальному существованию людей. А это значит оказаться равнодушным к добру и злу, к чужому горю, к любой нравственной ответственности. Датский философ С. Киркегор² анализирует эту ситуацию и подробно описывает суть таких жизненных позиций, как этическая и эстетическая. Позицию эстетика С. Киркегор раскрывает в повести «Дневник обольстителя». Девиз эстетика – действительность разочаровывает, надежда – никогда. Это значит жить предвкушением возможности, наслаждаться моментом. Ведь эстетическое наслаждение ценно, пока оно длится. Действительность выступает как жертва эстетика, он абсолютно свободен по отношению к ней. Режиссируя ситуацию, он смакует ее прелести, пока это ему не наскучит. Так юный обольститель относится

¹ Лосский Н. О. Мир как осуществление красоты. Основы эстетики. М., 1998. С. 276.

² Киркегор Серен (1813–1855) – представитель раннего экзистенциализма. Ядро философской концепции С. Киркегора составляет учение о трех стадиях духовной эволюции человека: эстетической, этической и религиозной. На эстетической стадии мироотношение личности эстетика определяется исключительно эстетическим восприятием другого человека, превращаемого таким образом в чистый объект для эстетика, тогда как на этической – более высокой – стадии отношение к другому человеку регулируется нормами морали, а значит, не позволяет сделать другого человека объектом манипуляций.

к невинной девушке, ставшей объектом его ухаживаний. Он управляет жизнью, но сам в ней не участвует, вернее участвует только как наблюдатель. Ведь эстетическое отношение выделяет только форму своего объекта, забывая о содержании. Эстетик, с точки зрения С. Киркегора, представляет собой тип человека, избегающего моментов воплощения возможного в действительности¹. Портрет эстетика списан С. Киркегором с немецких романтиков, видевших в своем творчестве способ бегства от мира в воображаемую реальность искусства, основное достоинство которой состояло в свободе творческого самовыражения и иронической игры. «...Именно эстетизм романтиков, истолковывавших высшую реальность как игру, создал возможность принять любую реальность, ибо ни одну он не принимал всерьез»². Именно момент незаинтересованности, присущий эстетическому отношению, момент, на котором настаивал И. Кант, противопоставляя эстетическое нравственному, делает эстетическую позицию нравственно столь травмирующей.

Анатомия данной жизненной позиции описана и в романе О. Уайльда «Портрет Дориана Грея», задуманного как критика дендизма. Дориан молод, богат и прекрасен. Он прекрасен потому, что неопытен и чист как дитя. Реальная жизнь пронизана нравственными отношениями. Драмы накладывают отпечаток на внешность человека по мере того, как он проживает свою жизнь. Дориан, мечтавший о вечной молодости и красоте, получил желаемое благодаря необыкновенному портрету, который старел при каждом неблагоприятном проступке Дориана, а юноша оставался молодым. Дориан получил возможность безответственно ломать жизнь другого человека, воспринимая его чисто эстетически, а не нравственно. Так, Дориан влюбляется в актрису Сибилу Вейн за ее превосходную игру на сцене. Она же отвечает ему настоящим чувством, но из-за любви начинает хуже играть, и Дориан бросает ее. Друг Дориана циник лорд Генри точно характеризует смысл эстетической позиции: «Предмет страсти меняется, а страсть всегда остается единственной и неповторимой. Перемена только усиливает ее. Жизнь дарит человеку в лучшем случае лишь одно великое мгновение, и секрет счастья в том, чтобы это великое мгновение переживать как можно чаще». Но поскольку сторонник эстетической позиции все равно живет

¹ Киркегор С. Наслаждение и долг. Киев, 1994. С. 26–27.

² Гайденок П. П. Трагедия эстетизма: опыт характеристики мирозерцания С. Киркегора. М., 1970. С. 134.

в реальной жизни, она в конце концов наказывает его за стремление столь беззастенчиво ею управлять. Вонзая нож в свой состарившийся уродливый портрет, символизирующий нравственное состояние его души, Дориан убивает себя.

Таким образом, в западноевропейской культурной традиции встречаются примеры разрушающего действия эстетизма на человеческую жизнь. Но есть пример совершенно противоположного по характеру эстетизма, выражающегося в эстетизации самой повседневности и обыденности. В Японии полагают, что человек обладает эстетической чуткостью по отношению чуть ли не к любому действию или явлению. Вместо религиозной этики у японцев – эстетика, вместо религиозных обрядов – эстетизированная обрядовость повседневности. Их жизненная философия определяется эстетическими нормами.

В древней японской религии синто в основе поклонения природе лежит не страх перед ней, а восхищение ее красотой. Поэтому японцы во всем стремятся подстроиться под природу: повар – воссоздать изначальный вкус продукта, художник – природу в миниатюре, праздники в Японии приурочиваются к временам года.

В Японии с детства учат чувствовать красоту: в погожий день директор школы может отменить занятия, чтобы детвора порисовала во дворе школы с натуры. Распространена практика коллективных любований лунной всю ночь, сидя на траве в парке. Тонкое любование красотой мира представляет собой традиционная японская поэзия хайку:

Гляжу – опавший лист
Опять взлетел на ветку.
То бабочка была!

Торговец всерами
Принес вязанку ветра.
Ну и жара!

Обостренное чувство красоты фактически опосредует все стороны поведения японцев, в том числе и их этику. Японцы верят, что нравственный поступок – это красивый поступок. Это эстетизм, не разрушающий человеческое существование. Наоборот, он организует жизнь человека, который относится к ней как художник.

Контрольные вопросы

1. Назовите основные проблемы эстетического сознания.
2. В чем заключалась противоречивость понятия вкуса в классической эстетике?
3. Возможно ли найти разрешение антиномии вкуса И. Канта?
4. В чем состоит основной смысл позиции эстетизма?

Список рекомендуемой литературы

- Кант И.* Критика способности суждения: В 2 ч. М., 1994. Ч. 1.
- Овчинников В.* Ветка сакуры. М., 1975.
- Ортега-и-Гасет Х.* Эстетика в трамвае // Эстетика. Философия культуры. М., 1991.
- Уайльд О.* Портрет Дориана Грея. М., 1985.
- Юм Д.* О норме вкуса // Хатчесон Д., Юм Д., Смит А. Эстетика. М., 1973.

Глава 3. Эстетические категории

Одна из самых древних эстетических категорий – *прекрасное* – нередко представляет собой в эстетических учениях само эстетическое отношение как таковое, по крайней мере, в течение того длительного исторического периода, который заканчивается эстетическим учением А. Баумгартена¹. *Пре́красное* – это центральная эстетическая категория, описывающая «идеальный» эффект эстетического воздействия объекта созерцания на человека. Рядом с этой категорией, как правило, ставится понятие совершенства явления.

Платон в диалоге «Гиппий Большой» делает явление прекрасного объектом внимания своих героев. Начиная свое исследование с частного, философы – участники диалога находят его в самых разнообразных явлениях: юной девушке, статуе (не имеет значения, из мрамора она или золота), горшке и т. п. В результате они приходят к выводу, что прекрасное – это некая идея, причем, подчеркивает Платон в диалоге «Пир», отношение человека к прекрасному есть путь его совершенствования в его познании и поведении посредством любви к прекрасному, именуемого в диалоге Эротом. Аристотель, напротив, считает прекрасное объективным свойством самих вещей, но при этом связывает прекрасное с понятиями блага, порядка и величины явления, что характерно для всей античной эстетической традиции.

Так или иначе сегодня в эстетике считается неоспоримо обоснованным то, что прекрасное является результатом эстетической оценки и зависит от принятых в данном человеческом сообществе эстетических норм. Например, Я. Мукаржовский, выражая эту мысль, утверждает, что прекрасное есть «абсолютное совпадение конкретного явления с соответствующей эстетической нормой»². Нормы, идеалы со временем меняются, следовательно, изменяется и представление о том, что следует считать прекрасным.

Так, в Древней Греции мерой прекрасного был человек: сама архитектура по своим пропорциям и размерам была соразмерна человеку и ни

¹ *Баумгартен Александр* (1714–1762) – немецкий философ, основоположник эстетики как автономной области философского знания.

² *Мукаржовский Я.* Прекрасное // Исследования по эстетике и теории искусства. М., 1994. С. 186.

в коей мере не подавляла его (как это было в Египте) своей величиной; принципы демократии, агонистика, калокагатия – все эти примеры подтверждают господство «человеческих» критериев оценки. Христианская же средневековая культура утверждала греховность чувственной красоты. Для ее апологетов прекрасным может быть только божественное, то есть чувственно не воплощаемое, а потому все, данное человеку в чувственном созерцании, всегда есть красота несовершенная.

Прекрасное всегда индивидуально, поскольку чувственно-конкретно, но оно может быть объективным. И не только потому, что представление о нем могут разделять представители целого сообщества. Оно приобретает для человека объективное значение, поскольку все, ставшее объектом эстетического восприятия, воспринимается нами как метафора мира, как концепт, интерпретативно собирающий в себя наше целостное впечатление от действительности.

Прекрасное нельзя отождествлять с красивым, так как последнее относится только к внешней стороне оцениваемого явления. Разговор о прекрасном все же претендует на более глубокое постижение объекта своего внимания, на знание его сущности. Прекрасное – это высшая характеристика объекта, поэтому его восприятие сопровождается ощущением некоего внутреннего трепета, далеко не часто человек переживает это чувство.

Поскольку восприятие прекрасного возможно при «незаинтересованном созерцании» (И. Кант), оно способно состояться только тогда, когда человеку удастся исключить все другие аспекты в своем отношении к предмету. Потому восприятие прекрасного есть одно из высших духовных чувств, которое, кстати, может с детства воспитываться. Японских детей с детства учат чутко относиться к красоте окружающего мира во всех его мелочах. Обостренное чувство прекрасного означает способность видеть его чуть ли не в каждом предмете и отличает истинных художников. Последние способны обнаружить прекрасное даже в явлениях, отличающихся внешней некрасивостью и даже уродством. Леонардо да Винчи, внимательно относившийся к разнообразию явлений действительности, встречая особенно уродливого человека, старался запечатлеть на бумаге его облик. Художника восхищала в уродцах их внутренняя гармоничность, уникальность черт.

Не все исследователи категории прекрасного разделяют точку зрения, согласно которой прекрасное может найти проявление в любом явлении.

нии действительности. Так, Г. В. Ф. Гегель считает, что подлинно прекрасная форма достижима лишь в искусстве и в природе не встречается. Этому утверждению вполне созвучны слова Н. Лосского о том, что «действительность слишком сложна, в ней сплетается в трудно распутываемый клубок столько жизней и столько различных ступеней развития, что во множестве случаев человек оказывается неспособным уловить великий смысл, которым пронизано все, происходящее в мире. Искусство в своих подлинных, высших достижениях ставит перед нашим умственным взором смысл мира в конкретном, чувственно воплощенном выражении его, что и дает высокие ступени красоты»¹. Современный мыслитель Т. Адорно, однако, пытается по-своему реабилитировать, как он выражается, «природно-прекрасное» в глазах эстетики. Вступая в спор с данной точкой зрения, Т. Адорно заявляет: «...то, что Гегель считал недостатком природно-прекрасного – его расплывчатость, неясность, не вписывающиеся в рамки четкого понятия, и составляет субстанцию прекрасного»². Высоко ценили прекрасное в природе и русские мыслители Н. Г. Чернышевский и Вл. Соловьев. Современное искусство во многом утратило свойственное классической художественной традиции трепетное внимание к явлению прекрасного.

Возвышенное нередко называют наиболее интенсивной формой проявления прекрасного. Если прекрасным у Г. В. Ф. Гегеля является точное соответствие идеи и воплощающей ее формы, то возвышенное в его эстетике выражает собой преобладание идеи над формой своего выражения. Относительно человека возвышенное чаще всего связывают с превосходством явления над физической природой человека (И. Кант). Но для И. Канта важно не только первое впечатление от могущественной силы явления, которое вызывает в его душе страх и подавленность, но более всего последующее проникновенное ощущение человеком своей способности осознания факта величия страшшего его явления. «Возвышенно то, одна возможность мысли о чем уже доказывает способность души, превышающую всякий масштаб внешних чувств»³. Возвышенное у И. Канта связано с чувством своего духовного могущества, словно компенсирующего физическую слабость человека. Важно и то, что И. Кант признает в восприятии возвышенного присутствие различных эмоций: чувства подавленности

¹ Лосский Н. Указ. соч. С. 297–298.

² Адорно Т. Эстетическая теория. М., 2001. С. 112.

³ Кант И. Указ. соч. С. 257.

и вместе с тем восхищения и даже восторга. По сравнению с прекрасным восприятие возвышенного выступает как более сложная эмоция.

Доминирование в культуре категорий возвышенного и прекрасного в разное историческое время было различно. Так, греческий исследователь Панаотис Михелис утверждает, что существует зависимость между значимостью категорий прекрасного и возвышенного в культуре и отношением данной культуры к божественному. В Древней Греции, где боги воспринимались как бессмертные, наделенные рядом властных преимуществ, но так же подверженные душевным слабостям и порокам, как люди, существа, возвышенное виделось неотделимым от прекрасного. На Востоке и в средневековой Европе в эстетических представлениях общества преобладала категория возвышенного. Возвышенное связано с представлением об иерархии, божественное же как отправная точка мировой иерархии вызывает чувство возвышенного.

Ю. Боров определяет возвышенное как объективное свойство, которое присуще явлениям, имеющим широкую общественную значимость. М. С. Каган выражает сущность возвышенного словом «безмерное».

Интерес к возвышенному, действительно, не всегда был одинаков. В возвышенном есть много от призыва к человеку, апелляции к лучшим сторонам его натуры.

В современном искусстве, которое чаще критично по отношению к человеку и всей западноевропейской культурной традиции, возвышенного меньше, чем когда бы то ни было. Возвышенное предполагает особую высокую оценку события или явления. Но когда ценности находятся в движении, когда нет высших ценностей, тогда найти возвышенное трудно. Современная культура знает больше комического и трагического, нежели прекрасного и возвышенного.

Возвышенное может нести собой разные ценности. Египетские пирамиды напоминают о смерти, о всемогуществе вечности, олицетворением которой являются смерть, фараон и государство. Такое возвышенное скорее подавляло человека, нежели рождало в нем порыв к благородным помыслам. В древнегреческой храмовой архитектуре возвышенное присутствует скорее как форма прекрасного. Это притягивающее возвышенное, благодаря которому человеку открывается понимание тонкости грани, соединяющей мир людей и мир богов. В эпоху Возрождения носителем возвышенного выступает сам человек: ранимая любовь Ромео и Джульетты,

мученичество короля Лира, рыцарский порыв Дон Кихота. Возвышен образ Буревестника у М. Горького как будоражащий и тревожный дух грядущих перемен. Мы видим, что в различных творческих системах возвышенное получало разную интерпретацию, но в любом случае, если есть призыв человека к чему-то подлинному и достойному, это чаще всего будет выражаться через категорию возвышенного.

Безобразное представляет собой эстетическую форму, противоположную прекрасному. Безобразное значительно реже, чем другие эстетические формы восприятия действительности, становится объектом внимания искусства. Но в свое время Аристотель обронил проницательную фразу: если безобразное есть в произведении искусства, то последнее делает и его источником удовольствия. Так, в частности, рисунки уродцев, запечатленных Леонардо да Винчи, привлекают внимание других людей, и созерцание этих рисунков многим доставляет удовольствие. Именно в эпоху Возрождения, особенно итальянского, расцветшего на опасной, но творчески благодатной почве независимых городов, искусство более активно обращалось к образам безобразного. В эту эпоху, когда происходила глобальная переоценка ценностей, самые разные ценностные установки считались естественными, и безобразное также не было исключением. В творчестве И. Босха безобразное стало чуть ли не единственной формой эстетической интерпретации действительности.

Было искусство, исключавшее безобразное, – это высокая трагедия классицизма. Согласно поэтике классицизма, искусство должно учить человека идеалам, показывая их в рамках мифологической сюжетности – чистыми и понятными, даже изживаемое в трагедиях Ж. Расина и П. Корнеля зло не опускается до уровня безобразного, поскольку оно тоже абстрактно.

Безобразное всегда было призвано выражать отрицательные стороны жизни, хотя безобразное само уже есть способ эстетизировать зло. Зачем? Г. Э. Лессинг¹ считает, что безобразное потому оправдано в искусстве, что позволяет подчеркнуть красоту прекрасного. Сторонники же критического реализма утверждают, что художественное отражение безобразного есть его разоблачение с позиций прекрасного. Но художественное оформление,

¹ Лессинг Готхольд Эфраим (1729–1781) – немецкий философ-просветитель, эстетик, драматург. Был сторонником реализма в искусстве, в последнем он видел способ познания человеком мира.

осуществляемое искусством, преследует цель доставить человеку прежде всего эстетическое удовольствие, что, как показал XX в., чревато коварной «реабилитацией» безобразного с помощью его формообразованной законченности. В эстетике XX в. это явление получило название «эстетизации зла». Одной из предпосылок такого эффекта стало то, что образ прекрасного – антипода безобразного – сам стал довольно расплывчатым и оппозиция двух категорий утратила первоначальную строгость. Если нет безусловно прекрасного, то нет и критерия для выделения безусловно безобразного, а все относительное отличается заметным резервом изменчивости.

Кроме того, увлечение темой насилия в современном искусстве, прежде всего в кинематографе (поскольку для последнего насилие есть самая благодатная тема в качестве повода для демонстрации зрелищности технических возможностей кино), привели к тому, что зло из безобразного и отталкивающего превращается в «объект желания». В качестве примера можно привести фильм С. Кубрика «Заводной апельсин», снятый по одноименному роману Э. Берджеса. Герои этой истории – компания юных подонков, ищущих развлечения в издевательствах над встречающимися им беззащитными людьми. Лидер банды Алекс, творивший бесчинства под музыку Бетховена, наконец, попадает в тюрьму, но получает возможность досрочного освобождения в обмен на участие в эксперименте по «противоагрессивной прививке». Он выходит на свободу, но теряет возможность приносить вред другому человеку, не потому что становится добр, а потому, что физически не способен реализовать преступное намерение, корчась в судорогах. Участники его прежней компании при встрече радуются своему вожаку, но когда обнаруживается его нынешнее состояние, избивают своего бывшего товарища. История имеет явно нравственно-критический оттенок. Но произведенный фильмом эффект был противоположен ожиданиям создателей: по Америке прокатилась волна подростковой преступности. Почему? Потому что зло, показанное на экране, выглядело заманчиво, как пример для подражания, потому что жертвы Алекса выглядели менее человечными, чем он сам. Можно назвать целый ряд кинофильмов («День независимости», «Брат», «Брат 2» и т. п.), где брутальный тип поведения, не считающегося с существованием других людей, выступает в ореоле благородной цели, когда сцены разнообразнейших, но впечатляющих по масштабу разрушений сделаны с явным расчетом именно на эстетическое наслаждение колоссальностью происходящего. Этот факт поднимает во-

прос об ответственности искусства за те ценности, которые оно несет в себе. Насилие, представленное будто бы косвенно, в чисто эстетическом сре-зе образной информации, прочно оседает в сознании человека, как если бы оно было открыто декларировано. Все происходит именно так, как утвер-ждал в свое время Аристотель.

Трагическое есть форма эстетического, глубоко связанная с темой страданий человека. Но трагическая коллизия происходит не вследствие несчастья, происшедшего с человеком. Как и любая эстетическая катего-рия, трагическое связано с проблемой смысла мироздания и помещенного в него человека. Так, не любая смерть воспринимается нами как трагиче-ское. Трагическое возникает через сопоставление смерти с ценностями ут-раченной жизни либо с утверждаемыми данной смертью ценностями (ко-гда человек сознательно решается на смерть во имя чего-либо).

Западноевропейская традиция понимания природы трагического бы-ла заложена еще в трудах Аристотеля, утверждавшего, что только значи-тельные и законченные события могут стать содержанием трагедии. Ари-стотель в своих рассуждениях опирался на античную трагедию, мифологи-ческие сюжеты которой строились вокруг крупномасштабных конфликтов между человеческой личностью и мироустройством, представленным в идее рока или обычая. Как и Аристотель, последующие исследователи, в частности, Ф. Шеллинг¹, рассуждая о существовании трагедии, опирались на анализ трагедии Софокла «Царь Эдип». Эдип, которому было предсказано, что он убьет собственного отца и женится на матери, как и его родители, сделал все, чтобы это страшное предсказание не сбылось. Но по велению рока ему не удалось избежать своей судьбы. Узнав о невольном совершен-ном преступлении, Эдип наказывает себя: выкалывает себе глаза и отпра-вляется в вечное изгнание. Это значит, что Эдип, будучи по существу неви-новным в совершенном им преступлении, поскольку всячески стремился его избежать и совершил его, находясь в неведении относительно реально-го положения вещей, все же берет на себя ответственность за совершенные деяния, а значит, поступает как человек свободный, при этом покоряясь своей судьбе. Именно так трактуют трагическое – как противоборство меж-ду индивидуальным (человек) и субстанциальным (судьба, мир) – пред-ставители немецкой классической философии Г. В. Ф. Гегель и Ф. Шел-

¹ Шеллинг Фридрих (1775–1854) – представитель немецкой классической фило-софии, объективный идеалист.

линг. Согласно Ф. Шеллингу, трагедия затрагивает тему свободы, которая в мире, где побеждает необходимость, состоит в том, чтобы «добровольно нести наказание на неизбежное преступление, чтобы самой утратой своей свободы доказать именно эту свободу и погибнуть, проявляя свою свободную волю»¹. Трагической виной назвал Г. В. Ф. Гегель эту готовность трагического героя нести ответственность, несмотря на торжество рока, самого мироустройства.

Трагическая коллизия может получать совершенно различное звучание, в зависимости от того, в каком ценностном контексте она совершается. На картине «Слепые» П. Брейгеля изображена группа слепых, идущих цепочкой и привязанных друг к другу веревкой. Перед ними овраг и первый в группе уже падает в него, а последний еще не догадывается о предстоящем ему падении. Картина задумана как эсхатологическая метафора судьбы всего человечества, будущее которого мыслится художником трагичным. В литературе «потерянного поколения» Э. М. Ремарка западноевропейский человек раскрывается как не нашедший своего счастья в этом мире. И хотя не всегда герои Э. М. Ремарка гибнут, духом трагичности пронизаны все его произведения. Трагическое, как и любая другая форма эстетического, несет в себе глубокий смысл, выражаемый для человека прежде всего в охватывающей его эмоции. Эмоция эта не проста, и характер ее, на наш взгляд, прекрасно выразил Ю. Боров: «Трагическая эмоция – сочетание глубокой печали и высокого восторга»².

Трагическая коллизия часто получает оптимистическое звучание. В эстетике даже появилось выражение «оптимистическая трагедия». Трагедия носит часто ценностно-утверждающий характер: торжествует над предрасудками любовь Ромео и Джульетты, несокрушимыми перед натиском личных чувств оказываются идеалы гражданской преданности у Горация. Поскольку ценности, утверждаемые или обсуждаемые трагедией, высокомасштабны, отвечают на вопрос о смысле человеческого существования, трагедия представляет собой наиболее философичный путь художественного осмысления. Не зря в истории западноевропейского искусства трагедия дважды – в античном классицизме римского поэта Горация и французском классицизме Нового времени Н. Буало – называется высоким искусством.

¹ История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. М., 1967. Т. 3. С. 165.

² Боров Ю. Эстетика. М., 1988. С. 67.

Много нового внес в развитие трагической проблематики двадцатый век; в центре оказался человек. Его судьба, искалеченная двумя разрушительными войнами, тоталитарными системами, перемолотая жерновами индустриальной экономики с ее постоянной спутницей – конкуренцией, все чаще интерпретируется художниками XX в. в трагическом ключе: от образов странствующих циркачей П. Пикассо до трагических персонажей Э. Хемингуэя, Г. Мура и других выдающихся художников.

Комическое также не ограничивается областью просто веселого, а обязательно возникает как способ осмысления человеком ценности явления, подвергаемого осмеянию, но уже не абстрактно-философски, как в трагическом, а скорее социально. Комическое больше, чем просто смешное, которое есть психофизиологическая реакция. К смеху в комическом присоединяется смысл критической оценки. Комическое есть осуждение безобразного, злого, уродливого с точки зрения определенного представления о норме, идеале. Смех в комическом является абсолютно необходимым переживанием. Смехом человек соучаствует в комическом. На огромную силу смеха обращают внимание многие мыслители. Смех часто является способом человека возвыситься над позорной, унижительной для его достоинства ситуацией, когда нет реальных способов это сделать. Смех уничтожает безобразное тем, что он переосмысляет его как нечто неопасное и жалкое. Поэтому комическое – это сильное оружие: то, с чем человек не может сладить, он предпочитает осмеять. Причем не всегда комическое выступает с благородной миссией: заурядные мальчишки могут высмеивать походку умного ребенка, чтобы побороть чувство собственной неполноценности с явно превосходящим их соперником в учебе. Комическое в такой ситуации имеет аналогичную природу, что и высмеивание, например, тоталитарной власти как способ победить свой страх перед ней (фильм Ч. Чаплина «Великий диктатор»).

Исследуя особенности смеховой культуры Средневековья на примере романа Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль», М. М. Бахтин отмечает, что «смех не внешняя, а существенная внутренняя форма... Он освобождает не только от внешней цензуры, но прежде всего от большого внутреннего цензора, от тысячелетиями воспитанного в человеке страха перед священным, перед авторитарным запретом, перед прошлым, перед властью»¹.

¹ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 107–108.

В любом случае комическое, так же как и другие формы эстетического отношения, является способом осмысления явления. А. Бергсон¹, представитель философского течения, получившего название «философии жизни», посвятил анализу комического отдельную работу. Нельзя не согласиться с утверждением А. Бергсона, что смех – это социальное явление. Он направлен на высмеивание социально вредных пороков и делает это на языке типов. «Изображать характеры, то есть общие типы, – такова... задача совершенной комедии»².

Комическое может иметь разные оттенки. Это может быть дружеский шарж или злая карикатура в живописи, легкий юмор («Трое в лодке, не считая собаки» Джерома Кл. Джерома) или жестокая сатира («Мертвые души» Н. Гоголя), гротеск, преувеличивающий недостатки объекта своей насмешки («Гаргантюа и Пантагрюэль» Ф. Рабле) и т. д.

Низменное – эстетическая категория, обозначающая крайне низкую эстетическую оценку явления. Низменное словно бы превосходит всякое представление о безобразном. Низменное как бы ниже собственно человеческого, то есть обоснованной, осмысленной позиции, которая могла бы если не заслуживать уважение, то по крайней мере вызывать интерес к своей внутренней логике. Поэтому низменное слабо востребовано искусством. Так, низмен поступок Иуды, продавшего своего учителя за 30 серебрянников. Тут нечего обсуждать: образ такого Иуды однозначен и потому неинтересен. А вот если осмыслить поступок Иуды так, как это сделал Л. Андреев в своей пьесе «Иуда Искариот», показав его как главного ученика и оппонента Христа, который продает Иисуса для того, чтобы последний смог совершить подвиг искупления грехов человеческих, тогда образ Иуды приобретает нужную выпуклость и глубину, но он перестает быть низменным. Низменное, таким образом, может присутствовать как фактор развития сюжета, но не более того.

Разные формы эстетической интерпретации действительности часто существуют в искусстве в синтезе. Один и тот же персонаж может быть и трагическим, и комическим одновременно, и даже возвышенным. Каким и был, например, Дон Кихот, многогранно и органично сочетавший в себе все эти свойства. В современном искусстве, отражающем разрушение традиционных оппозиций в самой социальной жизни, все чаще создаются об-

¹ Бергсон Анри (1859–1941) – представитель интуитивизма и идеализма.

² Бергсон А. Смех. М., 1992. С. 94.

разы, которые, подобно образу сервантесовского героя, получают неоднозначное эстетическое звучание. Совмещение смешного и страшного (гэг), смешного и трагического, страшного, смешного и низменного – нередкое явление в современном искусстве.

Контрольные вопросы

1. Какую форму проявления эстетического считают наиболее философичной и почему?
2. Какие существуют варианты отношения эстетики к проблеме прекрасного в природе и искусстве?
3. Что относится к предпосылкам проблемы «эстетизации зла» в искусстве?
4. Что составляет специфику комического как критического осмысления действительности?

Список рекомендуемой литературы

- Адорно Т.* Эстетическая теория. М., 2001.
- Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1990.
- Бергсон А.* Смех. М., 1992.
- Кант И.* Критика способности суждения. М., 1994.
- Лосев А. Ф., Шестаков В. П.* История эстетических категорий. М., 1965.
- Панаотис М.* Эстетические категории как выразители духа времени // Современная западноевропейская и американская эстетика. М., 2002.
- Соловьев Вл.* Красота в природе // Соч.: В 2 т. М., 1988. Т. 2.
- Топер П.* Трагическое в искусстве XX в. // Вопр. литературы. 2000. № 2.

Раздел 2. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ

Глава 1. Природа искусства

Художественное – это все, что составляет сферу искусства. С искусством в эстетике связано много значительных проблем: проблемы творчества, художественной реальности, восприятия искусства. Но прежде чем приступить к описанию основных разделов, рассматривающих бытие произведения искусства, необходимо ответить на вопросы: А что собственно есть искусство? Какова его природа? И здесь мы сталкиваемся с рядом трудностей.

Во-первых, исторически меняется статус многих артефактов (продуктов человеческой деятельности), которые могут в какой-то момент начать считаться произведениями искусства, что и произошло с древнегреческими глиняными сосудами – амфорами, кратерами, киликами и т. п. Из утилитарно используемой бытовой утвари они превратились в произведения декоративно-прикладного искусства. Часто новое искусство возникает как неискусство. Живописные работы импрессионистов представителями академической живописи воспринимались как нонсенс. Это говорит о том, что существуют определенные каноны искусства, однако художник может эти каноны переосмыслить и даже резко отвергать. Получается, что никаких раз и навсегда заданных критериев определения искусства не существует. Это, в частности, утверждают представители такого направления в эстетике, как *институционализм*. По мнению лидера данного направления Дж. Дики, именно конвенции задают человеку критерии выделения искусства и художественного восприятия. «Произведение искусства в дескриптивном смысле – это... артефакт, ...которому какое-либо общество или социальная группа присвоили статус кандидата для оценки»¹. Это значит, что наше восхищение каким-либо художественным произведением предвосхищено нашим воспитанием. И в этом есть доля истины, но она не исчерпывает всю истину об искусстве. Опыт первого потрясения при соприкосновении человека с новой художественной реальностью требует несколько иного обоснования природы искусства.

Во-вторых, трудность в определении природы искусства обусловлена относительно недавно (начало XX в.) начавшимися процессами размы-

¹ Дики Дж. Определяя искусство // Американская философия искусства. Екатеринбург. 1997. С. 246.

вания границ собственно искусства. Появился и быстро стал распространяться такой вид околохудожественной деятельности, как промышленный дизайн. Сегодня получили распространение такие виды искусства, как хеппенинг, перформанс, то есть виды художественного творчества, которые практически не имеют твердо сформулированной предшествующей идеи и исчезают в момент прекращения художником предпринятых им публичных действий. Различные инсталляции также идут вразрез со многими, принятыми в классическом искусстве правилами поведения, не говоря уже о таком направлении в современном искусстве, как ready made.

Но, справедливости ради, надо сказать, что только с позиции нынешнего разнообразия художественных экспериментов искусство прошлого видится нам как довольно целостное в основных своих принципах образования. Искусство исторически менялось всегда, и художники каждого направления, ставя перед собой определенную творческую задачу, имели в виду при этом особенное понимание природы искусства. Немецкие романтики в первой половине XIX в. (Новалис, И. К. Ф. Гельдерлин, Э. Т. А. Гофман) создавали свой вымышленный мир и в него помещали своих героев, задавая для них трагическую ситуацию двоемирия. Для романтиков искусство – это путь духовно-образного освобождения человека от тягот мирского меркантилизма и душевной скудости, цель поэзии заключается в возвышении человека над самим собой. Деятели же критического реализма (Э. Золя, О. де Бальзак, Стендаль) считали искусство способом пронизательного познания действительности и человека, выявляющего под покровом явного скрытые смыслы и механизмы.

Эстетика как наука в значительной мере зависит от художественной практики, и если в условиях стилистически цельного искусства Средних веков понимание его природы вынуждено было выглядеть дидактически монолитным и неопровержимым, то в условиях крайне разветвленной по способам существования современной художественной практики дать окончательное и всеохватывающее определение искусства значило бы абсолютно игнорировать существующее положение дел. Сегодня возможно, скорее, приблизительное приближение к феномену искусства, стремящееся в нестрогом описании постичь его неопределенную природу.

Выделим основные подходы, развивавшиеся классической (от Античности до конца XIX в.) эстетикой.

Ведущим, безусловно, является гносеологический подход, утверждающий, что искусство – это способ познания мира и человека. В число

сторонников данного подхода входят такие крупные фигуры, как Платон, Аристотель, Леонардо да Винчи, И. Кант, Г. В. Ф. Гегель, Н. Г. Чернышевский.

Человек познает мир разными способами: практически – в процессе непосредственного взаимодействия с действительностью, научно – выявляя различного рода общие закономерности в существовании явлений. Искусство, в отличие от других форм познания действительности, познает мир образно. Образ представляет собой конкретно-чувственное, то есть индивидуализированное, отражение действительности. Но если искусство познает мир, значит, так же как и наука, оно изучает общие закономерности: описывая конкретную ситуацию в жизни человека, например, убийство старухи-процентщицы Раскольниковым, выносит суждения о человеке и мире как таковых. За счет чего индивидуальный образ претендует на познание мира в целом? Ответ, даваемый гносеологической эстетикой, как правило, звучит так: за счет *типизации*. Художник, наблюдая за порядком вещей, выявляет в их разнообразии типическое, что и описывает затем в своем произведении. Так, Базаров в учебнике по русской литературе рассматривается как собирательный образ русского нигилиста.

Познавательное отношение искусства к действительности описывается в эстетике греческим словом *мимесис*, которое в переводе означает *подражание*. Оно было введено в лексикон эстетической науки еще Платоном и Аристотелем. Подражание может относиться только к внешнему облику явлений, и потому, по мнению Платона, искусство является весьма приблизительным способом познания мира, так как не проникает в суть вещей. Аристотель считал, что деятельность художника не столь поверхностна и искусство способно познавать смысл вещей. Однако, независимо от расхождения мнений в ответах на вопрос о характере художественного подражания, *миметическая точка зрения на искусство утверждает принцип наглядной достоверности в изображении искусством явлений как неоспоримый фактор художественного познания*. «...Ты не можешь быть хорошим живописцем, – писал Леонардо да Винчи, – если ты не являешься универсальным мастером в подражании своим искусством всем качествам форм, производимых природой»¹. Такому взгляду на искусство соответствует практически вся классическая художественная традиция, основы ко-

¹ Леонардо да Винчи. Избранные произведения: В 2 т. М., 1935. Т. 2. С. 88.

торой начали расшатываться лишь во второй половине XIX в. – в творчестве импрессионистов.

Можно выделить и другую принципиальную точку зрения на искусство, согласно которой *искусство есть способ оценки мира*. Художник в произведении высказывает свое суждение о человеке и мире. Но ценности можно передавать не только через искусство, но и через теоретическое исследование, ценность может быть утверждена в поступке. Гносеологический и аксиологический подходы – главные точки зрения классической эстетики, отнюдь не противоречащие друг другу, – не улавливают существенное свойство искусства, то, что составляет его уникальность. Поэтому многие современные исследователи обращаются к анализу первобытного искусства как методологическому принципу для выяснения того, какую функцию выполняло искусство в момент своего возникновения и какие средства для этого использовались.

Происхождение искусства. Для анализа вопроса о природе искусства имеют важное методологическое значение исследования проблемы его происхождения. В начале своего существования искусство, как и другие явления первобытной культуры, выполняло более простые функции, нежели это происходит сейчас. Данный факт дает возможность ученым предположить, что именно в силу своей простоты первобытное искусство способно продемонстрировать в «обнаженной» форме самые существенные свойства искусства, без которых последнее просто перестало бы быть самим собой.

Считается, что *homo sapiens* возник в эпоху верхнего палеолита, то есть 30–40 тыс. лет тому назад. Для этого вида характерны совместное проживание небольшими племенами, строгое распределение ролей по половозрастному признаку, наличие моральных норм, что позволяет говорить о возникновении социальности. Человек верхнего палеолита уже умел подчинять свои волевые побуждения общественным интересам. Он испытывал чувства, имеющие откровенно социальный смысл: чувство стыда, любви, собственного достоинства, товарищества. В этом обществе существовали духовные ценности, которые нуждались в постоянном укреплении и распространении, передаче от более старших членов общины более юным. При этом общество не имело никаких косвенных способов передачи накопленной информации. Практические умения передавались по принципу «делай, как я». А как передавались духовные ценности?

Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо выяснить, каким было мышление первобытного человека. В психологии есть понятие примитива. Это понятие описывает мышление первобытного человека и маленького ребенка. Если у современного взрослого человека общество формирует в качестве доминирующего абстрактно-логическое мышление, то мышление примитива является образно-эмоциональным. Оперирует такое мышление не понятиями, а словами-образами. Именно образно-эмоциональное мышление порождало анимистические представления человека о мире, то есть одушевление любого явления действительности, вследствие чего человек был лишен возможности противопоставления себя миру. Это мышление порождает и поддерживает миф, поскольку в корне не критично и не отличает вымысел от реальности. Человек с развитым образно-эмоциональным мышлением глубоко переживает любую информацию и благодаря этому прочно ее запоминает. Здесь мы можем сослаться на затрагивающее эту проблему интереснейшее исследование, проведенное отечественными психологами¹.

Итак, в эпоху верхнего палеолита был накоплен достаточно богатый мир духовных ценностей, на которых и держалось единство общины, в то время как «духовный мир и культура... сохранились лишь как живой опыт»². При этом общество остро нуждалось в средствах поддержки в человеке социально ценных качеств. Эти задачи и решало искусство. Оно, с одной стороны, осуществляло функцию поддержки и передачи духовности, а с другой стороны, реализовывало потребность человека в том, чтобы общая жизнь «воплощалась бы в его индивидуальной... универсализации»³. Художественно-образная форма, в которой едины образ и переживание, была наиболее сильным средством воздействия на человека.

Это можно пояснить на примере современного искусства, которое, конечно, существует в гораздо более сложной системе взаимодействий с обществом, но включает в себя и тот набор функций, которые оно выполняло в эпоху верхнего палеолита. Искусство нередко передает довольно банальные истины, не переставая при этом вызывать к себе живой интерес. Возьмем, к примеру, фильм Г. Данелия «Мимино». История, ключившаяся с одним грузинским летчиком, подружившимся в Москве

¹ См.: *Выготский Л. С., Лурия А. Р.* Этюды по истории поведения. М., 1993.

² *Еремеев А. Ф.* Границы искусства. М., 1988. С. 50.

³ Там же. С. 60.

с армянином, продолжает волновать отечественного телезрителя и после десятого просмотра этого фильма. Приращения информации в данном случае нет никакого. Фильм притягивает другим: нам нравится заново переживать ощущение доброго мира, который сводит вместе, казалось бы, разных людей, но заставляет их почувствовать глубокое внутреннее родство. Фильм заставляет нас переживать простые, но важные ценности: любовь к родному краю, нежность к своей семье, истинно дружескую щедрость. И мы снова и снова следим за попыткой летчика уйти работать в большую авиацию и его возвращением в родной мир.

Мы с удовольствием возвращаемся к уже известным нам произведениям искусства потому, что они несут в себе мир дорогих нашему сердцу смыслов и тем самым утверждают их право на существование, объективную значимость наших внутренних ценностных установок. Именно эту потребность и реализовывал первобытный человек, забываясь в пляске, вызывающей в нем глубокое чувство сопричастности своей общине. Именно пляска, то есть самостоятельность первобытного коллектива, стала первой формой искусства. Первобытная пляска выполняла много задач: магическую, тотемическую, ритуальную, но всегда в едином порыве танца она выражала эмоциональное состояние участвующих в ней людей, когда они ощущали свою сопричастность тому событию, которому пляска была посвящена. Так, воин, изображавший в танце удачную охоту на бизона, чувствовал себя частью целого – команды охотников, творил свой образ воина-охотника, подавлял в себе страх перед опасностью, вселял уверенность в победе, испытывал гордость за умение виртуозно владеть своим телом. А люди, и особенно дети, созерцающие этот танец, глубоко эмоционально переживали прелесть этого рода деятельности. Через танец положительная общественная ценность «непосредственно и непринужденно проникала в сокровенное мироощущение индивида»¹.

Первобытное искусство выполняло важную роль социализации человека. Эту роль оно выполняет и сейчас. Искусство приобщает человека к миру культуры, культуры настоящего и прошлого, к миру иной культуры. Но сегодня искусство привязано к человеку множеством других нитей, поэтому вычленив то зерно, из которого произрастает искусство в культуре, сегодня сложнее.

¹ *Натев А.* Искусство и общество. М., 1966. С. 224.

Итак, мы обнаружили ряд основополагающих свойств искусства, которые, правда, не исчерпывают его значимости в жизни современного человека:

- образность и, следовательно, метафоричность, слитую с переживанием, эмоцией;
- творение особого нереального мира, который человек может тем не менее психологически достоверно проживать;
- искусство есть наиболее интимный способ воздействия на человека;
- искусство вовлекает в себя человека целостно, в единстве всех его душевных способностей;
- искусство есть творчество человека.

Искусство как познание и выражение. Особенностью искусства является то, что оно преобразует предмет своего внимания. Один и тот же объект может стать предметом искусства и науки, но рассматриваться он будет по-разному. Если мы вспомним характеристику специфики эстетического отношения, нам станет понятно это различие. Эстетическое отношение преобразует свой предмет, выделяя его индивидуальность из мира других явлений со стороны одной только его формы. В науке же объект познания рассматривается как независимый от созерцающего его человека, и даже если объект научного познания доступен последнему лишь посредством приборов, как это происходит в квантовой механике, в описании объекта исследования ученый стремится к объективности.

Художник же изначально делает предмет описания *своим* предметом. Возьмем в качестве примера природу. Природа как объект науки независима от ценностных установок исследователя. Природа же как объект художественного внимания несет в себе также смысл человеческого переживания себя. Попробуем убедиться в этом на примере отрывка из стихотворения Ф. Г. Лорки «Дождь»:

Есть в дожде откровенье – потаенная нежность
И старинная сладость примиренной дремоты,
Пробуждается с ним безыскусная песня,
И трепещет душа усыпленной природы.

Это землю лобзают поцелуем лазурным,
Первобытное снова оживает поверье.
Сочетаются Небо и Земля, как впервые,
И великая кротость разлита в предвечерье.

Дождь – заря для плодов. Он приносит цветы нам,
Овекает священным дуновением моря,
Вызывает внезапно бытие на погостах,
А в душе сожаленье о немислимых зорях,

Роковое томленье по загубленной жизни,
Неотступную думу: «Все напрасно, все поздно!»
Или призрак тревожный невозможного утра
И страдание плоти, где таится угроза.

В этом сером звучанье пробуждается нежность,
Небо нашего сердца просияет глубоко,
Но надежды невольно обращаются к скорби,
Созерцая гибель этих капель на стеклах...¹

В этих стихах отражена не столько неповторимая прелесть природы, сколько сложная гамма чувств и мыслей поэта, для которого дождь – это скорее метафора его смыслопереживания мира и жизни. Природа как предмет искусства есть одухотворенная, очеловеченная природа. В предмете искусства человек и объект сливаются воедино, отражаясь друг в друге, по-своему возрождая синкретизм первобытного мышления, когда человек не осознавал различия между собой и действительностью.

В предмете искусства можно выделить два уровня: явный – лик объекта, изображенного художником, и скрытый – присутствие образа мира человека, неизбежность его эмоционально выраженного ценностного отклика на все, ставшее объектом его внимания. Так, в натюрморте всегда закодирован жизненный мир человека, в противном случае натюрморт как жанр искусства не был бы нам интересен.

Описанное строение предмета искусства раскрывает нам и смысл синтетического единства в искусстве познания и выражения. Искусство действительно познает мир, как это много веков утверждали самые разные мыслители, и оно действительно высказывает некую оценку. *Специфика художественного познания заключается в том, что оно ценностно, оно не может быть объективно.* Искусство всегда познает две вещи: мир и самого человека. В художественном содержании познание и самопознание едины. Правда, не всегда в произведении искусства внешний и внутренний миры

¹ Лорка Ф. Г. Избранное. М., 1987. С. 33.

представлены равноценно. В эпосе, например, (поэмы Гомера, «Песнь о Нибелунгах», «Старшая Эдда» и т. п.) воспевается в основном окружающий мир, человек описывается больше внешне, чем внутренне, через поступки. Герой эпоса самого себя видит глазами других людей. Эпос ориентирован на большой масштаб описания действительности, в то время как лирическое стихотворение, напротив, служит прежде всего камерному самовыражению духовного мира поэта, то есть выражает собой опыт самопознания человека. Между эпосом и лирическим стихотворением – богатая гамма многообразия художественных форм осмысления действительности.

Это единство в искусстве изображения и выражения поистине уникально. Есть действительность, и есть человек, и нам сегодня легко воспринимать их отдельно. Но искусство сводит их воедино, поскольку оно есть результат осмысления человеком своего пребывания в мире и получает свое содержание от них обоих. Поэтому с гносеологической точки зрения, когда мы воспринимаем произведение искусства, мы узнаем о многом: об описываемом событии, о духовном мире художника, об эпохе, в которую данное произведение было создано.

Что касается аксиологического отношения искусства к действительности, то в искусстве познание и оценка взаимообратимы и существуют неотделимо друг от друга: «В этом *сером звучанье* пробуждается *нежность*»¹ (выделено мной. – Л. С.). Но особенность сугубо ценностного отношения заключается в том, что в искусстве оценки не высказываются прямо, за исключением басен и сказок. Для прямого оценочного суждения достаточно было бы других текстов.

Оценка в искусстве существует в живом единстве чувства и мысли, события и способа его описания, интуитивного и рефлексивного. Авторское суждение может «рассыпаться» в сложной ткани произведения (вспомним хотя бы новеллы Э. Т. А. Гофмана). И содержание художественного произведения тем богаче и более интригующе, чем менее однозначно выражены в нем высказываемые автором оценки.

Контрольные вопросы

1. Какой смысл вкладывается эстетикой в понятие мимегического искусства?
2. С какими трудностями сопряжена попытка дать универсальное определение природе искусства?

¹ Лорка Ф. Г. Указ. соч. С. 33.

3. Какие черты присущи мышлению «примитива»?
4. В чем заключалась социокультурная роль искусства в первобытную эпоху?
5. В чем состоит главное отличие предмета искусства от предмета науки?
6. Что означает утверждение о том, что искусство представляет собой единство познания и выражения?

Список рекомендуемой литературы

- Аристотель*. Поэтика // Соч.: В 4 т. М., 1984. Т. 4.
- Выготский Л. С., Лурия А. Р.* Этюды по истории поведения. М., 1993.
- Еремеев А. Ф.* Первобытная культура: происхождение, особенности, структура: В 2 ч. Саранск, 1997. Ч. 2.
- Итон М.* Искусство и неискусство // Американская философия искусства. Екатеринбург, 1997.
- Ортега-и-Гасет Х.* Дегуманизация искусства // Эстетика. Философия культуры. М., 1991.
- Платон*. Государство // Соч.: В 3 т. М., 1971. Т. 3.

Глава 2. Онтологический смысл искусства

Об онтологическом значении искусства хотелось бы сказать отдельно, поскольку оно рассматривается с очень интересной философской позиции, родившейся лишь в XX в. Трактовка природы искусства тем или иным мыслителем зависит от его общей философской позиции и его понимания человека. И, как правило, исследователи трактовали природу искусства в зависимости от того, что они считали главным в человеке. Гносеологическое понимание искусства как мимесиса строилось на принципах отношения к человеку как мыслящему субъекту, активно противостоящему миру податливых объектов. Если, как считали П. Гольбах, К. Гельвеций, Вольтер, И. Гете и другие просветители, главное в общественной жизни – это просвещение, тяга к которому заложена в самой природе человека, то ведущей задачей искусства становится работа по пропаганде должествующих распространиться в умах людей идей. Никто из мыслителей не пытался оспаривать прерогативу искусства разговаривать с человеком образным языком, но вот вопрос о том, для чего искусство делает это, всегда получал неодинаковые ответы. Один из таких ответов можно назвать *онтологическим пониманием искусства*, и он также обусловлен общей философской позицией его автора.

М. Хайдеггер¹, выступая с резкой критикой всей рационалистической философской традиции, исходит в своем философском учении из того, что главное в жизни человека – это не познание, а бытие. Все люди хотят быть, но быть не просто в сугубо витальном смысле этого слова. Все люди хотят *быть собой*. Экзистенциализм выступил как протест против рационалистического обобщения как метода осмысления действительности. С точки зрения философов-экзистенциалистов, главной проблемой для современного человека является трудность достижения подлинно своего бытия, отличие его от бытия неподлинного, то есть навязанного ему. Соответственно и процесс познания трактуется М. Хайдеггером не как понятийно выражаемая аналитическая деятельность, в основе которой – дистанцирование человека от объекта своего познания, а как непосредственное вживание в то, что человек таким способом собственно и познает. Например, смысл любви нельзя постичь ее критическим рассмотрением, но

¹ *Хайдеггер Мартин* (1889–1976) – немецкий философ-экзистенциалист.

только тем, чтобы самому любить, быть этой любовью. Рациональное познание лишает человека возможности найти свой собственный путь, скрывает, по мнению М. Хайдеггера, его «истину бытия», которая где-то рядом, и человеку нужно лишь избавиться от цивилизационных «предрассудков» и дать истине возможность войти в себя в своих непосредственных чувствах, мыслях и желаниях.

Если считать искусство познанием мира, то оно окажется на второстепенном месте по отношению к действительности. Если считать его способом оценивания, оно окажется вторичным по отношению к сознанию человека. Но если утверждать, что искусство само есть способ существования истины, как считает М. Хайдеггер, если в произведении искусства истина сама глядит на нас в своей «несокрытости», то искусство получает уникальную роль в деле глубоко прочувствованного единения мира и человека. М. Хайдеггер определяет искусство как явление истины. Истина, с его точки зрения, раскрывается в подлинном бытии. Следовательно, в произведении искусства предмет его получает подлинное существование. Свою мысль М. Хайдеггер поясняет на примере анализа картины В. Ван-Гога «Крестьянские башмаки». На этой картине нет ничего, кроме стоптанных башмаков, они лежат в пустом пространстве. И все же «из темного истоптанного нутра этих башмаков неподвижно глядит на нас упорный труд тяжело ступающих во время работы в поле ног. Тяжелая и грубая прочность башмаков собрала в себе все упорство неспешных шагов вдоль широко раскинувшихся и всегда одинаковых борозд, над которыми дует пронизывающий резкий ветер... Одиночество забило под подошвы этих башмаков, одинокий путь с поля домой вечерней порой... Тревожная забота о будущем хлебе насущном сквозит в этих башмаках, забота, не знающая жалоб, и радость, не ищущая слов, когда пережиты тяжелые дни, трепетный страх в ожидании родов и дрожь предчувствия близящейся смерти. Земле, *земле* отданы эти башмаки, эта дельность, в *мире* крестьянки – хранящий их кров... Когда крестьянка поздним вечером наработавшимися за день руками... отставляет в сторону свои башмаки и во мраке предзакатных сумерек снова берется за них или же в праздник проходит мимо них, она всегда, и притом без всякого наблюдения и разглядывания, уже знает все сказанное»¹. Так искусство несет нам истину, которая непо-

¹ Хайдеггер М. Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе. М., 1987. С. 276–277.

средственно открывается нам в произведении, а в реальности прячется в свете повседневности.

В качестве примера приведем серию портретов, выполненных Рембрандтом, условно названную в искусствознании «Старики». С полотен на нас смотрят старцы с уставшими, испещренными морщинами лицами. Вглядываясь в грустные глаза этих людей, мы глубоко в душе ощущаем, *что значит быть стариком, постигаем истину старчества, когда прожитые годы позади, настоящее – это одиночество, а впереди – смерть.* Старые люди встречаются нам повсюду, но наше мироощущение разделяет нас, наши миры соприкасаются, но не проникают друг в друга. Искусство же дает нам возможность обнажить то, что повседневность от нас скрывает, в нас самих, в других людях. Можно сказать, следуя *онтологической интерпретации искусства, что искусство дает возможность вещам быть самими собой, в то время как в реальном существовании их смысл прячется в свете мелких действий.*

В эстетике вопрос о способности искусства с помощью вымысла говорить о главном в жизни человека нередко формулируется как вопрос об *условности и правде* в искусстве. Условность предполагает отношение к художественной реальности как к реальности вымышленной. Во-первых, каждый вид искусства обладает собственным выразительным языком, системой знаков, условностей, без знания которых адекватное восприятие художественной информации невозможно. Очень условными могут быть, например, декорации в театре. С помощью нескольких деталей можно создать законченный образ реальности. Во-вторых, чувство условности говорит нам, что художественная реальность абсолютно неприкасаема и досужих мнений не терпит, это вымысел, к которому мы должны относиться серьезно. Смешно выглядит человек, который из зрительного зала бросается на сцену выручать попавшего в трудную ситуацию героя. Чувство условности является необходимым основанием художественного восприятия.

Кроме того, *мы должны понимать, что художественная реальность соотносится с действительностью не через отражение ее, а через ее истину, через смысл.* Когда Дж. Камерон снимал свой знаменитый фильм «Титаник», перед ним стояли две задачи: в точности воспроизвести внешний вид корабля и этапы его печального путешествия и показать, что значило оказаться на непотопляемом корабле, когда он тонет. Первая из этих задач имеет абсолютно нехудожественный характер, вторая относится

к искусству. Дж. Камерон, используя художественный образ, попытался постичь и передать нам смысл происходящего с людьми в трагической ситуации. Именно этот смысл и есть правда в искусстве, а не то, «что было на самом деле». Правда в искусстве кончается тогда, когда мы перестаем верить в подлинность драмы человеческого существования, а не тогда, когда историческая картина переходит в фантастическую историю. Даже абстрактное искусство правдиво, если за ним стоит реальный жизненный мир человека. Аристотель, сторонник миметического понимания искусства, полагал, что искусство повествует нам не о том, что реально произошло, а о том, что могло бы быть. Это и есть художественная правда.

Контрольные вопросы

1. Как можно понять высказывание М. Хайдеггера о том, что искусство есть явление истины бытия?
2. Что такое правда в искусстве?
3. Какое значение имеет чувство условности при контакте с произведением искусства?

Список рекомендуемой литературы

Хайдеггер М. Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв. Трактаты, статьи, эссе. М., 1987.

Гадамер Г. Г. Введение к работе М. Хайдеггера «Исток художественного творения» // Актуальность прекрасного. М., 1991.

Глава 3. Функции искусства

Человек часто подходит к искусству с явно гедонистическими намерениями – он хочет отдохнуть и получить удовольствие. И он получает удовольствие, если имеет дело с подлинным искусством. Но это удовольствие высокого порядка. Оно зависит от того, каким языком соткано повествование, как художнику удастся развернуть банальное и привычное неизвестной нам стороной. Удовольствие оказывается ловушкой, через него искусство заполучает наше внимание и начинает беречь нашу душу, заставляя нас осмысливать содержание. Поэтому, называя в качестве первой функции искусства *гедонистическую*, сразу же добавим, что искусство *совершает дух человека*. Тем самым оно выполняет важную культурную работу, делает человека еще более человеком, то есть существом мыслящим и страдающим. Искусство *приобщает человека к ценностям культуры*, а кроме того, *пестует его индивидуальность*, поскольку в момент художественного восприятия человек оказывается наедине с самим собой, ведь восприятие искусства предполагает особую, личную атмосферу. Человек, вступающий в контакт с художественной реальностью, соотносит ее со своим индивидуальным опытом. Повествуя о самых разнообразных проблемах, ситуациях, историях, искусство тем самым дает человеку возможность «прожить» больше, чем это доступно для него в реальности. Иначе говоря, *искусство умножает возможности человека быть*. И здесь мы опять возвращаемся к приобщению человека к опыту культуры, других людей. Следовательно, искусство также выполняет важную задачу *культурной коммуникации*, преодолевая барьеры условностей и предрассудков, разделяющих представителей разных культур, как исторически, так и географически.

Искусство *интимно передает общественно значимые ценности*, укрепляет их в сознании людей. Этим всегда охотно пользовалась власть, используя искусство для пропаганды государственной идеологии. Для этих целей искусство, например, создавало образы *положительных героев*: Павки Корчагина, Жени Столетова из повести В. Липатова «И это все о нем» и мн. др. Этой же цели служат так называемые драматизированные действия, используемые для того, чтобы заставить людей глубже пережить и осмыслить суть какого-либо важного события. Например, в западном

Средневековье, утратившем наследие античной драматической традиции, заново изобрели театр. Первые средневековые театрализованные представления возникли в виде драматизированных сценок, разыгрывавшихся церковнослужителями для наглядного пояснения содержания своей проповеди. Так возникли литургическая и полулитургическая драмы, а затем и мифы.

Искусство позволяет *сохранить культурные традиции*, делая возможным проникновенное приобщение потомков к жизненному укладу, проблемам и радостям давно ушедших с исторической арены людей. Ведь о культуре прошлого мы знаем в основном благодаря памятникам искусства, и лишь историки будут читать переписку, бухгалтерские отчеты, записки представителей прошедших эпох.

Контрольные вопросы

1. Какие функции выполняет искусство?
2. Какие функции искусства имеют непосредственное отношение к человеку, а какие более отвечают общественным потребностям?

Список рекомендуемой литературы

Борев Ю. Эстетика: В 2 т. М., 2002. Т. 1.

Каган М. С. Эстетика как философская наука. М., 1996.

Глава 4. Художественный образ

Искусство не существует вне образности. *Любая мысль, эмоция, информация в искусстве выражаются через образ.* А что есть образ?

Образ – это «молекула» искусства, то, что вбирает в себя и видимое, и невидимое в искусстве. Все, что хочет сказать художник, он передает с помощью образа, но не прямо, а косвенно. В образе синтезированы материальные и духовные стороны искусства. Через образ можно более целостно выразить душевную жизнь человека, чем через понятие. Душевная жизнь сложна: она проявляется в действиях, поступках, словах, эмоциях. Образ способен вобрать в себя разные стороны душевной жизни человека. Художественное произведение состоит из образов. *Образы – это язык искусства.* Редко один образ – это само целостное произведение. Даже в портрете мы видим не только образ героя, но и образ мира, в который он помещен.

Художественное произведение всегда конкретно – конкретны и индивидуальны герои, само художественное произведение есть единичный продукт художественного творчества, материально всегда равный самому себе. Художественный образ всегда есть вымысел. Это то, что реально не существует и существует одновременно. Это вымысел, который должен восприниматься как нечто правдивое, то есть имеющее действительный смысл, связанное с реальными проблемами, вопросами человеческого бытия.

Поэтому даже максимально абстрактное искусство имеет действительный смысл и связано с реальностью человеческого бытия. Оно должно быть многим интересно, то есть оно должно затрагивать какие-то кардинальные вопросы человеческого существования. Но при этом оно есть нечто несуществующее. Анна Каренина не существовала в действительности, но ее образ имел концептуальное отношение к реальному человеческому существованию. Л. Н. Толстой воплотил в ней свой опыт восприятия женщины, поэтому мы можем рассматривать образ Анны Карениной как собирательный. Ее образ максимально индивидуален, но он имел отношение к душе и судьбе многих женщин того времени, вообще к судьбе женщины в мире. Это определенная концепция женщины, философия женщины.

В художественном образе, следовательно, присутствует диалектика единичного и общего. Мы всегда видим в нем только единичное. Но оно не волновало бы поколения, если не затрагивало бы общие черты челове-

ского существования. Благодаря чему достигается такое отношение? Скорее всего тому, что художественный образ относится к действительности как *модель* (М. С. Каган). Однако эта модель не отражает реальности, как научные или проектировочные модели. Эта модель не отражает то, что есть. *Она отражает то, чего нет, но что могло бы быть* (Аристотель). То есть искусство призвано рассказывать не о том, что было, а о том, что могло бы быть. И для этого годятся любые образы.

Образ всегда целостен и закончен, то есть он имеет границы с внешней ему реальностью. Он имеет внутреннюю законченность – через свое содержание. В образе можно выделить материальные средства его осуществления, приемы выражения и само духовное содержание, что принято называть формой и содержанием художественного образа.

Можно построить четкую и очевидную схему их соотношения. Есть духовное содержание, которое художник хочет выразить определенными средствами. Он подбирает средства и рождает художественный образ. Эти средства есть форма. Форма делает воспринимаемым духовное содержание. Движения, жесты балерины, исполняющей главную партию в балете Чайковского «Лебединое озеро», есть форма для выражения красоты, благородства, нежности, юности прекрасного создания.

Схема простая: есть содержание, для него подыскивается соответствующая форма, они соединяются, а зритель через форму узнает содержание. Но эта схема безжизненна. Она механистична и ни один зритель или художник не воспринимает свои действия через нее. Когда мы смотрим на картину, мы не выделяем в ней форму и содержание, а воспринимаем ее как целое. Однако мы ищем в ней мысль, анализируем композицию, колорит, чтобы проникнуть глубже, увидеть за визуальным уровнем смысловой. То есть мы предполагаем разделение содержания и формы. Но между ними существуют гораздо более сложные и глубокие связи.

Когда художник прибегает к фантастическим образам для выражения своей мысли, это значит не то, что он выбирал из ассортимента образов наиболее адекватный духовному содержанию, а то, что это содержание само впервые возникло в данном образе, а в другом стало бы другим. Допустим, нам требуется показать, что художественное содержание, смысл не существуют как таковые до момента своего осуществления в образе, а рождаются вместе с ним. Для этого проанализируем такую художественную реальность, как литературная *метафора*. Почему существует метафо-

ра? Потому что набор существующих уже слов беднее человеческой мысли, эмоций. Стандартные слова, за которыми закреплены четкие значения, не способны выразить гораздо более сложную жизнь человеческой души. Что мы реально наблюдаем в метафоре? Необычное сочетание слов.

Мы в аллеях светлых пролетали,
Мы напилась около воды;
Золотые листья опадали
В синие и сонные пруды.

(Н. Гумилев)

В хрустальном омуте какая крутизна!
За нас сиенские предстательствуют горы,
И сумасшедших скал колючие соборы
Повисли в воздухе, где шерсть и тишина...

(О. Мандельштам)

В метафоре слова, по смыслу совершенно различные, стоят вместе. Для чего это нужно? Для создания нового смысла. Каждое слово в языке имеет набор смысловых ассоциаций. И когда различные слова соединяются, происходит резонанс их смысловых ассоциаций, в котором рождается новый и неповторимый образ. Сказать вместо «невские слепые зеркала» «мутное отражение города в водах Невы» – значит убить смысл метафоры. Смысл как бы передан, но чувство пропадает. По мнению А. Белого, «сочетание слов приближает конкретный, невыразимый в терминах, переживаемый смысл слова, разъединение слов есть разложение некоей цельности»¹. Чем дальше отстоят друг от друга соединяемые в метафоре слова по своему изначальному смыслу, тем сильнее эффект их взаимодействия. Разница в смысле рождает напряжение, в котором и вибрирует смысл сказанного.

И. Голль в «Манифесте сюрреализма» пишет: «Первый поэт определил: «Небо голубое». Позднее другой сделал открытие: «Твои глаза голубые как небо». Потом, много лет спустя, отважились сказать: «У тебя небо в глазах». Современный поэт написал бы: «У тебя глаза неба!» Самые прекрасные образы – те, что самым прямым и быстрым путем соединяют элементы действительности, далеко отстоящие друг от друга»².

¹ Белый А. Искусство // Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 238.

² Голль И. Манифест сюрреализма // Называть вещи своими именами. М., 1986. С. 322.

В метафоре-образе устранение любого элемента сразу разрушает ее. Это значит, что в метафоре образуемый смысл и связь элементов неразделимы. Традиционные для слов смысловые связи рвутся и возникает новая, но она возможна только в том случае, если мы помним о старом изначальном смысле элементов. Метафора «общество – океан» что-либо для нас значит в том случае, если мы помним, что означают слова «общество» и «океан».

Итак, новый смысл в метафоре возникает благодаря динамическому взаимодействию старых смыслов. Смысл (целое) есть синтез элементов. Элементы при этом не уничтожаются, а продолжают существовать. Смысл метафоры не существует где-то помимо нее, вне нее он разрушается, он в принципе непереказываем. Значит, смысл не существует где-то до метафорического высказывания, но становится собой именно в нем.

Резюмируя сказанное, мы можем утверждать:

1. Новый смысл возникает и реализуется благодаря нетривиальному использованию средств выражения с уже закрепленными за ними значениями.

2. Новый смысл не существует до образа (литературная метафора была для нас примером образной реальности), а развивается вместе со средствами своего выражения. Здесь интуиция и конструирование образа слиты воедино.

3. Смысл образа не находится в его элементах, это некое нематериальное нечто, которое держится на их взаимодействии.

Метафора показала нам, что в художественном образе содержание не может быть постигнуто отдельно от способа своей явленности, то есть от художественной формы. *Разделение художественного содержания и формы может быть лишь условным. Это есть лишь разделение того, что и как говорится в произведении.* Очень точно художественно-выразительное значение художественной формы определил Т. Адорно. По его мнению, художественная форма «представляет собой объективную организацию всего, что является в произведении искусства, делая являющееся гармонично красноречивым. Она выступает ненасильственным синтезом рассыпанного, разобщенного, который сохраняет его как то, что реально, фактически существует, во всей его неоднозначности и противоречивости, почему и является на деле раскрытием, развертыванием истины»¹. Т. Адорно

¹ Адорно Т. Эстетическая теория. М., 2001. С. 210–211.

подчеркивает здесь диалектическое соотношение целостности и внутренней противоречивости как существенных свойств художественного образа: заманчивость последнего держится на вибрации, когда, кажется, все сказано, но всегда остается запас неоднозначности содержания, заставляющий нашу мысль напряженно работать.

Большое значение имеет ассоциативная связь элементов художественной метафоры, не сливающихся в монотонное целое. Эту структурную связь в образной реальности сегодня активно использует реклама. Рекламный образ существенно различается с образностью художественной. Рекламный образ обязательно выполняет задачу привлечения внимания покупателя к рекламируемому товару, то есть имеет сугубо прагматическую направленность, а потому не должен усложнять восприятие информации (в отличие от искусства, где это дозволено) ни по форме, ни по содержанию. Производство рекламы строится на научно обоснованных представлениях о работе человеческого сознания и соответственно на отработанных стандартных приемах образотворчества. Но и в рекламе есть область, отведенная свободному формообразованию, называемая английским словом «креатив».

Удачливый фотохудожник С. Пронин, делясь секретами своего мастерства, определяет основной принцип рекламного креатива как установление ассоциативных связей между любыми явлениями действительности. Например, беря в качестве образца два совершенно не связанных друг с другом предмета – розу и ложку, С. Пронин предлагает креативно с ними поработать: «Роза живая, ложка – нет. Ложка стальная, роза – нет... Меняем характеристики. Что получается? Стальная роза и живая ложка... Уже любопытно... У розы есть шипы. А у стальной розы? Правильно, стальные шипы. А стальные шипы у чего? Как вариант – у стальной колючей проволоки. Колючая стальная проволока в роли стебля стальной розы? Это тоже тема»¹. Как мы видим, воображение креатора не соединяет образы произвольно, их связывает некая ассоциация, которая служит основой новой целостности. «Единство чувственного образа зависит не только от тождества составляющих его признаков, но и от легкости, с какой один признак воспроизводится за другим»². Форма не может оказаться случайной для данного содержания, поскольку благодаря форме оно становится самим собой.

¹ Пронин С. Креативное восприятие. М., 2003. С. 33–34.

² Потебня А. А. Мысль и язык. Киев, 1993. С. 99.

«Слово есть выражение мысли лишь настолько, насколько служит средством к ее созданию»¹.

Однако художественная форма помимо художественно-выразительного имеет еще и чисто *эстетическое значение*, то есть она должна доставлять удовольствие, она должна быть прекрасна. Это достигается тем, что художественная форма является целостной и индивидуальной конструкцией, отличающейся гармоничностью внутреннего строения. Именно этим свойством, лаская наши чувства, она заставляет нас вслушиваться в смысл своего повествования, то есть заражаться ее содержанием.

Художественная форма имеет также *коммуникативное значение*. Форма представляет собой язык, на котором с нами «разговаривает» произведение, и этот язык должен быть нам понятен, в противном случае мы остаемся глухи к тому, что хотел донести до нас художник. Примером такого непонимания художественного языка может служить соприкосновение с модернистским, например абстрактным, произведением искусства человека, воспитанного в традициях классической – миметической – поэтики. Если этот человек не узнает в произведении некую привычную его глазу реальность, он полагает, что искусства перед ним нет, а есть только некий казус. Только знание того, что существует множество художественных языков, может помочь нам отнестись к незнакомому творческому приему хотя бы терпимо, если не пылливо. Художественная информация передается разными способами, которые делят мир искусства на различные виды, и только усвоение принципов использования художественного языка делает для нас возможным проникновение в его смысл. По отношению к художественной информации форма выступает в качестве знака, который не просто оформляет это содержание, но собственно делает последнее этим самым содержанием.

Форма изолирует художественное содержание от окружающего мира и тем самым освобождает его от реальной логики. Это дает возможность наполнить образ любой фантазией, делая последнюю чем-то цельным и уникальным.

Семиотика выделяет в образе три основных смысловых компонента: вербальное сообщение, визуальное буквальное сообщение и визуальное коннотативное сообщение. Так, узнаваемые зрителем в натюрморте конкретные

¹ *Потебня А. А.* Указ. соч. С. 131.

явства или столовая посуда составляют *буквальную* часть изображения, *коннотативная* связь является результатом ассоциаций, вызываемых контактом данного изображения с культурным опытом рецепиента. Например, он может знать, что сочное яблоко с червоточиной обозначает бренность всего существующего и мимолетность земной красоты, южные фрукты могут послужить указанием на Италию, присутствие оливок – на Грецию. Очевидно, что буквальный и коннотативный аспекты изображения тесно взаимосвязаны. Но изображение в целом может вызвать довольно разнообразные ассоциации и толкования, и тогда подпись под картиной будет служить существенным конкретизирующим ограничением в плавающем горизонте ассоциаций. Можно сказать, что указанные три элемента образа вступают в метафорическое взаимодействие, формируя тем самым сложное, хотя и цельное впечатление у зрителя относительно предлагаемого образа. Так, картина Э. Мане, на которой в интерьере городского кафе изображена девушка с отрешенным взглядом, получает сильный метафорический импульс из-за присутствия под картиной подписи «Слива», в то время как неприглядного цвета фрукт в вазочке выглядит совсем незаметным. Семиотический анализ художественного образа подтверждает в нем наличие сложной, но целостной структуры, благодаря которой образ приобретает неоднозначность и глубину.

Художественная информация всегда конкретна, и конкретна она в двух отношениях – *изобразительном* и *эмоциональном*. А раз она конкретна, следовательно, индивидуальна. Когда речь шла о метафоре как способе развития смысла, ее необходимость определялась неповторимостью смысла, уникальной ситуацией, невыразимыми тривиальными способами. Действительно, художественный образ всегда индивидуален и не просто потому, что конкретен. В мире все существует единично, а все общее – это всего лишь продукт нашего категориального описания действительности. Например, понятие стола делает для нас индивидуальность каждого конкретного стола абсолютно безразличной. Реальность же каждого единичного стола всегда имеет в себе некоторый остаток, в понятие не укладывающийся, – то, что этот стол достался от бабушки, а трещина в столешнице появилась от перочинного ножа старшего брата, то, что выструган он из древесины клена и пахнет засушенными цветами и т. п.

В этой жизни все индивидуально, но теоретическое мышление к этому равнодушно. Зато именно искусство способно по-настоящему оценить и смаковать прелесть не укладывающихся в схему деталей. Ведь в ис-

искусстве все индивидуально: художник, его произведение, момент восприятия. Заслуга искусства заключается в том, что оно не просто в индивидуальной форме выражает человека и мир, а напоминает нам о неповторимости и привлекательности всего, что нас окружает.

Возьмем, к примеру, человека. Подавляющее большинство людей мы знаем поверхностно, как бы типически, легко выносим о них суждения обобщающего характера, потому что знаем их недостаточно хорошо, судим о них со стороны. Лишь несколько человек в нашем существовании даны нам, как говорится, подробно, в деталях, в тонких нюансах их неповторимых черт. Лишь несколько человек в жизни... и гораздо больше в искусстве. Ведь неповторимое и сложное сочетание черт художественного образа делает его интересным, и он трудно укладывается в типизацию. В художественном образе нас привлекает внутренняя жизнь, которой он дышит даже в том случае, если дан в лаконичной, но метафорически емкой детали. В фильме С. Микояна «Вдовы» есть момент, когда к двум одиноким старухам, смысл всего существования которых строится вокруг двух могил похороненных ими в Великую отечественную войну неизвестных солдат, приезжает из областного центра партийное руководство и уговаривает их разрешить перезахоронить останки в городе, где планируется воздвигнуть обелиск в память о неизвестном солдате. Для старух это означает гибель самого дорогого, что у них осталось. В момент, когда в жалкой избушке холеная начальственная дама, вальяжно усевшись против притулившихся на лавке у стены и напряженно молчащих бабок, заявляет: «Ну что нам, на колени перед вами встать, что ли?», одна из старух молча валится на колени. В этом молчаливом движении выразилась вся ее мольба, вся пережитая боль собственных похоронок и многолетней заботы о могилках. Сердце зрителя сразу пронзает откровение о том, кто реально в этой сцене молит о снисхождении. Так лаконично, в одном движении создателям фильма удается выразить драму целой человеческой жизни.

В художественном образе, в детали, в жесте мерцает внутренняя жизнь, в то время как в понятии она умирает. Образ вбирает в себя всю свою историю, историю, не укладывающуюся в жесткие рациональные рамки, историю, которая выше схем. Художественный образ рисует нам самобытную и, главное, самоценную индивидуальность. Он демонстрирует нам оправданность разных способов бытия человека. Отелло выглядел бы в наших глазах недостойным самодуром, не расскажи нам В. Шекспир в художественной форме его историю.

Если усредненные и навязчивые социальные стандарты могут вызывать у человека чувство собственной неполноценности и стремление «ответствовать», то искусство воспитывает в нас уважение к камерному, но подлинно ценному миру индивидуальной жизни, сколь странной она ни казалась бы.

А в чем тогда кроется всеобщность, на которую претендует художественная образность? В том, что все мы так живем, – мы чувствуем, желаем, действуем индивидуально, наша судьба, обстоятельства неповторимы. Художественный образ напоминает нам о подлинности индивидуальной жизни, какой бы она ни была.

Таким образом, *художественный образ есть индивидуальная реальность, образованная динамическим взаимодействием художественного содержания и формы*, иными словами, художественного смысла и средств выражения.

Контрольные вопросы

1. Что образует структуру метафоры?
2. Какие компоненты выделяет эстетическая наука в художественном образе?
3. Какую роль играет в художественной образности индивидуальное начало?
4. Какими свойствами художественного образа обладает образ рекламный?

Список рекомендуемой литературы

- Адорно Т.* Эстетическая теория. М., 2001.
- Барт Р.* Риторика образа // Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1994.
- Гадамер Г. Г.* Онемение картины // Актуальность прекрасного. М., 1991.
- Кандинский В.* К вопросу о форме // Синий всадник. М., 1996.
- Лосев А. Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1979.
- Лосев А. Ф., Шестаков В. П.* История эстетических категорий. М., 1965.
- Потебня А. А.* Мысль и язык. Киев, 1993.
- Рикер П.* Живая метафора // Теория метафоры: Сб. М., 1990.

Глава 5. Проблемы художественного творчества

Люди всегда воспринимали процесс художественного творчества как нечто рационально непостижимое, сверхординарное. Художник – пророк, посланник богов, посредник между божественным разумом и миром. Художественное творчество определялось через такие понятия, как экстаз, вдохновение, наваждение.

Психически рождение художника можно объяснить так: в человеческой психике сосуществуют два способа обработки информации – абстрактно-логический и эмоционально-образный, фантазийный. У ребенка фантазийное мышление изначально развито больше понятийного. Но система воспитания и образования постепенно вытесняет у него образное мышление, делая доминирующим мышление абстрактное. Художники же отличаются от остальных людей тем, что у них и в зрелом возрасте эмоционально-образное мышление предопределяет мировосприятие. Но объяснение этих механизмов мало что даст для понимания источников и процесса художественного творчества. Чем объяснить наличие у некоторых людей способности создавать яркие произведения, столетиями притягивающие к себе внимание людей?

Д. С. Мережковский¹ в своем романе «Забывшие боги. Леонардо да Винчи» упоминает, что Леонардо как настоящий ученый, стремившийся постичь законы творчества, придумал для смешивания красок мерную ложечку и таблицу, и самый упорный из его учеников в точности следовал рекомендациям схемы учителя, но никогда не добивался тех же блестящих результатов. Этот ученик обманывался рецептурностью правил, скрывавших за собой гения.

Понятие *гения* в эстетике как раз призвано выражать неспособность объяснить законы творчества. Поэтому понятие гения трактуется через его противоположность правилам. Гений – это тот, кто не укладывается в правила.

Впервые понятие гения теоретически осмысливается в эстетике И. Канта. По его мнению, искусство – это изображение эстетических идей. И гениальность мыслитель характеризует как способность сделать сообщаемой свободную игру познавательных способностей. Посредством гения приро-

¹ *Мережковский Дмитрий Сергеевич* (1866–1941) – русский философ и писатель-символист.

да дает правила искусству. Так, гений у И. Канта оказывается медиумом, через творчество которого с нами говорит сама природа.

Последователь И. Канта философ-идеалист Ф. Шеллинг развил эту мысль дальше. Согласно Ф. Шеллингу, и явления природы, и продукты человеческой деятельности возможно объяснить исходя из одного принципа – в них присутствует одинаковая логика. Однако природа творит все абсолютно необходимо, человек же – свободно. Если в основе деятельности природы лежит бесконечная идея, то в основе деятельности человеческой – идея конечная. Существует очень мало продуктов человеческой деятельности, в которых конечная и бесконечная цели сливаются (поскольку человек есть частное существо и таковы же его цели). И тогда частное значение продукта человеческой деятельности преодолевается его бесконечной значимостью. Именно в искусстве человек преодолевает свою частную субъективность, а результаты его труда имеют всеобщий смысл – бесконечный, как выражается Ф. Шеллинг. Так, пьесы В. Шекспира, которые он сочинял для своего театра «Глобус» и даже не помышлял о чем-то более глобальном, сегодня известны всему миру. Это происходит потому, что в художественном творчестве гения бессознательная сила природы сливается с сознательной деятельностью человека. «Это непостижимое, которое привносит в сознательное объективность, мы определяем таинственным понятием гения»¹.

Итак, гений наделен способностью преодолевать свое Я, он отмечен знанием высшей идеи, которую и выражает в своем творчестве. По-своему Ф. Шеллинг восхищается способностью художника в малом выразить большое. Другой нюанс, обращающий на себя внимание мыслителя, это то, что, оставаясь всего лишь продуктом деятельности человека, искусство несет в себе бессознательную гармонию природы, в гениальном произведении искусственное (то есть созданное человеком) выглядит гармоничным и естественным как сама природа, а значит, и неоспоримым.

Эти выводы о природе гениальности стали теоретической основой романтической концепции творчества. Немецкие романтики, лидером которых был Ф. Шеллинг, примерили понятие гения на себя и посчитали себя наперсниками природы. Романтик – это человек, который стоит на границе, он мистически приобщен к тайнам природы. Это поднимает его над

¹ Шеллинг Ф. *Философия искусства*. М., 1966. С. 87.

прозой жизни, но при этом он остро ощущает ситуацию своей вневременности. Но идя этим путем, романтический поэт приходит к признанию того, что полностью его идеи воплотиться в его творчестве, отягощенном материей, не могут. Печальна судьба новоевропейского романтика: он либо не может полностью себя выразить в реальности этого мира, либо личность его принуждена деформироваться и деградировать до обыденно-мещанских форм бытия. Поздний романтик Э. Т. А. Гофман посвятил описанию этой ситуации многие свои новеллы.

Бонавентура – один из романтиков, написавший известную книгу «Ночные бдения» (время романтика – это ночь), описывает в ней душевное состояние романтического поэта так: «Меня часто охватывает гнетущий страх, словно я великан, который в младенчестве был замурован в каморке с низким потолком; великан растет, ему хочется потянуться и выпрямиться, но такой возможности у него нет, и остается лишь терпеть, как у него выдавливается мозг, или превращаться в скрюченного уродца»¹. Так закончилось свою недолгую историю понятие гениальности.

Художник нуждается в признании своей полной принадлежности этому земному миру, а понятие гениальности слишком уводило художника прочь от исторического контекста современности. Понятие гениальности вырождается в идею преобладания художника над результатом своего творчества, что приводит его к ощущению собственной бесплодности и выражается теперь уже в иронии по отношению к собственному творчеству.

С легкой подачи И. Канта идея исключительной близости художника-гения к природе стала основой романтической модели художественного творчества, пережившей пик своей плодотворности во вдохновенном творчестве немецких романтиков, а затем себя исчерпавшей. Для пояснения приведем в пример другую модель художественного творчества, выразителями которой стали художники эпохи Возрождения. Итальянские гуманисты² – Джованни Пико Делла Мирандолла, Леон Батиста Альберти, Джованни Боккаччо и др. – отдали много сил делу обоснования и описания нового типа человека-творца. Нисколько не отрицая идеалы Священного Писания, они тем не менее существенно переосмысливают высказываемые

¹ *Бонавентура*. Ночные бдения. М., 1990. С. 71.

² *Гуманисты* – представители духовного течения эпохи Возрождения, считавшие главной своей задачей осмысление проблемы человека и обоснование его высокого культурного предназначения.

в нем суждения о человеке в сравнении с их средневековым толкованием. «...Закончив творение, пожелал мастер, чтобы был кто-то, кто оценил бы смысл такой большой работы, любил бы ее красоту, восхищался ее размахом ... Уже все было завершено; все было распределено по высшим, средним и низшим сферам... Тогда принял Бог человека как творение неопределенного образа и, поставив его в центре мира, сказал: “Я ставлю тебя в центре мира, чтобы оттуда тебе было удобнее обозревать все, что есть в мире. Я не сделал тебя ни небесным, ни смертным, ни бессмертным, чтобы ты сам, свободный и славный мастер, сформировал себя в образе, который ты предпочтешь”¹. Человек есть тварь божья, и поэтому он не жалок и бессилен, когда в нем не присутствует Господь, как учили отцы церкви в эпоху Средневековья, а наоборот, он велик как Господь. И когда эта тварь божья – человек творит что-либо беспрецедентно новое, он подобен Отцу своему и творение его прекрасно. И художники эпохи Возрождения творили и исследовали в поисках незнакомых доселе средств повествования о себе самих.

Понятие гения используется сегодня в качестве высокой оценки творчества поистине выдающихся художников. Гениальность или талант определяются степенью значимости художника в истории мировой культуры. Поистине гением можно считать нашего соотечественника А. С. Пушкина, всемирно признана гениальность Леонардо да Винчи. Сегодня эстетика не пытается использовать понятие гения при рассмотрении природы художественного творчества, поскольку оно не охватывает всего богатства художественной культуры.

Что отличает художника, так это способность художественного видения мира, то есть умение выделять в нем некие целостности, рассматриваемые им как интерпретанты действительности. Второе свойство художественной натуры – это потребность выразить свое видение мира.

Процесс художественного творчества может быть условно поделен на два этапа:

1. *Вынашивание замысла.* Этот этап может длиться от одной минуты до многих лет. В основе его находится неопределенная интуиция, неясная идея будущего произведения. Эта идея предопределяет все последующее. «Силе и оригинальности первичной судороги восторга прямо пропорциональна

¹ Пико della Мирандолла Дж. Речь о достоинстве человека // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. М., 1962. Т. 1. С. 507.

ценность книги, которую напишет писатель»¹, – так описывает первую художественную интуицию, с которой начинается произведение, В. Набоков. Затем начинается вынашивание первоначального замысла, он приобретает определенность. Замысел, прошедший длительный процесс творческого вынашивания, отличает продуманность, но нельзя забывать об обязательном присутствии чувственно-интуитивного момента. В творчестве происходит постоянное противоборство интуитивного и рационального аспектов мышления. Это противоборство не уничтожается в произведении, а, наоборот, поддерживает неоднозначность его значений. Как сказал Ф. Дюрренматт, «в науке обнаруживается единство, в искусстве – многоликость загадки, которую мы называем миром. Видение (то есть интуитивное постижение. – Л. С.) и мышление кажутся сегодня разделенными своеобразным способом. Преодоление этого конфликта заключается в том, что его претерпевают»². Художник, формируя в своем сознании будущую целостность своего произведения, ведет постоянный внутренний диалог. Известное выражение «мышление в материале» по-своему характеризует диалогизм творческого мышления, приводящего к синтетическому единству разнородность идеи и формы, мысли и чувства, не уничтожая их противоположность, но напряженно удерживая ее внутри новой целостности – художественного образа.

Важными компонентами работы художника над творческим замыслом являются вдохновение и воображение. Воображение – это способность представлять новую реальность, по-новому соотнося компоненты своего восприятия действительности. Вдохновение же есть свойство неуловимое. Самими художниками оно рассматривается как непостижимое состояние, характеризующее неуемной жаждой творчества, разыгравшейся активностью воображения, когда сами собой возникающие идеи подгоняют руку записать плоды внезапного озарения. «Если поэтическое воображение подчиняется логике человеческой, то поэтическое вдохновение подчинено логике поэтической. Бесполезна вся выработанная техника, рушатся все эстетические предпосылки, и подобно тому, как воображение – открытие, вдохновение – это благодать, это неизреченный дар»³. Сами художники признают неуловимость этого непостижимо приподнятого душевного со-

¹ Набоков В. Лекции по зарубежной литературе. М., 2000. С. 474.

² Дюрренматт Ф. О смысле художественного творчества в наше время // Называть вещи своими именами. М., 1986. С. 408.

³ Лорка Ф. Г. О воображении и вдохновении // Называть вещи своими именами. С. 258.

стояния, называемого вдохновением. Однако иногда концепция художественного творчества вырабатывает технику, призванную стимулировать состояние вдохновения. Монастырские художники добивались его молитвой, некоторые современные художники ЛСД-терапией вводят себя в так называемое трансперсональное состояние, воспоминание о котором они запечатлевают на своих полотнах, многие джазовые и рок-музыканты вводили себя в состояние вдохновенной импровизации принятием наркотиков. Однако, несмотря на многочисленные (и далеко не всегда безуспешные) попытки вызвать состояние вдохновения, оно остается весьма тонкой и неуловимой материей.

2. *Воплощение замысла* – завершающий этап художественного творчества. От материального воплощения творческого замысла во многом зависит характер последующей умственной работы. При воплощении замысла в материале встает проблема гармонического соотношения художественной идеи и средств ее материального воплощения. Для художника нередко большой проблемой становится поиск способов наиболее адекватного выражения своих интуиций в материале. Нередко замысел словно превышает возможности предметной выразительности. И тогда художник предается длительному и трудному поиску, как это делал при создании всех своих произведений Леонардо да Винчи, у которого при этом не было ни одной законченной работы – он никогда не оставался вполне удовлетворен своим творением. А. Иванов писал картину «Явление Христа народу» более 20 лет, тщательно обдумывая все детали, создавая много эскизов к будущему полотну. Эти примеры свидетельствуют о неизбежном для искусства конфликте замысла и формы, который художник стремится преодолеть, но который как раз и порождает то внутреннее напряжение, которое захватывает человека в момент художественного восприятия.

Обсуждая явление вынашивания замысла, мы уже упоминали о внутреннем диалоге, который ведет художник, осмысливая художественную идею. Но художник вступает в процессе творчества еще в два диалога: со своим воображаемым читателем и со своим героем. Даже в том случае, когда художник творит, как говорят «в стол», он ведет диалог с воображаемым собеседником, который его поймет, пусть не сейчас, а спустя много лет, но поймет. С этими мыслями писал свой роман «Жизнь и судьба» В. Гроссман, эта же устремленность в будущее давала силы творить Рембрандту, творчество которого после картины «Ночной дозор» перестало

интересовать современную ему публику. И художник пытается судить о своем будущем творении с точки зрения человека, которому оно предназначено, хотя на самом деле, конечно, он остается в пределах собственных суждений о своем детище.

В отношении же к своему герою автор может вести себя по-разному, в зависимости от того, в рамках какой поэтики строится замысел. Так, герои классической драмы абсолютно предсказуемы и безвольно подчиняются творческой воле автора. Но герой психологического романа или искусства критического реализма может после того, как автор смоделировал черты его индивидуальности, начать вдруг диктовать своему создателю собственную логику. Л. Н. Толстой признавался, что самоубийство Анны Карениной было для него неожиданностью. Речь идет, конечно, не о мистическом явлении оживания выдуманных персонажей. Просто, хотя художник и выступает создателем идеи, идея, будучи сформированной, затем сама управляет творческим поведением художника. Этот феномен отмечен К. Г. Юнгом: «Не Гете создал «Фауста», а «Фауст» создал Гете»¹.

Благодаря происходящему в процессе творческой работы над произведением диалогу (а он, как уже было отмечено, осуществляется в трех ипостасях), произведение становится неоднозначным и потому интересным.

Далеко не всегда творчество проходит все этапы и проблемы, которые мы рассмотрели. Но все вышесказанное в полной мере относится к классической модели художественного творчества, отличающегося высоким уровнем мастерства, так называемой школой, серьезной продуманностью и высокой степенью ответственности создателя за свое творение. При переходе к неклассическому искусству идеология творчества меняется. Импрессионисты старались писать свои картины, как говорится, на одном дыхании. Так, В. Ван-Гог часто написание живописного полотна тратил не более одного часа, а то и меньше (например, при создании серии картин «Подсолнухи»). Но действительно принципиальные изменения в отношении художников к собственному творчеству связаны с теорией бессознательного З. Фрейда.

Идея бессознательного как фактора художественного мышления связана прежде всего с проблемой свободы творческого самовыражения

¹ Юнг К. Г. Психология и литература // К. Юнг. Э. Нойманн. Психоанализ и искусство. М., 1996. С. 51.

художника. Степень свободы творчества в разные исторические эпохи существенно различалась. Если в Древнем Египте или христианском Средневековье искусство подчинялось строгому канону в описании действительности, в выборе тем для осмысления и их трактовки, то в конце XIX в. все больше усиливается в художественной среде тенденция к новым творческим открытиям и экспериментам. Однако существенный импульс к переосмыслению процесса творчества был дан психоаналитической теорией. Ее создатель австриец З. Фрейд как мыслитель универсального плана стремился применить методологию психоанализа для интерпретации различных феноменов культуры, в том числе и искусства. Теория искусства З. Фрейда довольно проста. Суть ее состоит в следующем: всем людям, достигавшим зрелого возраста, приходится прятать сексуально-агрессивные порывы собственного бессознательного от окружающих и даже от самих себя. Вытесненная энергия ищет выхода и находит его в косвенных способах выражения, называемых З. Фрейдом сублимацией. Искусство рассматривается как один из таких способов сублимации. Основу художественного творчества составляет игра. Играет ребенок, абсолютно свободно выражая в игре свои желания. Но, вырастая, он лишается возможности играть. Но, согласно З. Фрейду, человек не способен от чего-либо отказаться, он заменяет одно другим. Поэтому ребенок заменяет игру с предметами на фантазию. С точки зрения З. Фрейда, «никогда не фантазирует счастливый, а только неудовлетворенный»¹. Немаловажным здесь является и то, что ученый уравнивает фантазии и сны. В качестве примера З. Фрейд рассматривает роман с главным действующим персонажем. По его мнению, свое Эго художник вкладывает именно в главного действующего персонажа, к которому устремлены взоры второстепенных героев, которому все удается и который, таким образом, осуществляет своей жизнью несбывшиеся мечты своего создателя. Фантазия художника, получившая объективированное существование в произведении искусства, затем становится достоянием того, кто это произведение воспринимает и тоже экстраполирует свои потайные желания (а они у всех людей идентичны) в образ героя. Итак, искусство, по З. Фрейду, есть воплотившаяся греза, мечта, сон. В произведении искусства и художник, и реципиент получают возможность свободно, без стыда испытать чувства, которых они обычно

¹ Фрейд З. Художник и фантазирование // Художник и фантазирование. М., 1995. С. 130.

стесняются. Выводы, которые были сделаны из учения З. Фрейда новым поколением художников-модернистов, следующие:

1. У человека есть целый пласт жизни, недоступный его рациональному постижению. Этот пласт есть истинное бытие человека, загнанное в подсознание культурой и заявляющее о себе в бреде и снах. Разум не способен полностью постичь этот мир.

2. Этот мир находит выражение в художественном творчестве. Стронник и интерпретатор психоанализа Г. Рид (комментатор фрейдовых идей) писал: «Мы можем приблизиться к id с помощью образов и назвать его хаосом, котлом бурлящего возбуждения»¹.

Говоря об искусстве, З. Фрейд опирался на анализ классического искусства. Но, восприняв его теорию как руководство к действию, художники создали принципиально иное – неклассическое искусство. Следует заметить, что психоанализ стал важной, но не единственной предпосылкой переосмысления деятелями искусства принципов художественного творчества. Другими важными предпосылками были крупные социальные потрясения: угроза большевизма, кризис традиционных европейских ценностей, бурное развитие техники и массового производства. Все эти явления демонстрировали человеку того времени, что ценности разума и традиционной морали утратили связь с жизнью, воспринимаемой тогда как плохо управляемую, а значит тоже иррациональную, силу.

З. Фрейд открыл в человеческой душе стихию бессознательной жизни, не слишком связанной с объективной действительностью. Художники-модернисты увидели, что существует не только объективная реальность, по отношению к которой человеческое сознание есть нечто вторичное, но и действительность человеческой души, которая самостоятельна и неопределима через отражение объективной действительности, а определена только через непосредственные и спонтанные импульсы и желания человеческого существа. Был сделан вывод: нужно освободить стихийную душевную энергию художника от всяческих требований навязанного рассудка, от любых нормативных требований, навязываемых художественной традицией современному художнику. Искусство модернизма (а к нему относятся такие направления, как авангард, кубизм, сюрреализм, экспрессионизм и др.) более не стремится подражать реальности. Оно подчас во-

¹ Рид Г. Искусство и бессознательное // Современная книга по эстетике: Антол. М., 1957. С. 202.

все утрачивает свою предметность, как, например, в абстрактном творчестве. Но от этого искусство не становится бессодержательным. Его содержание теперь – это мир души художника и человека вообще. Этот мир находится в постоянном движении, он фрагментарен и незакончен, полон ужаса, страстей, и искусство должно отражать его таким, каким он и является на самом деле, не доводя до классически законченной формы, то есть не лишая импульса жизни. «Мой усталый дух дискурсивного разума стремится попасть в шестеренки некой новой абсолютной гравитации, – пишет сюрреалист А. Арто. – Я отдаю лихорадке снов, но лишь затем, чтобы вывести из нее новые законы»¹. Иррациональное творчество оказывается словно бы ближе к жизни, которая сама теперь иррациональна и захватывающая: «Мы будем воспевать рабочий шум, радостный гул и бунтарский рев толпы; пеструю разноголосицу революционного вихря в наших столицах; ночное гудение в портах и на верфях под слепящим светом электрических лун»².

Для достижения максимальной близости к вновь открывшейся реальности модернисты ищут варианты переосмысления работы над формой. Ее опять тщательно оттачивают, но не для придания ей законченной целостности, а наоборот, ради подчинения формы хаотичности нового содержания. Если в человеческом существе не сфера убеждений, не разум, а тело задает тон, то и творчество, стремящееся выразить это телесно-витальное жизненное начало, обращается к опыту тела. В результате в сюрреализме возникает так называемое «автоматическое письмо», когда картина пишется «свободной» рукой, не скованной вниманием и идейной установкой художника, т. е. «автоматически».

Для того чтобы лучше передать стихию непосредственного человеческого существования, само письмо становится сбивчивым и несладким. Ярчайший пример тому – роман Дж. Джойса «Улисс», стилистика которого во многом предопределена стремлением писателя передать нестройный ритм душевной жизни человека, пропитанной бессознательным. Роман насыщен внутренними монологами героев, представляющих собой непрерывный «поток сознания» – диковинную смесь мимолетных мыслей, ассо-

¹ Арто А. Манифест, написанный ясным языком // Антология французского сюрреализма. М., 1994. С. 141.

² Миринетти Ф. Т. Первый манифест футуризма // Называть вещи своими именами. М., 1986. С. 11.

циаций, воспоминаний. И это только одна деталь большого литературного эксперимента, предпринятого Дж. Джойсом в поисках новых художественных форм.

В таком искусстве мы не увидим образов привычного нам и понятного мира (именно это явление испанский философ Х. Ортега-и-Гасет назвал дегуманизацией искусства). При его восприятии мы должны учитывать, что в его основе лежит принципиально иная творческая программа и иное миропонимание. Традиционная эстетика творчества базируется на модели упорядоченного мира, в которой известно, где верх и низ, центр и периферия, а добро четко отделено от зла. Если же мы видим на картине человека, разложенного на геометрические фигуры (например, «Портрет Воллара» работы П. Пикассо), нам следует попытаться проникнуться возможностью другого видения действительности, в котором мир лишен логики, внешний вид явлений обманчив и всем движут скрытые импульсы. В этом смысле модернистское искусство раскрывает нам возможности других измерений.

Соответственно творческой программе меняется и понимание значимости художника: раньше он был властителем душ, он был наделен способностью более пронизательного постижения сути вещей, он знал, что надо делать. Художник-модернист – это экспериментатор, он не претендует на знание истины, он сам ищет ее, пробуя разные средства. Но значение его творчества от этого не уменьшается. Оно мыслится теперь как раскрытие все большего богатства возможностей видеть и понимать мир.

Нельзя сказать, что художественное творчество «классического» периода развития искусства было лишено бессознательного компонента. В творчестве всегда было сильно интуитивное начало, что, собственно, и мешало его полностью понять. То, что, по мнению З. Фрейда, веками было достоянием художественного опыта. И уж тем более З. Фрейд не мог научить художников творить. Но психоанализ подкрепил ценность фантазии, с его легкой подачи бессознательно-интуитивная составляющая творчества смогла уверенно занять ведущие позиции в иерархии творческих способностей.

Итак, стало ясно, что *существуют различные модели художественного творчества*. Они находятся в тесной связи с моделью мира и пониманием человека. Они рожают различное искусство, более глубокое понимание которого возможно только при знании творческих принципов его

создателя. Реалистическое искусство считается более доступным для восприятия. Обыватель в нем ценит умение воспроизвести действительность и мастерство, при помощи которого достигается красота. Неклассическое искусство для собственного понимания требует более глубокой подготовки. Но это не значит, что это искусство менее совершенно. Оно менее наивно, и именно поэтому его постижение оказывается настоящей школой чувств, школой нерационального мышления. Но, с другой стороны, и классическое искусство не так наивно. Внешнее правдоподобие, кажущаяся достоверная понятность порой быстро успокаивают воспринимающего, и он не продвигается глубже этого довольно поверхностного уровня художественной реальности.

Контрольные вопросы

1. Что понимается под понятием «диалогизм художественного творчества»?
2. Что составляет основополагающие черты классической модели художественного творчества?
3. Назовите предпосылки модернистской модели творчества.

Список рекомендуемой литературы

Гайденко П. П. Трагедия эстетизма: Опыт характеристики мирозерцания С. Киркегора. М., 1970.

Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX в. М., 1986.

Фрейд З. Художник и фантазирование. М., 1995.

Якимович А. Магическая Вселенная. М., 1995.

Глава 6. Художественное восприятие

Художественное восприятие есть та часть художественной реальности, которая имеет непосредственное отношение к каждому человеку. Но мы все по-разному воспринимаем искусство. И это происходит не только потому, что мы разные, но и потому, что искусство бывает разное и задает различный путь нашему восприятию: от простой эмоциональной разрядки на концерте поп-звезды до сугубо интеллектуального и наименее гедонистического погружения в серьезный художественно ведомый разговор элитарного искусства. И все-таки есть такие свойства художественного восприятия, которые объединяют все его разновидности.

Первое – это то, что художественное восприятие всегда очень лично, интимно. Художественное произведение – это всегда вымысел, даже если в основу произведения положены реальные события. То, что делает искусство аналогом реальности, – это психологическая достоверность, подлинность переживаний. Гениальная фраза «над вымыслом слезами обольюсь» была сказана именно об этом. Более того, искусство дает нам возможность сильнее и глубже пережить какую-либо реальную проблему.

Художественное восприятие – сложный процесс, который имеет несколько стадий.

1. *Впечатление* – опыт первого прикосновения к художественной реальности, когда произведение остановило на себе наш взгляд, заинтересовало. И тогда мы неминуемо попадем в следующую стадию восприятия – заражение.

2. *Заражение* – проникновение в другую – художественную – реальность, которая нас поглощает, завораживает. На этой стадии включается чувство условности, то есть отмены житейских критериев и оценок. Мы погружаемся в художественную реальность не как ее участники, а как замороженные наблюдатели. Обыденные эмоции здесь становятся невозможны, на их место приходят художественные эмоции. Мы не стремимся изначально занять оценочную позицию, а настроены на сопереживание. На этой стадии восприятие еще полностью эмоционально.

3. *Художественное уподобление*. Для этой стадии характерно полное вхождение в иную реальность, когда исчезает всякое напоминание о ее созданности. Мы абсолютно ей доверяем.

4. *Осмысление.* На данной стадии мы мыслим художественную реальность как живую, естественную, но уже выносим суждения о смысле событий, значимости персонажей. Мы еще частично живем этим миром, но уже думаем о нем.

5. *Интерпретация* – это путь целостного постижения художественного смысла. Мы анализируем художественное произведение как мысль о мире. В результате мы не просто узнаем некое новое для нас мнение, суждение, оно, как уже пережитое нами, остается иным, не нашим, но внутренне понятным нам способом постижения мира. Уникальность художественной информации в том и состоит, что мы переживаем ее. Это роднит художественное познание с мудростью, которая, в отличие от знания, полученного косвенным путем, приобретает собственным опытом и учит терпимости по отношению ко всему иному. Этому же учит нас и искусство.

Особого рассмотрения заслуживает вопрос о специфике художественных чувств. Для описания кульминационного момента художественного восприятия в эстетике существует понятие «катарсис» (в переводе с греческого – очищение). Оно было введено в научный обиход еще Аристотелем как термин его учения о трагедии: «...подражание... посредством действия... совершающее путем сострадания и страха очищение подобных аффектов»¹. Эта туманная формулировка положила начало многовековому обсуждению природы катарсиса.

Г. Э. Лессинг считал, что катарсис – это возбуждение в человеке подлинно высоких, благородных чувств; представители классицизма (П. Корнель, Н. Буало) же утверждали, что катарсис приводит человека к сдерживанию чувств. Во всяком случае речь идет о чувственной природе художественного восприятия. Л. С. Выготский в книге «Психология искусства» описывает катарсис как взрыв, «разряд нервной энергии»², вызванный возрастающим накалом эмоций, который провоцируется характером художественного повествования.

Как же нам понимать катарсис? Ключ можно найти в идее З. Фрейда о том, что художественное произведение является посредником в анонимном контакте между индивидуальными Эго. Эта анонимность позволяет свободно наслаждаться чужой реальностью как своей. В искусстве мы

¹ Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957. С. 56.

² Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1965. С. 281.

имеем дело с ситуацией, историей, которая не принадлежит нашему историческому контексту, свободна от повседневности. Мы сопереживаем свободно чужому потому, что оно воспринимается нами как ничье. Более того, чувства, испытываемые нами при контакте с художественной реальностью, нашими вполне тоже не являются. Ведь в жизни все наши эмоции связаны с конкретными жизненными ситуациями: мы боимся собаки, любим ребенка, то есть они фрагментарны. В искусстве же мы испытываем страх, любовь, ненависть и т. п. как таковые. Художественное чувство лишено повседневной ситуационности, оно есть чистое чувство. Оно ничье, и мое оно лишь в той мере, в какой я чувствую как человек вообще, как родовое существо.

В связи с этим катарсис можно определить как возвышение к чистому чувству над чувствами обыденными. Именно поэтому искусство сближает людей – ведь в нем мы чувствуем как люди и глубже понимаем друг друга.

Еще одно свойство художественного восприятия, которое следует упомянуть, – это то, что в момент художественного восприятия мы активны, мы работаем интеллектуально и эмоционально. Мы включаем механизм ассоциаций, мы не являемся пустым сосудом, поэтому восприятие носит диалогический характер. Мы обращаемся в процессе восприятия к собственному духовному и эмоциональному опыту, и именно он определяет глубину нашего понимания. Искусство, особенно экспериментаторское, новое, учит нас раскрепощению чувств, и это остается с нами навсегда.

Если художественные эмоции так много дают человеку, стоит ли идти дальше и заниматься интерпретацией художественного произведения? Конечно, да. Потому что размышление способно углубить само чувство, поскольку оно выражает, заканчивает его в слове.

Проблема понимания художественного произведения, так же как и проблема художественного творчества, пережила в XX в. глубокое переосмысление, суть которого мы и рассмотрим.

История превращения произведения в текст, а именно так можно охарактеризовать суть произошедших в теории художественного восприятия перемен, началась в тот момент, когда философская герменевтика первой половины XX в. стала отрицать возможность восприятия художественного произведения вне культурно-исторического контекста. Согласно

Г. Г. Гадамеру¹, «субъективность фокусируется системой кривых зеркал»², и поэтому субъективность, так же как сознание человека, является носителем идей своего времени, произведение искусства тоже нельзя воспринимать в отрыве от эпохи его создания. Художественный смысл не существует изолированно, он изменяется в зависимости от того, представители какой исторической эпохи пытаются его постичь. Поэтому некорректно будет задаваться вопросом об изначальном смысле «Гамлета» или «Тристана и Изольды». Эти произведения были написаны в другое время и их первоначальный смысл умер вместе с породившей их эпохой.

С точки зрения герменевтики, а затем и структурализма (Р. Барт, Ж. Делез, Ж. Деррида, Ж. Лаканз) художественный смысл не тождественен себе, а изменяется в зависимости от вопросов, которые задают ему люди новой эпохи. Эти идеи звучат в унисон утверждениям модернистов о том, что все классическое искусство – это мертвое искусство, оно ничего не может сообщить современному человеку о нем самом. Жизнь слишком изменилась! Для утрачивающего в ходе исторической эволюции собственного смысла произведения необходимо было придумать новое название. И произведение стало называться *текстом*. Если произведение образует некую самотождественную целостность вокруг изначально приданного ему смысла, то текст представляет собой внутренне нестабильное образование из множества смыслов, которыми интерпретатор может манипулировать, как ему будет угодно.

В результате в структуралистской эстетике возникает идея «смерти автора», согласно которой мы можем интерпретировать произведение как угодно, поскольку оно превратилось в текст. Ее высказывает Р. Барт. «Коль скоро автор устранен, то совершенно напрасными становятся и всякие притязания на «расшифровку» текста. Присвоить тексту автора – это значит как бы застопорить текст, наделить его окончательным значением»³.

По мнению многих исследователей, современного человека сопровождает острое ощущение того, что все, что он может сегодня помыслить, почувствовать и сделать, было уже когда-то и кем-то сделано, продумано и прочувствовано. Современная западная цивилизация изнемогает под гру-

¹ Гадамер Ханс Георг (р. 1900) – один из ведущих представителей философской герменевтики.

² Гадамер Г. Г. Истина и метод. М., 1988. С. 329.

³ Барт Р. Смерть автора // Избр. работы. Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 389.

зом мощной культурной традиции, которая к тому же, как оказывается, уже мертва. Она представляет собой огромный материк мертвых смыслов, к которым современному человеку нечего добавить. Мертвый смысл, благодаря своей высокой востребованности многократно совершивший свой круговорот в культуре, превращается в штамп. Количество этих круговоротов возрастает с появлением возможностей тиражирования изображений. Как утверждает В. Беньямин¹, подвергнувшись копированию, художественное произведение утрачивает ауру, то есть фактически умирает.

Так произошло со знаменитой картиной Леонардо да Винчи «Мона Лиза», образ которой встречается нам так часто (во всех универсальных альбомах по искусству, в рекламе товаров, на упаковках, майках и кружках), что опыт первого и непосредственного восприятия этой картины стал для нас совершенно невозможен. Именно это мироощущение характеризует *постмодернистское* видение реальности.

Современному художнику-постмодернисту ничего не остается делать, как превратить само творчество в интерпретацию: в своем творчестве он прибегает к коллажированию и цитированию как основным творческим приемам. В качестве примера можно привести недавно снятый фильм «Мулен Руж», целиком состоящий из сюжетных, музыкальных и изобразительных цитат. Для постмодернистского художника творчество и интерпретация становятся синонимичными понятиями. В основе творчества лежит, таким образом, многознание, творческие возможности художника тем значительнее, чем многочисленнее арсенал известных ему образов, накопленных культурой в избытке.

И тем не менее хотелось бы остановиться на мысли о том, что абсолютно свободной интерпретация быть не может. «Ромео и Джульетта» В. Шекспира, «Война и мир» Л. Н. Толстого, «Последний день Помпеи» К. П. Брюллова интересны по сей день нам потому, что все-таки остаются самими собой, хотя мы каждый раз неизбежно вкладываем в них свой смысл.

Доказательством того, что интерпретация не может соблюсти так называемую точность в передаче смысла художественного произведения, может служить художественный перевод. Необходимость перевода литературных текстов на иностранные языки в целях ознакомления с ними

¹ *Беньямин Вальтер* (1892–1940) – немецкий философ, теоретик искусства, особое внимание уделявший современному состоянию и перспективам дальнейшего развития искусства.

представителей разных национальностей приводит к утрате данными текстами своей аутентичности, пусть частично. Но кому дано судить о том, где кончаются пределы незначительного в искусстве? Подтвердим истинность наших слов на примере нескольких вариантов перевода стихотворения Г. Аполлинера «Мост Мирабо» на русский язык.

Под мостом Мирабо тихо катится Сена
И уносит любовь.

Лишь одно неизменно,
Вслед за горем веселье идет непременно.

(Пер. Н. Стрижевской)

И наша любовь словно в Сене вода

Под мостом Мирабо

Все течет в никуда.

Страсть за грустью волной набегаёт всегда.

(Пер. Ю. Кожевникова)

Под мостом Мирабо исчезает Сена,

А с нею любовь.

Что же грусть неизменна,

Уступавшая радостям так смиренно.

(Пер. М. Яснова)

Согласитесь, что веселье и страсть – это не одно и то же. А в третьем варианте перевода не веселье, не страсть, а грусть неизменна. Еще более разнообразны переводы двустишия, постоянно повторяемого в этом стихотворении.

Ночь приближается, пробил час,

Я остался, а день угас.

(Пер. М. Кудинова)

Снова пробило время ночное.

Мое прошлое снова со мною.

(Пер. П. Антокольского)

Тьма спускается, полночь бьет.

Дни уходят, а жизнь идет.

(Пер. М. Яснова)

Три перевода двестишья близки по настроению, но довольно разные по содержанию. Остается только гадать, что же написал сам Г. Аполлинер. Только прочитав стихотворение в оригинале – на французском языке, можно было бы претендовать на аутентичное понимание строк поэта.

Еще одним свидетельством того, что интерпретация представляет собой творческий процесс, является исполнительское искусство (исполнение музыкального произведения по нотам, постановка пьесы в театре), которое, стремясь к точному прочтению исполняемого произведения, все же становится еще одной его трактовкой.

Контрольные вопросы

1. Что означает мыслить творчество через интерпретацию?
2. Какой смысл имеет утверждение Р. Барта о «смерти автора»?
3. Какие существуют варианты истолкования понятия катарсиса?

Список рекомендуемой литературы

- Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1994.
- Беньямин В.* Произведение искусства в век механического репродукцирования // Произведение искусства в эпоху технической воспроизводимости. М., 1996.
- Выготский Л. С.* Психология искусства. М., 1965.
- Генис А.* Вавилонская башня: искусство настоящего времени. М., 1997.
- Джеймисон Ф.* Постмодернизм и потребительское общество // Искусствознание. 1997. № 2.
- Лотман Ю. М.* Натюрморт в перспективе семиотики // Об искусстве. СПб., 1998.

Глава 7. Понятия вида, рода и жанра в искусстве

Рассмотрим основные понятия *морфологии искусства* – науки о строении мира искусств.

Исторически структура мира искусств постоянно меняется. Появляются новые виды искусства, такие как кино, жанры (например, пейзаж). В разные исторические эпохи отдельные виды искусства могут получать преобладающее развитие (трагедия классицизма) и даже оказывать влияние на другие виды искусства (русская литература XIX в.). Сегодня структура мира искусств очень сложна, но в эпоху раннего развития искусства она была проста. С нее мы и начнем.

Первое разделение искусств на виды обусловлено разделением способов выражения чувств человека. Так появились *пространственные* виды искусств, в которых использовались природные материалы (камень, дерево, кожа, кость, глина), и *временные*, в них средством выражения служили тело человека и его голос. Соответственно пространственные искусства статичны, более отчуждены от своего создателя, поскольку опосредованы материалом, а временные непосредственно передают мысль и чувство человека и динамичны.

Другим основным критерием для выделения видов искусства является степень их изобразительности. Изобразительные искусства (живопись, скульптура, графика) передают свое содержание через наглядные, зрительно воспринимаемые образы, в которых узнаются формы самой действительности, неизобразительные искусства (музыка, архитектура) в этом не нуждаются. Во всех видах искусства, пространственных и временных, можно выделить как изобразительные, так и неизобразительные элементы. В пластике, которая относится к изобразительным искусствам, изобразительна человеческая фигура и неизобразителен орнамент, музыка относится к неизобразительным искусствам, но и она может быть изобразительна, если имитирует голоса птиц, гудок паровоза и т. д., архитектура также является неизобразительным искусством, но здание Театра Российской армии в Москве спроектировано в виде пятиконечной звезды, что является элементом изобразительности.

Познакомимся вкратце с основными видами искусства.

Литература как вид искусства отражает духовный мир человека через слово. Это делает ее наиболее рефлексивным видом искусства. Лите-

ратура зародилась как исполнительское искусство, позднее она получила закрепление в письменной форме. То, что литература пользуется словом (универсальным и емким средством общения), позволяет ей органично переводить на язык своих образов содержание других видов искусства. Литература более других видов искусства приспособлена для развития рефлексивных способностей читателя и не утрачивает при этом силу эмоционального воздействия. Литература может быть названа лучшей школой перевода человеком своих чувств и интуиций в слово как общедоступное средство коммуникации. Отсутствие навыков чтения часто приводит к отсутствию навыков рассуждения у человека. Если наука концептуализирует язык, то литература обогащает его множеством оттенков, способствуя более тонкой передаче человеком своих душевных состояний и мыслей.

Литература одинаково приспособлена для передачи душевного мира и внешних форм явлений, поэтому она может быть в одинаковой мере философична и реалистична.

Музыка выражает свое содержание через звуки. Вначале музыка была слита с танцем, и в ней над мелодией преобладал ритм, имевший большое суггестивное значение. Присутствие ритма сближает музыку с архитектурой, как впрочем, и высокая степень абстрагирования от конкретного жизненного материала – мелодия, скорее, выражает целостное ощущение жизни.

Музыка постоянно востребована другими видами искусства, особенно синтетическими. Музыкальная интонация способна существенно повлиять на звучание синтетического художественного образа.

В живописи мы находим воспроизведение мира и души художника на плоскости. Живопись бывает станковая (картины) и монументальная (роспись фасадов, потолков, стен). Графика является разновидностью живописи. В графике (однотонный рисунок) основную нагрузку на себя берут линия, штрих, точка. В XIX в. произошло разделение живописи и графики. В творчестве импрессионистов огромное внимание уделяется цветовому пятну при заметном пренебрежении к четкости линий. Поскольку живопись дает человеку визуальный образ мира, представленный на языке цвета и формы, восприятие живописи, как правило, эмоционально ярко окрашено.

Скульптура как вид искусства отличается тем, что воспроизводит действительность в объемно-пространственных формах. По форме изображения выделяют объемную трехмерную (круглую) скульптуру и релье-

ефно-выпуклую. Скульптура, хотя и относится к статичным видам искусства, предоставляет возможности для динамического восприятия. Например, скульптура Микеланджело «Умиравший раб» получает различное звучание в зависимости от ракурса осмотра. К важным выразительным средствам скульптуры относится игра светотени. Современным направлением в скульптуре является инсталляция, которую отличает свободное отношение художника к выбираемому материалу для воплощения идеи (в одной инсталляции могут быть использованы такие материалы, как ткань, металлическая проволока, пластмасса, стекло и т. п.).

Архитектуру принято определять как создание зданий и сооружений по законам красоты. Архитектура сочетает в себе утилитарное назначение и художественный смысл. Архитектурное сооружение выражает не только назначение здания, но и определенную концепцию мира и человека. Архитектура создает среду обитания человека, ее можно назвать второй природой.

Архитектура тяготеет к ансамблевости. В частности, для архитектуры важную роль играет «вписанность» в природный ландшафт. Ландшафт может быть специально создан для выразительного обрамления архитектурных построек (например, сад эпохи классицизма). Архитектура может иметь огромное семиотическое значение. Например, в Средние века религиозные архитектурные сооружения служили «книгой» о божественном откровении и были основным видом искусства, вокруг которого группировались остальные виды: живопись и скульптура выступали художественным обрамлением храма, воспроизводившего, в свою очередь, религиозную модель мира.

Архитектура, несмотря на то что относится к пространственным видам искусства, может восприниматься динамически. Так, афинский Акрополь был задуман Фидием таким образом, чтобы поднимавшемуся на холм человеку архитектурный ансамбль открывался постепенно. Важными средствами художественной выразительности в архитектуре являются ритм и соотношение объемов.

Новым видом искусства, безусловно, является дизайн, в задачу которого изначально входило эстетико-художественное оформление промышленных изделий с целью придания им индивидуальности, что очень важно в эпоху массового производства. В доиндустриальную эпоху кустарь-ремесленник создавал изделие от начала до конца, но промышленная

революция разбила этот процесс на множество этапов, выполняемых разными людьми, что составило угрозу цельности, концептуальности изделия. Дизайнер, выступая не просто как стилист готового продукта, но как его конструктор, придает вещи индивидуальность.

Дизайнер обязан в форме изделия воплотить ее функциональные достоинства, то есть объединить утилитарное и эстетическое. Однако в последние годы дизайнерская деятельность приобрела самоценность, и сегодня дизайнер должен уметь концептуально обыграть любой предмет, используя при этом самые разнообразные материалы, и даже создавать предметы утилитарного назначения, очень концептуальные и практически непригодные для использования.

Фотография – относительно молодой вид искусства, возникла не как художественное явление, а как документ. С. Дали восхищался точностью фотографического воспроизведения реальности. Р. Барт указывал на амбивалентность нашего восприятия фотографии: с одной стороны, мы видим на фотографии реальный момент времени, а с другой – это момент, которого уже нет, что вызывает у созерцающего сложные эмоции ностальгического характера. В XX в. наряду с документальной бурно развивалась художественная фотография, которая позволяет моделировать, хотя и условно, предельно правдоподобную реальность. Сегодня фотография представляется столь же иллюзорной и эстетизированной, как и мир классического искусства.

К синтетическим видам искусства относят театр и кинематограф. Они получили название синтетических, поскольку образуют творческое взаимодействие нескольких видов искусства.

Театр представляет собой союз литературы, актерского искусства, режиссуры, музыки, живописи и скульптуры (декорации). Истоки театра – в игровых формах религиозных языческих празднеств. Очень долго театр оставался непрофессиональным, не имел постоянного здания, труппы. Еще дальше у театра не было режиссера как идеолога театра, организатора спектакля и интерпретатора драматического произведения. Основы режиссуры были заложены в театре К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко, вышедшим, кстати, также из любительского театра.

Кино – наиболее массовый вид искусства, его определяют как пластическое воспроизведение реальных событий с помощью кинообраза и монтажа. В истории становления кинематографа можно выделить про-

тивоположные тенденции. Одна из них состоит в тяготении к реализму, и для этого кинематограф как «движущиеся картинки» имеет все основания. Эту тенденцию в кинематографе поддерживали, в частности, представители новой волны во Франции, неореализма в Италии, многие советские кинорежиссеры. Вторая тенденция связана с возможностями кино как зрелища, как «великой иллюзии». Данная тенденция также обусловлена богатыми возможностями кинообраза и представлена, в частности, фильмами режиссера немого кино Ж. Мельеса, большинством современных блокбастеров, постановочными фильмами 1930–50-х гг. Постоянно наращиваемые технические возможности кино одинаково успешно служат развитию обеих тенденций. Так, компьютерная графика помогла Дж. Камерону весьма правдоподобно воспроизвести свою версию гибели «Титаника». Она также стала неотъемлемым компонентом таких фантастических кинолент, как «Звездные войны» С. Спилберга или «Матрица» братьев Вачовски.

Классическими выразительными средствами кинематографа являются *кадр*, *монтаж* и *звук*. Кадр дает возможность иллюзорно поместить зрителя в кинематографическое пространство и подать пространство кадра «изнутри». Монтаж в сочетании с крупным планом сделал возможным использование языка детали, практически молчаливой в театре. Звук также является в кино мощным средством художественной выразительности. Манипулируя звуком, можно создавать пространство между звуком и изображением. Огромный вклад в мировой кинематограф внесли наши отечественные кинематографисты: Л. Кулешов, Д. Вертов, С. Эйзенштейн, Бр. Васильевы, А. Довженко, которые на заре нового вида искусства смело экспериментировали с возможностями экранного пространства. Всему миру, например, известен так называемый «эффект Кулешова», когда монтируя один и тот же кадр (например, крупный план человеческого лица) с разными образами (например, тарелки с супом, множества людей и т. д.), можно добиваться совершенно различных трактовок одного и того же изображения.

Мы рассмотрели основные на сегодняшний день виды искусства.

Понятие *рода* в искусстве связано с исследованием строения литературы Аристотелем. Аристотель выделил в литературе три рода: эпос, лирику и драму. Эта трехчленная структура симметрична: в ее середине находится эпос, который представляет собой литературу в чистом виде, тогда как лирика и драма – это результат контакта литературы с другими видами

искусства. Эпос прозаичен, он формирует словесную модель действительности и не нуждается в исполнении. Лирика есть следствие контакта литературы с музыкой, от музыки лирика получила ритм. Лирика старше прозы – первые литературные произведения в стихотворно-песенной форме исполнялись поэтами-рапсодами. Драма – этот результат синтеза литературы и театра. Театр – это столкновение характеров, поэтому литературе в процессе ее превращения в драму пришлось из монологического повествования превратиться в повествование диалогическое.

Используя критерий Аристотеля, можно выделить роды и в других видах искусства. Приведем только один пример. Живопись воплощается в станковом искусстве, но вступая в контакт с литературой, она преобразуется в иллюстрацию. Союз с архитектурой делает живопись монументально-декоративной. Сопрягаясь с театром, живопись превращается в сценографию.

Понятие *жанра* в искусстве связано с внутренними причинами, а именно с творческим самоопределением художника. В зависимости от творческой задачи художник выбирает жанр, наиболее адекватный ее решению. Причем критерии жанрового самоопределения выделяются по разным основаниям. Это, во-первых, масштаб (стихотворение или поэма, соната или симфония) повествования, во-вторых, особенности интересующего художника предмета (батальная картина, портрет, бытовая сценка, натюрморт), в-третьих, ценностная мотивировка художника, характер его критического осмысления предмета описания (сатира, ода, памятник, трагедия, шарж) и, в-четвертых, соотношение значимости идейного содержания произведения и конкретно-повествовательного (биография, автопортрет, исторический роман, сказка, фантастика, басня). Работа в одном жанре предполагает знание его повествовательных законов, наличие сложившейся авторской установки. Поэтому нередко художники посвящают все свое творчество работе в одном жанре. Так, В. И. Суриков создавал картины на исторические темы, А. П. Чехов писал рассказы, пьесы и повести, избегая романов, а Ф. М. Достоевский прославился своими романами.

Контрольные вопросы

1. Назовите критерии выделения рода в искусстве.
2. Какие виды искусства вы можете назвать?
3. Дайте характеристику каждому виду искусства.

Список рекомендуемой литературы

Бернштейн Б. М. Пространственные искусства как феномен культуры // Искусство в системе культуры. Л., 1987.

Божович В. Традиции и взаимодействие искусств. М., 1987.

Каган М. С. Морфология искусства. Л., 1972.

Заключение

Мы попытались рассмотреть основные проблемы эстетической науки через истоки их возникновения в разрезе современного состояния философского знания. В современной эстетике относительно вопросов существования искусства не существует однозначных и окончательных ответов. Это свидетельствует не о теоретической беспомощности используемой научной методологии, а о естественно присущем эстетике как философской науке скептицизму. Смысл философствования состоит не в том, чтобы давать готовые ответы, а в том, чтобы задавать вопросы, то есть усматривать проблему там, где все кажется однозначно решенным. Эстетика, как и философия, способствует развитию у человека потребности в критическом осмыслении окружающего мира. Данное учебное пособие ориентировано как раз на то, чтобы помочь читателю составить представление о характере теоретических проблем и вариантах существующих решений, оставляя ему свободу самостоятельного выбора теоретической позиции по каждому из обсуждаемых вопросов.

Эстетика сегодня представляет собой активно развивающуюся науку, стремящуюся чутко реагировать на реальные художественные процессы. Многие современные исследователи включают в поле теоретизирования новые понятия, рождающиеся в художественной среде и философском знании. При условии сохранения указанной тенденции эстетика способна превратиться в отрасль философского знания, активно взаимодействующую с современными художественными и культурными процессами, а значит, интересную не только для узкого круга профессионалов, но и для читателей, не равнодушных к проблемам современной духовной жизни.

Выводы современной эстетической теории могут получить эвристическое значение для таких наук, как культурология, социология, философская антропология, психология и педагогика, поскольку затрагивают актуальные вопросы духовной жизни человека.

Словарь основных терминов

Аксиология – философское учение о ценностях и их месте в восприятии человеком мира.

Безобразное – эстетическая категория, выражающая отрицательную эстетическую ценность, антипод прекрасного. Особенность безобразного в искусстве заключается в том, что, как утверждал еще Аристотель, художественное изображение безобразного способно облечь последнее в прекрасную форму и сделать источником наслаждения.

Вкус эстетический – способность человека осуществлять эстетическую оценку по чувству удовольствия или неудовольствия. Постулируемая эстетикой классицизма (Н. Буало) претензия эстетического вкуса на всеобщую значимость в сочетании с его чувственной природой послужила причиной противоречивости понятия вкуса. Последняя нашла выражение в «антиномии вкуса» И. Канта.

Возвышенное – эстетическая категория, характеризующая большую положительную значимость явления, превосходящего по своему масштабу реальность единичного человеческого существования. Носителями возвышенного могут выступать не только явления природы, но феномены социальной жизни. Восприятие возвышенного связано с апелляцией к лучшим сторонам человеческой природы, которая через осознание своей сравнительной ничтожности рядом с возвышенным ощущает в себе потребность в духовном совершенствовании.

Гармония – одна из старейших категорий эстетики и центральная в античной эстетике. Понятие гармонии описывает соотношение элементов в целостности, может быть охарактеризована при помощи понятий ритма, пропорции, симметричности и меры. Любое явление, воспринимаемое человеком целостно, может быть описано через понятие гармонии, если оно наделено указанными качествами и, следовательно, как принято считать, может доставить человеку эстетическое удовольствие. Гармония может быть образована и противоречивым взаимодействием элементов, если оно поддерживает динамически устойчивое равновесие целого.

Гедонизм – жизненная позиция, согласно которой наслаждение является высшей этической ценностью и основным стремлением человека.

Герменевтика – изначально искусство толкования. Философская герменевтика возникла в начале XX в. как метод гуманитарного познания,

в том числе исторического. Главная задача философской герменевтики – это рассмотрение проблем понимания смыслов путем расшифровки текстов.

Гносеология – раздел философии, изучающий вопросы природы познания.

Идеал эстетический – представление о должной, желаемой эстетической ценности, выступает высшим критерием эстетической оценки. Идеал более консервативен, чем вкус, хотя исторически изменчив. Идеал может быть объективирован в искусстве.

Инсталляция – современная разновидность пластического искусства, объемно-пространственная конструкция из произвольного сочетания разнообразных материалов, служащая выражению художественной идеи.

Искусство – вид духовно-практической деятельности, посредством которой человек в образной форме выражает свое мироощущение. Особенностью искусства является яркая эмоциональность его восприятия, небуквальный образный язык сообщения и, как следствие, неоднозначность делаемых утверждений. Как художественное творчество, так и художественное восприятие являются опытом духовного и эмоционального раскрепощения человека. Искусство является эффективным способом укрепления в человеке социально значимых ценностей в непринужденной форме.

Катарсис – категория античной эстетики, описывающая высший эффект воздействия искусства на человека. Буквально катарсис означает «очищение». Аристотель связывал катарсис с восприятием только трагедии. Неопределенность аристотелевской формулировки понятия катарсиса как «очищения подобных эмоций» спровоцировала множество толкований данного понятия в истории эстетики, самой распространенной интерпретацией является та, что связывает катарсис с очищением от дурных эмоций или помыслов.

Классицизм – эстетическая теория и воплощающий ее художественный стиль в европейском искусстве XVII в.

Комическое – эстетическая категория, содержанием которой является критическое осмысление социально значимых проблем, оцениваемых с позиций идеала. Эмоционально комическое выражает себя через смех и является способом духовного дистанцирования человека от неприемлемой для него и потому высмеиваемой ситуации.

Метафора – средство образной выразительности в искусстве посредством переноса значений одного явления на другое на основании их чаще всего ассоциативного сходства при очевидном различии. Буквальное

различие совмещаемых значений порождает драматичное коннотативное взаимодействие семантических элементов метафоры, на котором и строится не прямое сообщение.

Мимесис – категория античной эстетики, описывающая принципы взаимодействия художника с реальностью, выступающей для его творчества прототипом художественного подражания. Согласно миметической трактовке искусства, последнее есть способ познания мира, данной модели в целом отвечает вся классическая художественная традиция.

Образ – используемый искусством способ передачи информации, для восприятия которого необходимо представление (картинка) объекта в сознании человека, восприятие образа отличается эмоциональностью и не критичностью. Традиционно образ как средство передачи информации был монополизирован искусством. Однако в XX в. с развитием средств массовой информации поток образов оказался значительно шире сферы художественного.

Онтология – философское учение о бытии.

Постмодернизм – термин, которым обозначаются направление в современном искусстве и ситуация постиндустриального общества, когда культура, как и произведение искусства, описывается через метафору текста, образуемого перманентным движением смыслов.

Прагматизм – философское течение конца XIX – первой половины XX вв., согласно которому философия должна перестать занимать созерцательную позицию абстрактного постижения действительности и перейти к обсуждению проблем, связанных с практической деятельностью человека в меняющемся мире.

Прекрасное – эстетическая категория, характеризующая явления как проявления высшей эстетической ценности. Внутренняя противоречивость прекрасного явления характеризуется тем, что универсально совершенное оказывается выражено в конкретном явлении, конкретно-чувственно и воспринимаемом же.

Семиотика – теория функционирования и эволюции знаковых систем, к которым относятся, в частности, естественные языки, терминологии научных сообществ, символические языки и т. п.

Содержание и форма художественные – составные элементы художественного образа, его внутреннее разделение на *что* и *как* говорится. Для понимания целостности художественного образа необходимо уяснить, что между содержанием и формой в образе существует обоюдософорми-

рующая связь, что содержание, для которого форма будет изменена, само станет другим. Разные представители эстетической мысли утверждают преимущество одного или другого элемента художественного образа.

Структурализм – философское течение XX в., в основе которого лежит структурно-функциональный метод исследования социальных явлений. С точки зрения структурализма любое явление должно быть рассматриваемо через свое функционально определенное положение в общей структуре.

Трагическое – эстетическая категория, выражающая ситуацию конфликта между человеком и действительностью в ее космическом измерении. Даже если речь идет о сугубо социальных противоречиях, они могут получить трагическое звучание, если им будет придано вселенское значение. Трагическая коллизия была разработана для классической трагедии, ее характеризует страдание трагического героя и торжество положительных ценностей.

Хеппенинг – современный вид искусства, когда художественное произведение создается на глазах у публики, событийно. Большое значение в хеппенинге имеет способность художника к импровизации. Разнообразием хеппенинга можно считать *перформанс*, в котором на первое место выходит идея трансформации, изменений в происходящем публичном действе, устраиваемом художником.

Экзистенциализм – философское направление, оформившееся в XX в. и сделавшее предметом своего рассмотрения проблему поисков оснований подлинного бытия человека. Некоторые представители экзистенциализма (А. Камю, Ж.-П. Сартр) излагали свои философские идеи не только в теоретической, но и художественной форме.

Эстетизм – получившая развитие в XIX в. в Западной Европе мировоззренческая позиция, согласно которой нравственные принципы в отношении к человеку должны уступить место эстетическим. Эстетическое отношение к другому человеку, превращающее его только в объект воздействия, отрицающая нравственное внимание к его страданиям, наносит огромный урон человеческой личности.

Эстетическое (буквально – чувственное) – основная категория эстетической науки, описывающая способ отношения человека к миру, природу которого пытается анализировать эстетика. Эстетическое отношение является одним из способов семиотизации, иными словами – интерпретации, человеком мира, специфика которого состоит в том, что чувственной оценке подвергается форма явления, выступающая в данном случае значением его содержания.

Оглавление

Предисловие	3
Введение	5
Раздел 1. Эстетическое.....	12
Глава 1. Эстетическое отношение.....	12
Глава 2. Проблемы эстетического сознания.....	22
Глава 3. Эстетические категории.....	33
Раздел 2. Художественное	44
Глава 1. Природа искусства.....	44
Глава 2. Онтологический смысл искусства.....	54
Глава 3. Функции искусства.....	58
Глава 4. Художественный образ.....	60
Глава 5. Проблемы художественного творчества.....	69
Глава 6. Художественное восприятие.....	81
Глава 7. Понятия вида, рода и жанра в искусстве.....	88
Заключение.....	95
Словарь основных терминов.....	96

Учебное издание

Старостова Людмила Эдуардовна

ЭСТЕТИКА

Краткий курс

Учебное пособие

Редактор Л. И. Кузнецова
Компьютерная верстка Н. А. Ушениной

Печатается по постановлению
редакционно-издательского совета университета

Подписано в печать *5.03.08* Формат 60x84 ¹/₁₆.
Бумага для множ. аппаратов. Печать плоская. Усл. п. л. **5,8**.
Тираж экз. Заказ № *584*

Отпечатано с готового оригинал-макета в типографии АМБ
620144, г. Екатеринбург, ул. Фрунзе, 96.
Тел.: 251-65-96, 251-66-04, 269-55-74

