

**БЕЛОРУССКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ТЕХНИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ**  
**ФАКУЛЬТЕТ ТЕХНОЛОГИЙ УПРАВЛЕНИЯ И ГУМАНИТАРИЗАЦИИ**  
**КАФЕДРА ФИЛОСОФСКИХ УЧЕНИЙ**

**БУЛЬГО Е.К.**

**ГУРИНОВИЧ С.В.**

**МАЖИТОВ А.А.**

**ЭСТЕТИКА**

**Учебно-методический комплекс**

**МИНСК 2013**

## **ОГЛАВЛЕНИЕ:**

### **ВВЕДЕНИЕ**

**1. Модуль «Введение в предметное поле эстетики». Булыго Е.К., Мажитов А.А.**

Тема 1. Эстетика как философская наука. Булыго Е.К.

Тема 1.1. Предмет эстетики как философской науки. Булыго Е.К.

Тема 1.2. Специфика эстетического отношения к миру. Булыго Е.К.

Тема 1.3. Общая характеристика системы эстетических категорий. Мажитов А.А.

Тестовые задания к модулю 1.

**2. Модуль «История эстетических учений». Булыго Е.К.**

Тема 2.1. Эстетика Древнего Востока.

Тема 2.2. Античная эстетика.

Тема 2.3. Эстетика Средних веков.

Тема 2.4. Эстетика Возрождения.

Тема 2.5. Эстетика эпохи Нового времени.

Тема 2.6. Неклассическая эстетика.

Тема 2.7. Эстетика постмодерна.

Тестовые задания к модулю 2.

**3. Модуль «Эстетика как теория искусства». Гуринович С.В.**

Тема 3.1. Эстетика как теория искусства.

Тема 3.2. Дизайн как эстетическая деятельность

Тестовые задания к модулю 3.

**4. Модуль «Эстетика архитектурной среды». Булыго Е.К.**

Тема 4.1. Понятие и специфика архитектурной среды.

Тема 4.2. Эстетические основания и методы архитектурного проектирования.

Тема 4.3. Основные эстетические принципы формообразования в

Тестовые задания к модулю 4.

**5. Вопросы к зачету.**

**6. Методические рекомендации по подготовке письменной работы студента.**

**7. Рекомендуемая литература.**

## ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Типовая учебная программа по дисциплине «Эстетика» разработана на основе образовательного стандарта и типового учебного плана в соответствии с типовой учебной программой «Эстетика» для высших учебных заведений (МО РБ регистрационный № ТД-Д.186 /тип.). Целью программы выступает раскрытие особенностей становления эстетического сознания, как в динамике культуры, так и в процессе становления личности. Она направлена на освоение студентами специальными художественно-эстетическими знаниями и выработку развитого эстетического вкуса как мерила индивидуальности. Данная программа выполнена с учетом того, что «Эстетика» читается в высшей школе в едином комплексе с родственными общепhilosophическими курсами: «Философия», «Этика», «Философия и методология науки».

Проблемное поле эстетики как философской дисциплины задается особым измерением человеческого существования – переживанием встречи с миром в эмоционально-образной форме, что находит свое выражение в многообразной художественной культуре. Изучение эстетики как учебной дисциплины студентами БНТУ имеет огромное значение. В процессе освоения курса студенты как будущая высшая техническая элита получают возможность:

- обогатить свой внутренний мир благодаря знакомству с неисчерпаемым художественно-эстетическим наследием разнообразных культурных традиций;
- обрести навыки творческого мышления и основания индивидуально-личностной и культурной самоидентификации в процессе все усиливающейся глобализации;
- сформировать основания толерантного отношения к иным традициям и культурным контекстам;
- выработать необходимые основания проектного мышления в целом и дизайна в частности.

Учебный курс «Эстетика» включает следующие модули: введение в эстетику, история мировой эстетической мысли, основные проблемы эстетической теории, эстетику архитектурной среды.

**Цель курса:** теоретическая экспликация эстетического отношения человека к миру в его многообразных формах.

**Задачи курса:**

- проанализировать специфику и истоки эстетики как философской науки;
- выявить сущность и своеобразие художественно-эстетического отношения человека к миру;
- раскрыть смысловую наполненность эстетических феноменов в динамике культуры (с Древнего мира и до современных вариантов эстетики и искусства).

*В результате изучения курса студент должен знать:*

- общую характеристику и основные элементы системы эстетического знания, его место в системе гуманитарного знания;
- цели, предмет и проблемы эстетической теории и общую характеристику ее основных категориальных структур;
- базовые теоретические модели красоты, существовавшие в истории культуры;
- особенности и основные тенденции динамики эстетического знания в историко-культурном контексте;
- прикладные аспекты эстетического знания.

*В результате освоения курса студенты должны уметь:*

- определять сущность и значение эстетического отношения человека к миру в становлении индивидуального бытия и культуры;
- выявлять и постигать онтологические, антропологические, социокультурные основания эстетических феноменов;

- раскрывать смысл и значение базовых философско-эстетических концептов;
- распознавать основополагающие художественные стили и лежащие в их основе различные критерии красоты;
- выражать и обосновывать собственный эстетический вкус и установки.

На изучение данной дисциплины в соответствии с типовым учебным планом отводится 34 учебных аудиторных часа, из которых 17 – лекционных и 17 – семинарских.

### ***Методы (технологии) обучения:***

В соответствии с задачами высшей школы следует применять наряду с традиционными и инновационные методы и технологии обучения, среди которых наиболее эффективными для развития творческого мышления и навыков самостоятельной работы являются:

- технология блочно-модульного обучения;
- игровые интерактивные технологии;
- диалоговые технологии;
- рейтинговая система оценки знаний и качества работы студента;
- современные информационные технологии.

### **Самостоятельная работа студентов:**

Самостоятельная работа студентов должна быть нацелена на овладение необходимыми методами изучения учебного материала, формирование современных личностных и социально-профессиональных компетенций студента. Она включает: выполнение самостоятельных работ, творческих заданий в виде презентаций, знакомство с первоисточниками, подготовку докладов, организацию дискуссий и коллоквиумов, разработку игр, тестов, написание творческих эссе.

## **ПРОГРАММА:**

### **Тема 1. Введение. Специфика и сущность эстетики как философской дисциплины.**

Понятия «эстетика» и «эстетическое», их смысл, значение и происхождение. Человек как условие и центр эстетического восприятия. Понятие этапов развития эксплицитной и имплицитной эстетики. Предмет, цели и задачи эстетики. Место и роль эстетики в структуре философского знания. Интегративный характер эстетики в современном социально-гуманитарном знании.

**Специфика эстетического отношения человека к миру.** Чувственное и эстетическое: их нетождественность. Активный и внеутилитарный характер эстетического восприятия. Онтологический, антропологический и социокультурный аспекты проблемы эстетического. Единство истины, блага и красоты в процессе формирования идеалов нравственного, эстетического и познавательного отношения к миру.

**Общая характеристика системы эстетических категорий:** субъектный ряд (эстетический, идеал, эстетический вкус, эстетическое чувство); объектный ряд (прекрасное, возвышенное, трагическое, комическое, безобразное, низменное, ужасное). Нормативный характер категории «прекрасное» в истории культуры.

### ***Раздел I. История эстетики в динамике культуры.***

#### **Тема 2. История классической эстетики.**

Основные этапы становления эстетики: классическая эстетика, неклассическая эстетика, эстетика постмодернизма.

**Древний мир.** Своеобразие и основные черты эстетики Древнего Востока (Индия, Китай, Япония): компаративистский подход. Антропоприродная соразмерность, социокультурная интровертность, символизм, традиционализм восточной культуры. Идея Единого. Поэтизация природы, каноничность, ритуализм, особое отношение к красоте. Значение категорий «небытие», «пустота», «молчание» в восточной эстетике и их визуализация в искусстве.

**Античная эстетика.** Социокультурная экстравертность и космологизм античной культуры. Основные принципы античного художественно-эстетического мировосприятия: мимесис, калокагатия. Пространственно-пластический характер древнегреческого поэтического мышления. Своеобразие античного эстетического канона – гармония, «золотое сечение» («Канон» Поликлета). Теория катарсиса (Пифагор, Аристотель). Значение античного эстетического мировосприятия в развитии европейской эстетики и искусства.

**Эстетика Средневековья.** Основные принципы культуры Средних веков (теоцентризм, традиционализм и каноничность, социокультурная интровертность, эсхатологизм, символизм, аскетизм) и их реализация в художественно-эстетическом сознании. Особенности средневековой эстетики. Природа красоты, сущность и предназначение искусства. Своеобразие эстетического канона в христианской эстетике. Смысл и значение обратной перспективы.

**Эстетика Возрождения.** Общая характеристика Ренессанса как переходной культуры. Секуляризация культуры и эстетизация христианства. Антропоцентризм, индивидуализм и гуманизм Возрождения как основание становления эстетики и нового языка искусства. Идея человека как «сметренного бога». Феномен многоязычия и принцип «*varietas*». Высокое Возрождение (Леонардо да Винчи, Микеланджело) и его роль в развитии европейского искусства. Особенности маньеризма в искусстве позднего Возрождения.

**Эстетика эпохи Нового времени.** Доминанты европейской культуры: культ разума, механистический детерминизм, рационализация всех сфер культуры. Основные тенденции в эстетике и искусстве Нового времени (рационализм классицизма и реализма, символизм барокко и романтизма).

### **Тема 3. Неклассическая эстетика.**

Новый образ человека и мира в неклассической философии и его визуализация в эстетике и искусстве. С.Кьеркегор и становлении экзистенциалистской традиции. Неклассическое искусство: от импрессионизма до модернизма. Культ творчества. Идея беспредметного искусства. Эстетика абсурда. Бунт. Проблема понимания в эстетике и искусстве. Значимость иррационального и бессознательного в художественном творчестве.

#### **Тема 4. Эстетика постмодерна.**

Философский и культурологический статус понятия «постмодернизм». Проблемное поле и задачи эстетики второй половины XX – начала XXI вв. Становление «новой субъективности». Игровой характер художественного постмодерна, мозаичность, эклектичность и феномен иронии. «Деконструкция» как протест против европейского рационализма и сциентизма. Основные категории постмодернизма: лабиринт, симулякр, дискурс, коллаж, нарратив, телесность.

### *Раздел // Основные проблемы эстетической теории.*

#### **Тема 5. Эстетическое сознание.**

Структура эстетического сознания. Основные эстетические категории: общая характеристика. Трагическое в жизни и в искусстве. Смех как эстетический феномен: сущность, формы и значение.

#### **Тема 6. Эстетика как теория искусства.**

Природа искусства. Место и роль искусства в системе культуры. Природа художественного творчества. Творчество и игра. Проблема автора, свободы и ответственности художника. Метод, стиль, канон, художественный образ. Художественное произведение: его исток и сущность. Знак, образ, символ. Творчество, сотворчество, диалог. Морфология искусств.

**Тема 7. «Эстетика повседневности».** «Жизненная среда» как пространство бытия произведения. Быт, мода, стиль. Массовое и элитарное искусство. Семиотика вещей повседневности и архетипы массового сознания.

#### **Тема 8. Эстетика и техника.**

Дизайн. Единство пользы и красоты. Техническая эстетика.

### *Раздел III. Эстетика архитектурной среды.*

**Тема 9. Понятие и специфика архитектурной среды.** Сущность архитектуры. Архитектурная среда как системная иерархия архитектурных форм. Основные эстетические принципы формообразования в архитектуре.

**Тема 10. Дизайн архитектурной среды.** Дизайн и проектирование в архитектуре. Эстетические основания архитектурного проектирования. Креативное проектирование.

### **ЭСТЕТИКА КАК ФИЛОСОФСКАЯ НАУКА**

1. **Предмет эстетики как философской науки.**
2. **Специфика эстетического отношения к миру.**
3. **Общая характеристика системы эстетических категорий.**

*Ключевые понятия: искусство, прекрасное, эстетика, эстетический идеал, эстетический вкус, эстетическое чувство.*

1. **Предмет эстетики как философской науки.**

**(Е.К.Булыго)**

Для того, чтобы говорить о человеке как носителе эстетического сознания, адекватно изучать историю его становления и развития необходимо, прежде всего, определиться с дефиницией, т.е. дать определение исследуемому понятию.

Этимология понятия «эстетика», «эстетическое» восходит к древнегреческому «aistesis» и означает «чувственное восприятие». С такой интерпретацией данного понятия мы сталкиваемся в трудах многих древнегреческих мыслителей. Интерес к гармонии мира, воплощенной и в форме феноменов бытия, и во внутренних качествах человека как особого космического сущего, обнаруживается уже в античной философии,

пронизывая трактаты философов, посвященные и природе, и обществу, и Логосу. Это означает, что в эллинской культуре эстетика в отличие, например, от логики еще не формируется дисциплинарно как самостоятельный раздел философского знания. Следовательно, в развитии эстетики необходимо выделить два этапа: *этап имплицитного развития эстетики и этап эксплицитного развития*. Первый этап длится вплоть до эпохи Нового времени, эпохи становления интереса к культуре в ее истории, к национальным традициям (этот интерес связан, прежде всего, с течением романтизма, немецкого и английского). Именно тогда само понятие «эстетика» вводит А.Баумгартен (1750 – 1758 гг.) для обозначения первой ступени философии – науки о чувственном познании, совершенной формой которого является красота.

Дальнейшее развитие эстетики развивало и уточняло ее определение в зависимости от того, в какую эпоху оно происходило и в рамках какого философского направления осуществлялось. Так, принципиальные различия в определении эстетики, ее целей и путей развития связаны со следующими этапами: классическая эстетика, неклассическая эстетика, художественно-эстетический постмодернизм. Невзирая на множество попыток, все варианты интерпретации понятия «эстетика» сходятся в выделении ключевого понятия, которым, по-праву, считается красота.

Тем не менее, нельзя отождествлять эстетическое и прекрасное. Так, еще А.Ф.Лосев утверждал, что эстетика – наука о выразительном, а не только о прекрасном. Такой вывод закономерно следует из признания того, что эстетическое отношение человека к миру разнообразно. Оно предполагает восприятие мира, переживанием встречи с его многочисленными феноменами в таких категориях, как «прекрасное», «возвышенное», «трагическое», «комическое», «безобразное», «низменное», «ужасное» и т.д. При этом прекрасное, красота выступает основным и системоорганизующим понятием, также как в этике ключевым понятием является «благо».

## **2. Специфика эстетического отношения к миру.**

(Е.К.Булыго)

Эстетика является философской наукой не только генетически. Она совпадает с философией в определении предмета. Также как и в философии, в эстетике предметом выступает весь мир в его многообразии (мир

естественно-природный, мир вещный, рукотворный, мир людей, их поступков и отношений, мир идей), призмой восприятия которого является прекрасное. Нас впечатляет и совершенство человеческого тела, и красота пейзажа, и выразительность произведения искусства, и гениальность постановки и решения интеллектуальной задачи, и высота человеческого духа, его жертвенность и великодушие. *Особенностью предмета эстетики является то, что в нем нет ничего для человека, что он не смог бы почувствовать и пережить.* Эстетическое отношение к миру всегда реализуется через эмоциональное переживание, заинтересованность, значимость. Именно это имел в виду уже Аристотель, считавший, что наука и философия начинаются с удивления, а искусство – с впечатления (при этом наука доказывает, а искусство – показывает).

Эстетическое отношение представляет собой особую связь человека и мира, предполагающую переживание, оценку и соотнесенность с идеалами. Для эстетического отношения характерно:

- *значимость индивидуально-личностного оценочного момента;*
- *активность;*
- *свобода;*
- *бескорыстие, внеутилитарность.*

Эстетическое отношение предельно разнообразно. В нем находят свое выражение как индивидуально-личностные особенности человека, среди которых особое значение имеет воображение, так и специфика эпохи. При этом оно всегда пристрастно, эмоционально (спектр эмоций может варьироваться от восхищения до гнева и отвращения, только не может быть безразличным).

Эстетическое отношение связано с выделением предмета или явления не по существенным признакам или его функциональным характеристикам, а по эмоциональной значимости для человека. Эстетическое вызывает у человека переживание, эстетическое удовольствие вне всякой заинтересованности, само по себе. В этом заключается *внеутилитарность* такого отношения к миру, как и его активность. Именно поэтому нельзя отождествлять чувственное и эстетическое, ведь чувственное всегда пассивно, тогда как эстетическое как особый способ ценностной интерпретации мира и связи с ним человека – активно. ***В эстетическом находит свое выражение способ бытия человека как существа творящего (как реальность, так и себя самого), активно-деятельностного, для***

*которого мир никогда не дан сам по себе, а существует как своего рода идеальная конструкция, модель реального мира.*

*Активность эстетического отношения реализуется как особое умение в хаосе, бесструктурном потоке увидеть гармонию и порядок. Это становится возможным при условии предшествования духовного момента в этом отношении (через цель, идею), что в очередной раз актуализирует мысль Канта: пока в голове нет идеи, глаза не видят факта. При этом сфера эстетического есть сфера свободы: никто и ничто не могут заставить нас почувствовать, пережить прекрасное или комическое, оценить его. *Ведь эстетическое – самый человечный, самый индивидуальный и интимный способ восприятия мира.* Такая особенность художественно-эстетической сферы всегда вызывала к себе пристальный интерес и даже жесткую цензуру в различных традиционных либо жестко регламентированных обществах (любые варианты социальных деспотий и тираний начинались с выстраивания системы запретов и цензуры, регламентирующих эстетическое сознание).*

Специфика эстетического сознания, проблемное поле эстетики, ее цели и пути развития во многом задаются системой категорий, в которой имеет смысл выделить несколько блоков:

- *субъектные категории;*
- *объектные категории;*
- *категории эстетики как теории искусства.*

Если исходить из того, что эстетическое представляет собой не определенные свойства, качества явлений реальности, а особую связь человека и мира, способ обнаружения и интерпретации в художественно-эмоциональных образах мира вокруг себя и себя в мире, то такая систематизация категорий вполне закономерна.

К *субъектным категориям*, в которых раскрывается специфика, сущность и формы эстетического сознания, необходимо отнести следующие: «эстетическое восприятие», «эстетический вкус», «эстетический идеал».

К *объектным или оценочно-нормативным категориям*, в которых выражается предметное поле эстетики, относятся: «прекрасное», «возвышенное», «трагическое», «комическое», «безобразное», «низменное», «ужасное».

*Категории эстетики как теории искусства* или формально-композиционные, благодаря которым осуществляется творчество как превращение Хаоса в Космос, включают: «искусство», «художественный образ», «художественный символ», «канон», «стиль», «произведение».

### ***Глоссарий:***

***Искусство*** – процесс и результат художественного творчества, результатом которого являются эстетически выразительные формы, воплощенные в символическом виде.

***Прекрасное*** – основная эстетическая категория, выражающая гармонию, соразмерность, выступающая высшим эстетическим идеалом.

***Эстетика*** – философская наука, предметом которой выступает мир выразительных форм.

***Эстетический идеал*** – наиболее содержательная эстетическая категория, выражающая исторически меняющиеся представления о высшем совершенстве, эталоне красоты.

***Эстетический вкус*** – развивающаяся в течение всей жизни человека способность отличать прекрасное и безобразное, оценивать мир с точки зрения его эстетических качеств, реализуемая через выбор.

***Эстетическое чувство*** – индивидуально-личностная эмоциональная форма переживания прекрасного.

### ***Вопросы к семинарскому занятию:***

1. Специфика предмета эстетики: «философия красоты» или «философия искусства».
2. Роль эстетической составляющей в системе миропонимания.
3. Проблема эстетического вкуса: основания выбора и различения прекрасного.
4. Связь эстетики и этики.

### ***Темы рефератов:***

1. Миф как эмоционально-эстетический образ мира.

2. Художественно-эстетическая универсальность сказки.
3. Эстетический идеал: общее и особенное.
4. Стремление к красоте как родовая сущность человека.
5. Ритм, цвет и свет и их роль в эстетическом отношении человека к миру.
6. Мировые символы человечества и их художественно-эстетическая размерность.

### *Литература:*

1. Боров, Ю.Б. Эстетика: Учебник для вузов / Ю.Б.Боров. – М.: Высшая школа, 2002. – 511 с.
2. Бычков, В.В. Эстетика: учебник / В.В.Бычков. – М.: Гардарики, 2004. – 556 с.
3. Гулыга, А.В. Принципы эстетики / А.В.Гулыга. – М.: Политиздат, 1987. – 253 с.
4. Каган, М.С. Эстетика как философская наука. Университетский курс лекций / М.С.Каган. – СПб.: Петрополис, 1997. – 544 с.
5. Лосев, А.Ф. Диалектика мифа / А.Ф.Лосев. – М.: Мысль, 2001. – 493 с.
6. Мартынов, В.Ф. Философия красоты / В.Ф.Мартынов. – Мн.: ТетраСистемс, 1999. – 336 с.
7. Мелетинский, Е.М. Поэтика мифа / Е.М.Мелетинский. – М.: Наука, 1976. – 407 с.

Эстетическая ситуация - возникает при прямом чувственном контакте с объектом эстетического отношения. Причем, только зрение и слух способны служить основой эстетического наслаждения. Причина этого заключается в специфике работы этих органов чувств – при зрительном и слуховом восприятиях отсутствует физический контакт с объектом, на глаза и уши воздействует световая и звуковая волны, а не частицы объекта, как это бывает при восприятии вкуса, запаха или осязании поверхности. Поэтому мы можем утверждать, что чувственное переживание, сопровождающее

восприятие формы, очертаний объекта или звука, не связано с телесной реакцией.

Условием возникновения эстетического наслаждения является бескорыстное, незаинтересованное отношение к объекту восприятия. Мы не должны видеть в объекте его потребительские свойства или относиться к нему как средству обогащения (Кант). Но бескорыстное отношение к объекту может возникать и в процессе восприятия, когда наслаждение заставляет забыть обо всем и отдаться только восприятию. Особенностью эстетического наслаждения является его самоценность, самодостаточность, его целью является оно само. Поэтому часто человек теряет чувство времени и даже самого себя (теряет голову), ведет себя вопреки практической целесообразности. Таким образом, эстетическое наслаждение это духовное наслаждение.

Как же возникло такое бескорыстное отношение к миру, если человек изначально относится к окружающей среде как источнику средств удовлетворения материальных потребностей? Ведь красота, как известно, доступна только человеку. Объяснение этому можно искать в далеком прошлом, когда человек учился распознавать на расстоянии пригодные для потребления объекты. Восприятие такого объекта вызывает чувство радостного предвкушения скорого удовлетворения актуальной потребности. Скоро человек начинает ценить само это радостное предвкушение и ради него специально откладывает потребление. Откладывание потребления ради переживания чувства предвкушения является известным феноменом, как и, например, разочарование от праздника вследствие неоправдавшихся чрезмерных радостных ожиданий его.

Для распознавания удовлетворяющих *материальные* (вначале) потребности объектов человек создает или сохраняет в памяти образы таких объектов. Так возникает представление об объекте, способном наилучшим образом потребностям удовлетворить – идеале. Идеал изначально это объект, соответствующий всем потребностям. С развитием способности производить такие объекты развивается и представление об идеале. Идеал – это объект, включающий все необходимые свойства, и не имеющий излишних, отрицательных характеристик. Он образец совершенства и является критерием оценки всех воспринимаемых объектов.

Но оценка объектов осуществляется не *только или не просто* ...рациональным мышлением, а нашими чувствами, образным мышлением. Реакцией-оценкой являются наши переживания, которые осознаются и

фиксируются в эстетическом суждении – суждении вкуса. Истина эстетического суждения заключается в адекватном описании чувств, вызванных созерцанием объекта. В отличие от, например, этического суждения, истинность которого заключается в соответствии его законам нравственности, эстетическое всегда субъективно. Поэтому и нельзя спорить о вкусах.

В соответствии с эстетическим суждением выделяются эстетические ценности. Прекрасное – основная эстетическая ценность, самая широкая категория. Это связано с тем, что чувства, вызываемые созерцанием прекрасного, переживаются также при встрече с другими эстетическими ценностями – возвышенного, трагического и комического.

При встрече с прекрасным человек переживает чувства изумления, восторга, восхищения, радости и т.п. противоположностью прекрасному является безобразное, вызывающее чувства отвращения, иногда и презрения. Безобразное способно также удивлять, вызывать к себе повышенное внимание, и даже восхищать своей несуразицей, живописностью.

Объекты способны также поражать человека своими колоссальными размерами, если он чувствует себя рядом с ними маленьким, слабым и беспомощным. Если в объекте на первый план выходят его гигантские размеры, то человек переживает чувства восхищения, восторга, изумления, но еще и ощущает страх, желание преклониться перед ним. Однако затем человек воспринимает такие объекты как вызов и принимает его, он стремится возвыситься до него и даже превзойти его. Поэтому такие объекты определяются как возвышенное. Возвышенное воплощает в себе идеалы и мечты человека о собственном могуществе. Противоположным возвышенному является низменное. Оно вызывает чувства возмущения, ненависти, презрения, потому что несет в себе угрозу человеческим идеалам и мечтам. Низменное является «привилегией» человека, так как только он способен определять для себя планку допустимого, а несоответствие этому уровню оценивает как недостойное или даже низменное поведение. К низменным поступкам относятся кража, предательство, ложь, убийство и т.п.

Эстетические переживания вызываются восприятием не только объектов, но и процессов. Жизнь есть противостояние реального и желаемого, борьба идеалов с отживающим и исход этой борьбы может быть разным. Если в борьбе происходит гибель человека, мы оцениваем такое событие как трагическое. Но трагическое событие способно вселять в нас оптимизм и надежду на будущее торжество идеалов. Это происходит, если человек

жертвует собой ради идеалов, и его дело живет и подхвачено последователями, или идеалы торжествуют благодаря самопожертвованию героя. Тогда мы имеем дело с оптимистической трагедией. Если же вместе с гибелью человека гибнут и его идеалы, тогда мы сталкиваемся с пессимистической трагедией, трагедией безысходности и отчаяния.

В случае победы идеалов, доставшейся относительно легко и без жертв, возникает переживание комического, в котором выражается чувство удовлетворения победой и превосходства над побежденным. В комическом отжившее и проигравшее высмеивается, разоблачается и преодолевается.

Такова система основных эстетических ценностей, дающая человеку ориентиры во внешнем мире, позволяющая ему распознавать безопасное, расслабляющее и освобождающее от мук адаптации.

## Прекрасное

Прекрасное является самой широкой и известной категорией эстетического, потому что она вызывает в человеке переживания возникающие у него при встрече и с другими ценностями (но последние вызывают и другие чувства). К тому же слово прекрасное зачастую человек использует во многих, не имеющих отношения к эстетике ситуациях. Например, прекрасными называются люди, отношения, поступки, запахи, еда и проч. Однако следует разграничивать эстетическое значение от нестрого и привычного употребления этого слова. Прекрасное является эстетической характеристикой, только если оно относится к свойствам форм, движений и звуков (силуэт, очертания, цвет, гармония, ловкость, легкость, непринужденность, ритм, тембр, тональность и т.п.).

Также часто понятия красоты и прекрасного используются как тождественные, или прекрасное понимается как высшая степень красоты. Но в некоторых отношениях эти понятия различать полезно. Например, красота может оставить равнодушной, а прекрасное волнует всегда. Красота может быть холодной и даже отталкивающей, а прекрасное всегда притягивает. Прекрасное соразмерно человеку, хоть и представляется величавым, а красивый объект не всегда таков. Красота подвержена моде, а прекрасное относительно независимо от нее. В силу привычки, мы будем использовать эти термины как синонимы, когда указанные различия между ними несущественны.

Определение красоты как образа свободы отражает особенность не только прекрасного, но всякой эстетической ценности. Ведь эстетическое наслаждение заставляет человека забыть обо всем остальном, освободиться от повседневных забот.

Понимание прекрасного всегда зависело от исторических, сословных, природных и расовых условий. Женщина, прекрасная с точки зрения аристократа (тонкое, бледное и изящное существо, одухотворенное образованием и воспитанием), является нежизнеспособным и потому непривлекательным существом в глазах простого крестьянина. Идеалы прекрасного историчны и динамичны – зависят от расовой и национальной принадлежности.

Прекрасное в человеке определяется в соответствии с уровнем развития общества, его расовой и сословной принадлежностью, родом занятий. На ранних этапах развития общества, когда физические характеристики были очень важны, прекрасным считалось крепкое и здоровое тело. Широко известна так называемая палеолитическая Венера – скульптурка из эпохи матриархата. Эта фигура имеет преувеличенные груди и широкие бедра. Ясно, что древний скульптор подчеркнул наиболее значимые для общества того времени части тела женщины. В эпоху патриархата мы обнаруживаем татуировки – раскраски тела и лица, рубцовый орнамент, украшения и прически. Преобразование внешности приобщало его к духовно-мистическому и делало его прекрасным в глазах соплеменников.

Древневосточная скульптура - это строгая симметричность, фронтальная композиция и неподвижность, изображая человека в застывшей позе, художник как-бы освобождает его от власти времени и делает вечным.

В Древней Греции были разработаны каноны красоты тела, хотя эллины не меньшее значение придавали и интеллектуальным и нравственным качествам человека. Греческие скульпторы того времени стремились передать движение а через него и красоту свободного человека.

В средние века в период господства христианской церкви плоть считалась греховной, и к прекрасному в человеке относили, прежде всего, его духовно-нравственные черты, и соответственно в физическом облике должны были выражаться его внутренние качества. Особое значение придается лицу и прежде всего глазам, являющимся зеркалом души. Об этом свидетельствуют изображения святых на иконах, на которых выделялись худые (или даже изможденные) и вытянутые лица, с большими глазами и серьезным

выражением. Тела святых практически не видны, потому что они не имеют большого значения.

В эпоху Возрождения человек всячески подчеркивает плотскую красоту, отвергая идею греховности человеческого тела и его страстей. Библейские сюжеты и персонажи используются для передачи радостей земной жизни, и даже в образах святых художники изображали своих возлюбленных. Появляется много венер, марий-магдалин и проч. Рафаэль, Тициан, Боттичелли.

В новое и новейшее время новых граней прекрасного в человеке не обнаружилось. Исключением является искусство так называемого социалистического реализма, в котором впервые воспевалась красота тела, приобретенная благодаря физическому труду. Самый яркий пример – скульптура «Рабочий и колхозница» Веры Мухиной. Если сравнить эти образы с, например, образами бурлаков картины Репина, станет ясным пафос этого течения в искусстве.

При всем разнообразии человеческой красоты, доступной благодаря глобализации, у каждого человека есть свои предпочтения. Но эти предпочтения связаны не столько с определенными стандартами внешности и четкими критериями, сколько с выражением в телесном внутреннего мира. Понравиться может внешность с совершенно неожиданными характеристиками (Х. Ортега-и-Гассет), но объединяет их именно выражения в них внутренних достоинств. Здесь становится понятным утверждение Канта, что красота в отношении человеческой фигуры заключается в выражении ею нравственных достоинств.

Красота человека проявляется также и в движениях. У зрителя вызывают восхищение такие действия, которые при своей очевидной сложности и трудности исполняются внешне легко и непринужденно. Цирковое искусство жонглирования и акробатики, спорт являются зрелищем, доставляющим подлинно эстетическое наслаждение, поскольку демонстрируют власть человека над собственным телом и способность его раздвигать границы человеческих возможностей. Естественно, что такое зрелище вдохновляет зрителя.

### *Прекрасное в природе*

Красоту природы человек замечал по мере включения ее в практическую хозяйственную деятельность. У первобытных охотничьих племен

встречаются изображения животных, на которых они охотились. Если африканец скажет, что человек красив как лев, то эскимос, не видевший никогда льва и добывавший тюленя, в качестве эталона красоты именно его и назовет. Растительный мир приобретает эстетические достоинства при переходе к земледелию. Орнамент, например, вначале был изображением растительного мира.

В средневековье практически не встречается изображений природы. Это объясняется господствующим христианским мировоззрением, согласно которому человек должен быть устремлен к будущей загробной жизни, а пребывание на земле является кратким подготовительным периодом. Зато в эпоху Возрождения изображения природы встречаются везде, и даже там, где в них нет необходимости (Джоконда). Тем самым художники стремились подчеркнуть ценности земной жизни на природе. (пастораль).

В современную эпоху человек, столкнувшийся с экологическими проблемами, увидел красоту самой природы, а не только в силу ее практической полезности. Если в индустриальную эпоху красивыми пейзажами считались виды заводов и дымящих труб («Высота» с Н. Рыбниковым), поскольку они свидетельствовали о победе человека над природой, то теперь человеку покажется природный пейзаж прекрасным, если в нем не видны следы человеческой деятельности. Красота природы отождествляется с ее нетронутостью, девственностью. Этот момент использовался частенько в имиджевой рекламе, например, сигарет «Мальборо» (снежная целина, седло, конь – ничего машинно-технического, только природное). Индустриальный же пейзаж используется, например, в кино, для создания атмосферы напряженной опасности благодаря враждебной человеку среде.

### *Прекрасное в вещах*

Вещь представляет собой, прежде всего артефакт – продукт человеческой деятельности, созданный для удовлетворения утилитарных материальных потребностей. Имея практическое назначение, вещь должна иметь все необходимые свойства. Создавая проект такого продукта, человек старается продумать все до мелочей – от формы до материала. Если же задуманное ему удастся, то эта вещь принесет ему не только моральное удовлетворение, но и эстетическое наслаждение при ее созерцании. Практический опыт позволяет по внешнему виду определить степень пригодности вещи. Таким образом, можно утверждать, красота вещи есть гармония целесообразностей. Например, опытные летчики говорят, что красивый самолет лучше летает. И

косвенно эстетические достоинства вещи, определяя более бережное отношение к ней, способствуют увеличению срока ее службы.

### *Прекрасное в искусстве*

Прекрасное в мире искусства имеет два аспекта. Во-первых, красота содержания произведения искусства, того, что отображено. Во-вторых, красота самого произведения.

В отношении содержания произведения искусства есть две точки зрения. Согласно первой, искусство должно изображать только прекрасное, потому что прекрасное в реальности недолговечно и немногочисленно. Искусство поэтому должно украшать жизнь, компенсируя ее недостаточную красоту. (Гегель). В самом деле, произведение искусства, не вызывающее приятных эмоций, вряд ли будет привлекать взор и желание любоваться. Согласно другой точке зрения, искусство должно изображать и безобразное и вообще отрицательные стороны жизни, чтобы средствами искусства (подчеркивая, преувеличивая, акцентируя) обращать внимание человека на них, разоблачать и тем самым бороться с ними (Белинский, Чернышевский). В таком подходе подчеркивается роль искусства в воспитании человека, формировании у него правильной ценностной ориентации. Собственно, эти позиции, отражающие две различные функции искусства, не исключают, а дополняют друг друга.

Если говорить о самом художественном произведении, то очевидно, что оно должно иметь совершенную форму, вызывающую восхищение. Прекрасное есть необходимая характеристика формы в искусстве, но здесь возникает одна нравственная проблема. Если совершенное произведение искусства отображает какое-нибудь трагическое событие, то не помешает ли содержание (сюжет, проблема, поэтическая идея...) любоваться таким произведением. Но если и не помешает, то наше эстетическое наслаждение может вступить в противоречие с нравственными чувствами – как можно любоваться трагедией? Например, картина Репина «Иван Грозный и сын». И не будет ли наше наслаждение свидетельством нашего принятия или даже оправдания ужасного преступления? Захочется ли смотреть на такое произведение искусства еще и еще раз?

Для понимания красоты художественного произведения необходимо принимать во внимание принципы художественного отражения реальности – реалистические или, к примеру, романтические. От этих принципов зависит представление об идеальном произведении. Кроме того, художественная

образованность расширяет представления эстетически неразвитого обыденного сознания и позволяет почувствовать красоту непривычного и необычного искусства, например, иной культуры, цивилизации.

Аристотель отмечал, что искусство способно снять чувство отвращения, вызываемое безобразным и уродливым. Лессинг считал, что безобразное и уродливое в искусстве необходимо отображать, чтобы на его фоне выделять, подчеркивать, делать еще более привлекательным прекрасное.

Искусство способно воспевать уродливое и безобразное, демонстрируя его власть над прекрасным и добрым. Декаданс создает такие произведения, однако это всегда приводит к разрушению и гибели, а это, в свою очередь, отвращает людей от такого искусства. (блаженство отчаяния Ш. Бодлера, абсурд Ф. Кафки). Безобразное, в противоположность прекрасному, вызывает чувства отвращения, брезгливости, оно отталкивает. Это то, что не имеет соответствующей внутреннему содержанию формы, в чем отсутствует гармония. Хорошо это видно на примере человека, когда его внешний вид, одежда или манеры не соответствуют его же характеру, времени, обстановке, роду занятий и т.п. Восприятие человека неотделимо от выразительности его манер, походки, лица и всякий диссонанс между внутренним и внешним отталкивает (тебе не идет). При этом безобразное само по себе может привлекать взгляды благодаря своей неповторимости, особой живописности. Уродливое способно даже восхищать своей уродливостью. Вероятно, в этом случае следует говорить о полном совпадении внешней и внутренней безобразности при абсолютном противоречии всем общепринятым идеалам, ценностям и нормам. (восхищение Хиггинсом отцом Элизы Дулитл, притягательность порока и проч.).

### **Вопросы к семинарскому занятию:**

1. Понятие категории. Категории эстетики как духовные ценности.
2. Категория прекрасного – основная категория эстетики.
3. Прекрасное в природе
  - 3.1 Прекрасное в мире вещей.
  - 3.2 Прекрасное в человеке.
  - 3.3 Прекрасное в искусстве.
4. Безобразное

### **Вопросы для контроля:**

1. Что такое категория и понятие?
2. Что такое духовные ценности?
3. Какие чувства вызывает у вас восприятие прекрасного?

4. Чем отличается прекрасное от красивого?
5. Когда человек заметил красоту природы?
6. Как воплощено прекрасное в человеке?
7. Как соотносится прекрасное формы и содержания в произведении искусства?

### Возвышенное и низменное

Возвышенное воплощает в себе идеалы и мечты человека о собственной силе и могуществе. В материальном мире основной характеристикой его является гигантские размеры. В возвышенном на первый план выступает количество, масштабы. Рядом с такими объектами человек особенно остро чувствует свою слабость, незначительность (прах у ног). Созерцание такого объекта вызывает у человека чувство восхищения и восторга, смешанного со страхом, граничащим с ужасом. Оно переходит в желание преклониться, но также и желание бросить вызов такой мощи. Человек стремится возвыситься и даже превзойти то, что чрезмерно превосходит его собственные силы и возможности. Возвышенное вдохновляет на свершения. Этот феномен объясняет стремление человека к рекордам, к покорению природных стихий.

В природе человек далеко не сразу увидел эстетическую ценность возвышенного. Мифологическое мировоззрение не видело в природных явлениях сил самой природы, а причиной объявляло богов, перед которыми человек преклонялся. Только благодаря разволшебствованию природы и становлению научной картины мира человек увидел величие самой природы. Тем более, что земля перестала быть центром мироздания (учение Коперника), а человек – венцом божественного творения (теория эволюции Дарвина). Появляются люди, стремящиеся покорить водные стихии не ради завоеваний и обогащения, а чтобы почувствовать свои силы и проверить свои возможности. Человек покоряет горные вершины, что точно не имеет никакого практического значения. Стремление преодолеть силу тяжести и взлететь, полет в космос – все это объясняется, прежде всего, желанием покорить природу.

Возвышенное в вещах не воспроизводится, поскольку это несовместимо с их практическим утилитарным назначением. Создание колоссальных машин имеет своей целью преобразование природы и воспринимается как победа, прежде всего над силами природы.

Возвышенное в человеке обнаруживалось в зависимости от меняющихся социокультурных условий. На ранних этапах истории возвышенное в человеке связывалось с физической силой – герой эпосов и мифов сворачивал горы, побеждал великанов и несметные полчища врагов, даже бросал вызов богам. Естественно все эти подвиги им совершались во имя народа, для его счастья. Даже хитроумный Одиссей, чтобы считаться подлинным героем, должен был продемонстрировать удивительную физическую силу в состязании с претендентами на мнимую вдову. Ситуация радикально меняется с появлением христианского учения, в котором утверждается торжество духа над материей, телом. Теперь сила человека связывается, прежде всего, с силой его духа, а **идея Бога выражалась через возвышенное: в иконографии именно** образы святых воплощали в себе возвышенное. Романтизм создает возвышенные образы, зачастую далекие от жизни, достаточно вспомнить образы в произведениях Байрона, Лермонтова и т.д. В современном обществе определяющее значение имеют знания и интеллект и поэтому величие личности видят, прежде всего, в объеме его знаний и мощи его интеллекта, упорства в достижении целей.

Облик современного героя формируется искусством и шире – массовой культурой на продажу, и потому очень динамичен. Конечно, сиюминутная слава создает героя одного дня – человека, оказавшегося в силу каких-нибудь обстоятельств в центре внимания средств массовой информации, но очевидная легкость в привлечении к себе внимания обесценивает успех. Герой одного дня – это всего лишь герой одного дня. В эпоху постмодернизма, когда все становится относительным, возвышенное в человеке девальвируется, величие человека определяется его властью, богатством или же парадоксальностью, умением играть и быть кукловодом, привлекать и завлекать. Особенно ярко это проявляется в политической сфере, где СМИ создают героический имидж политика и разрушают его за короткое время.

Искусство в различные периоды истории по-разному использовало способность возвышенного потрясать. Религиозному искусству и романтизму свойственно создание возвышенных образов более других направлений искусства. Возвышенное внутренне присуще его монументальным формам. В древнем Египте гигантские архитектурные сооружения – храмы и пирамиды, статуи фараонов должны были вызвать страх и преклонение у простых египтян. В средневековье церковь также использовала монументальные архитектурные формы для воспитания у верующих смиренности и покорности. Внешний вид и убранство храмов,

кроме того, должны было донести неграмотным религиозные истины, записанные в Библии и других текстах. В поэзии возвышенное воплощалось в эпических произведениях, на сцене – в трагедиях и мистериях.

Низменное противоположно возвышенному и несет угрозу идеалам и мечтам и даже жизни человека. Оно вызывает чувства возмущения, гнева, ненависти, презрения и т.п. Если безобразное относится к форме и не вызывает таких сильных чувств в силу своей безвредности, то низменное является характеристикой действий и поступков. Оно «привилегия» человека, только он способен на подлость, предательство, ложь и обман и т.п. Человек, обладающий самосознанием и стремящийся уважать себя, определяет уровень требований к себе, ниже которого опуститься означало бы падение (как низко ты пал). Низменное это падение ниже всякого допустимого уровня.

Рассматривая низменное и относя его только к человеку, следует иметь в виду особые случаи. В истории известны злодеи, чьи преступления достигают гигантских, вселенских масштабов. Иван Грозный, Ленин и Сталин, Пол Пот и Гитлер совершали преступления не из мелких утилитарных интересов, их не интересовали материальные ценности, а только власть, причем власть ради самой власти. Так власть становится для них высшей ценностью и принципом существования. Нельзя поэтому назвать такие личности ничтожными (Шолохов о Сталине: был культ, но была и личность), но также и возвышенными их также не назовешь. Такие исторические фигуры исполнены мрачного величия. В искусстве дает примеры таких личностей. Это леди Макбет, Катерина Измайлова («Леди Макбет Мценского уезда»), Демон.

Но разве зверь тебе твой план внушил  
Его задумав, был ты человеком,  
И больше был бы им, когда б посмел,  
Стать большим, чем ты был. В. Шекспир

### **Вопросы к семинарскому занятию:**

1. Категория возвышенного
  - 1.1 Категория возвышенного как воплощение идеалов могущества и силы.

- 1.2 Возвышенное в природе
- 1.3 Возвышенное в человеке
- 1.4 Возвышенное в искусстве
- 1.5 Низменное

Вопросы для контроля:

1. Почему возвышенное стало одним из эстетических идеалов?
2. Когда человек увидел возвышенное в природе?
3. Как можно понимать выражение «мрачное величие» применительно к человеку?
4. Каким видам искусства присуще возвышенное?
5. Как в истории использовалась способность возвышенного воздействовать на человека?
6. В чем отличия низменного от безобразного?

### **ТРАГИЧЕСКОЕ И КОМИЧЕСКОЕ**

Эти эстетические категории характеризуют ценностные свойства не предметов, а процессов, которые они приобретают благодаря драматическому восприятию мира. Человеческая жизнь - это всегда борьба между реальностью и планами, желаниями и мечтами. Это не означает, что жизнь есть вражда. Человек в процессе осуществления своих идеалов преодолевает препятствия – экзамены, конкурсы, конкуренция, себя, наконец. Процессы, протекающие в общественной жизни, не оставляют равнодушными наблюдателей, потому что они видят борьбу реального и идеального, сопереживают носителям схожих идеалов, надеясь в победе подобных себе найти залог собственных успехов.

Исход борьбы между реальностью и идеалами определяет ценностное отношение к событиям. Если в борьбе с реальностью гибнет человек, это всегда трагическое событие. Но гибель человека может вызвать, кроме страданий, и другие переживания. Если человек, погибая, утверждает идеалы, жертвует собой ради них, и они продолжают жить и даже побеждать,

тогда трагическое событие вселяет в нас оптимизм. Последователи героя, переживая трагедию его гибели, укрепляются в своей вере в идеалы. Их горе это просветленное горе. Если с гибелью героя гибнет и его дело, гибнут его идеалы, тогда наступает трагедия безысходности, отчаяния и пессимизма. Если же гибнут только идеалы, человек разочаровывается в них или просто отступает, будучи не в силах претворить, тогда событие переживается как драма. Если же в борьбе с реальностью побеждают идеалы, причем победа достается относительно легко, без жертв, тогда событие переживается как комическое.

### Трагическое

Борьба за претворение идеалов в реальность всегда имеет исторический и социальный-классовый характер, например, гибель Христа и апостолов в христианстве, Спартак и Жанна д-Арк, Галилей и Марат. Великая Отечественная война. Чем шире общечеловеческое значение трагической коллизии, тем больше в ней трагического смысла.

Реальные жизненные трагедии не вызывают, естественно, эстетического наслаждения, потому что это противоречит нравственным ценностям. Стрдание и сострадание реальной трагедии не может вызывать тягу к ним. Наблюдение за чужими страданиями может приводить к радости, то есть к злорадству, а это чувство нельзя отнести к жизнеутверждающим, оно противоречит идеалам.

В искусстве трагическое всегда использовалось из-за его способности потрясать. Первая оптимистическая трагедия – миф о возрождении героя (птица Феникс). Аристотель: древнегреческая трагедия была представлением, в котором герой не желая того сам, совершал ужасные преступления. Героем был персонаж, вызывавший симпатии зрителей из-за его человеческих качеств (Эдип), зрители переживали вместе с ним его

жизненные коллизии (сопереживали) и потому его гибель воспринималась как трагедия. Однако в финале представления, когда наступала развязка, зрители испытывали катарсис: вместе с радостным переживанием торжества закона, соединенным с печалью от гибели героя, наступало очищение – освобождение от обыденных повседневных психологических напряжений (слезы смыывают...).

Поэты-романтики изображали трагическими героями либо фантастические персонажи, либо исключительные, необыкновенные личности – Демон и Мцыри, Каин (Гюго, Пушкин).

Реализм обнаруживал трагическое в повседневной жизни обыкновенных людей: Онегин, Борис Годунов, Печорин, Ж Сорель.

Г. Мелехов – историческая трагедия казачества.

Борьба человека с природой – миф о Прометее, «Последний день Помпеи» Брюллова. Трагическое в борьбе человека со стихиями возможно лишь тогда, когда в центре человеческого идеала стоит человеческая жизнь.

Пессимистическая трагедия в искусстве предстает как гибель идеала закономерная и неизбежная и окончательная. Франц Кафка («Превращение», «Процесс», «Замок»): впервые такая безграничность, беспросветность пессимистического восприятия мира стала фактом истории, впервые подобное мироощущение получило такое художественное воплощение.

Абсурдизм (Камю) – развитие принципов художественного осмысления Кафки. Но абсурд здесь – не итог, а исходная посылка этого воображения. Луис Бюньюэль – «Веридиада»: фильм о том, как беззаветная забота о нищих и убогих была вознаграждена черной неблагодарностью. Доброта была воспринята как слабость и беззащитность, дала уверенность в безнаказанности.

В жизни оптимистическая или пессимистическая трагедия встречаются не одинаково часто. В природе человеческой психики очень глубоко заложен оптимизм, как проявление жизнеутверждающей формы мировоззрения Швейцера. Станет ли гибель героя окончательным поражением идеалов, зависит от самого человека. Например, гибель вождей восстаний за освобождение народа (К, Калиновский) может вселять как оптимизм, так и пессимизм. Или: поражение в войне (фашистская Германия и Япония) должно было окончательно уничтожить веру в свои силы у немцев и японцев, но мы видим возрожденные и еще более сильные государства этих народов. Эти примеры говорят нам о том, что окончательным поражением бывает только тогда, когда человек признает его, соглашается с ним.

Драма – Обломов и Штольц, герои О. Янковского.

#### **Вопросы к семинарскому занятию :**

1. Категория трагического
2. Трагическое как характеристика процессов. Виды трагического
3. Трагическое в жизни
4. Трагическое в искусстве

#### Вопросы для контроля:

1. Почему трагическое стало одним из эстетических идеалов?
2. Как соотносятся в жизни оптимистическое и пессимистическое?
3. Что такое катарсис?
4. Как в искусстве используются свойства трагического?

### **Комическое**

Если в борьбе идеалов и реальности побеждают первые относительно легко и без жертв, тогда реальное отрицается, посрамляется, осуждается, разоблачается, критикуется с позиции идеала. Это и есть проявление комического.

Следует подчеркнуть, что смех не всегда связан с комическим, иногда он просто психофизиологическая реакция (щекотки, выражение жизнерадостного самодовольства, смех ребенка). Улыбка и смех имеют эстетическое значение комического, лишь когда они выражают чувство удовлетворения, вызванное духовной победой человека. Оно выражает чувство превосходство, победы, преодоления. Человек не склонен подражать тому, над чем он посмеялся, если только он не комик. Например, анекдоты на национальную тему воспроизводят стереотипы поведения и, даже делая их тем самым безопасными, все равно отталкивают от них. Или смех в компании... Самоирония, как разновидность остроумия, всегда симпатична, потому что в ней человек показывает, что знаком и борется со своими недостатками, и, предлагая посмеяться над ними, смягчает негативное впечатление.

Но смех вызывается только такой мягкой ошибкой и безобразным, которые не угрожают жизни и не вызывают страданий (Аристотель). Чем опаснее отрицаемое реальное явление, тем меньше оно кажется смешным.

Классификация форм существования комического:

1. В жизни и в искусстве: гротеск, фарс, юмор, сатира – специфически художественные формы комического. Гротеск – обобщение и заострение жизненных отношений посредством контрастного сочетания реального и фантастического, правдоподобия и карикатуры, трагического и комического, прекрасного и безобразного (Ф. Рабле, И. Босх, П. Брейгель, Гоголь, М. Булгаков...). Фарс – комедийный эффект достигается чисто внешними несурезицами (клоун). Юмор – сочетает насмешку и сочувствие. Сатира – высмеивает пороки и акцентирует на безобразном и низменном. Как писал французский философ А.

- Бергсон: Смех, управляемый умом совести, исправляет и совершенствует общественные нравы,
2. По конкретному преломлению объективной и субъективной мер эстетической критики: шутка и сарказм. Первое схватывает несоответствие идеалу, второе – низменное и порочное, первое добродушно, второе язвительно, уничижительно. В изо – шарж и карикатура.
  3. По способам достижения комического эффекта: открытый и иронический, между ними – пародия.
  4. По возникновению: исторически гротеск – наиболее ранняя форма комического, это комическое в форме чудесного, мифологическая комика. Фарс обладает минимальной духовной значимостью. Ирония введена в искусство романтиками. Комедия нравов.

Трагедийная ирония это, прежде всего, самоирония. Она возникает, когда человек рассказывает о своих несчастьях, иронизируя над ними. Тем самым он демонстрирует, что несчастья им пережиты и преодолены и потому никого ими не обременяет. Б. Шоу: Ч. Чаплин в творчестве совершил эволюцию от фарсового комизма до трагедийной иронии.

Трагикомедия пишется только победителями. Это смех сквозь слезы, преодоление трагедии, воспоминание о ней, как неизбежной, но и необходимой для переживаемой радости. (Женя, Женечка и катюша, В бой идут одни старики и т.д.)

Черная комедия, также демонстрирует победу человека над собственными страхами, комплексами. Выплескивая их, рассказывая о них другим, человек от них дистанцируется, отделяет себя от них.

Возможности комического в искусстве: архитектура лишена комического. Минимальны возможности комического в музыке. В изобразительном

искусстве возрастают возможности от скульптуры до графики.

Литература, театр, кино – имеют самые благоприятные условия для выражения комического.

### **Вопросы к семинарскому занятию :**

- 1 Комическое как характеристика процессов
- 2 Комическое в жизни
- 3 Комическое в искусстве
- 4 Классификация комического

### Вопросы для контроля:

1. Как связаны комическое и смех?
2. Что такое чувство юмора?
3. Почему люди так ценят юмор?
4. В чем отличия юмора от сатиры?
5. Почему говорят, что смех ранит сильнее брани?

### ***Тестовые задания к модулю 1.***

1. Какую сферу духовного мира человека изучает эстетика?

- а) разум
- б) волю
- в) чувство
- г) воображение

2. Впервые термин "эстетика" ввел в обиход:

- а) Локк
- б) Дидро

в) Баумгартен

г) Кант

3. Предметом эстетики является человеческая чувственность, в истории эстетики это понятие называется также:

а) способностью суждения

б) образным мышлением

в) фантазией, силой воображения

г) априорными формами восприятия

4. Факторы, влияющие на становление эстетики:

а) искусство

б) социальный заказ

в) внутренняя логика развития науки

г) религия

5. Главная эстетическая категория:

а) возвышенное

б) прекрасное

в) изящное

г) героическое

6. Красота утверждается как понятие относительное благодаря:

- а) сенсуализму
- б) картезианству
- в) немецкой классической философии
- г) схоластики

7. Эстетика - наука:

- а) о красоте, воспринимаемой из природы
- б) о красоте, создаваемой искусством
- в) о художественной деятельности и художественном восприятии
- г) о художественном сознании

8. Прекрасное и красота:

- а) одно и то же
- б) прекрасное – высшая степень красоты
- в) не совпадают вообще
- г) иногда они совмещаются

## ***ИСТОРИЯ ЭСТЕТИЧЕСКИХ УЧЕНИЙ***

(Е.К.Булыго)

Изучение эстетики может осуществляться в разнообразных вариантах. Первый условно можно обозначить как академический, в том смысле, что он работает, прежде всего, с эстетическими концепциями, сформированными как в рамках имплицитного периода развития эстетики, так и эксплицитного. Это означает, что эстетика изучается как особая рефлексия, знание о красоте и путях ее достижения и включенная в философскую традицию. Здесь работа идет с разнообразными концепциями от Платона и Аристотеля и вплоть до эстетических манифестов современности, то есть мы обращаемся к сфере прекрасного через рационализацию и интерпретируем красоту мира и человека в *идее*. Такой способ рассмотрения становления и развития эстетического знания и интересен и необходим. Но специфика получаемого инженерно-технического образования, особенности учебных планов и программ в определенных условиях инициируют несколько иное обращение к эстетике – через призму художественно-эстетического сознания, несущего как отпечаток эпохи и доминирующих традиций, так и уникальность каждой личности. В рамках такого изучения эстетики имеет смысл обратить первостепенное внимание не только на эстетические концепции, сколько на способ и форму их визуализации в культуре, как на уровне обыденности, так и в художественном творчестве. Небольшой объем данного курса в учебных планах БНГУ способствует тому, чтобы реализовать второй подход.

Оба подхода необходимо рассматривать не как взаимоисключающие, но как взаимодополняющие. Их основанием может служить:

- *сущность культуры как предельное выражение человечности, заключающаяся в открытости, диалогичности и полифоничности;*
- *специфика человека как особого живого существа, «порождающего символы» - как следствие, различия культур, эпох и традиций необходимо истолковывать через своеобразие целей и способов символизации человеком мира;*
- *компаративистика как особая сравнительная методология современного гуманитарного знания.*

Компаративистика возникла в середине XX века в разных науках как метод сравнения. До этого времени ее появление было практически невозможным, так как в отношении к иным культурам, иным традициям доминировал т.н. европоцентризм, придающий большинству попыток изучения наследия других культур оттенок превосходства и даже духовного миссионерства. Только в прошлом веке, наконец, сформировалась новая культурная парадигма, позволившая чужое переосмыслить и оценить не как *чуждое*, но как *иное*. В поле эстетики такой подход реализуется, как способность оценить, понять и прочувствовать как своеобразие своей культуры, так и особенность иной. Это довольно сложно. Ведь культура, сфера эстетического «ближе всего к телу», и ее необходимо не только понять, но и пережить, почувствовать, оценить. Следовательно, акцент падает не только на логику и анализ, но и чувства. Не м.б. быть беспристрастным.

В качестве оснований компаративистского подхода лежат:

- сравнение как основная логическая процедура мышления, сутью которой является поиск тождества и различия, но и сравнение как способ существования эстетического вкус, реализуемого через выбор между прекрасным и безобразным;
- особенность человеческой культуры – стремление делить мир на «свое» и «другое», «пограничность» как условие самоидентификации как индивидуальной, так и общекультурной;
- актуализированная благодаря синергетическому мировоззрению и принципу глобального эволюционизма идея единства мира (в то числе и мирового историко-философского процесса) как холистский взгляд на мир;
- диалог и даже полилог с иными культурами по принципу равнозначности и взаимодополнительности, отрицающие идею культурного превосходства и миссионерства;
- кризис однозначности, линейного мышления и духовная неудовлетворенность своим миром.

Целью компаративистики как междисциплинарной методологии выступает интерес к иным традициям как выражение человеческой природы: обретение себя через понимание *Иного*, через способность общения с другим – в этом кроется исток человечности. Такая задача затруднена разнообразными обстоятельствами. Так, нельзя игнорировать важную и,

подчас, неразрешимую проблему, возникающую на пути практически любого представителя западной культуры, носителя особой рациональности и культурного наследника Античности.

## **ВОСТОК**

## **ЗАПАД**

<b><i>символизм</i></b>	
Малое как символ великого, мифологический религиозно-культовый характер, универсальность	Рационализм антики, телесность и скульптурность как выражение единства идеи и явления
<b><i>небытие</i></b>	
Как источник, начало и конец всего сущего	Противоположность бытия, хаос
<b><i>пустота</i></b>	
Как плодотворное и все порождающее не-бытие	Не-бытие, как отрицание всех характеристик бытия
<b><i>красота</i></b>	
Необходимое условие бытия мира; путь, ведущий к высшей цели	Как высшая цель
<b><i>цель</i></b>	
Свобода, самосовершенствование, слияние с Абсолютом, интровертность, духовные практики	Красота, свобода, истина. Достижение <b>СИЛОВЫМ</b> путем, экстравертность

### ***Эстетика Древнего Востока.***

#### **1. Общая характеристика древневосточной культуры.**

2. **Особенности и основные принципы эстетики Древнего Востока (Индия, Китай, Япония).**
3. **Значение художественно-эстетических традиций Древнего Востока.**

*Ключевые понятия: Единое, традиция, канон, ритуал, символ, социокультурная интровертность, дао, у-вэй.*

*«Обретаю себя, и тогда Поднебесная обретает меня».*

### **1. Общая характеристика древневосточной культуры.**

Художественное наследие Древнего Востока по силе выразительности, художественно-эстетической значимости и степени воздействия на самого искусного современного ценителя прекрасного не знает себе равных. Оно очень разнообразно и *отличается* полифонической бездонностью. В рамках нашей работы представляется необходимым в восточном наследии выделить особый регион, так называемый, буддийский, что задается не тем, что художественное творчество древних индусов или японцев несравненно превосходит древнеегипетское или месопотамское искусство. Такая география оправдана только одним доводом: этот регион – место рождения философии (наряду с эллинским миром), а для нас эстетика интересна, прежде всего, тем, что она органично входит в философское знание, а масштаб искусства является и масштабом философии (Х.-Г.Гадамер).

Раскрытие специфики древневосточной культуры через идею прекрасного и ее визуализацию, как в художественном творчестве, так и в повседневности восточного человека, предполагает, прежде всего, осмысление основополагающей оппозиции Восток-Запад. Совершенно очевидно, что проблема противопоставления культуры Востока западной коренится отнюдь не в географических, климатических либо иных особенностях, хотя они с необходимостью озвучены в культурных традициях этих регионов. *Оппозиция Восток-Запад есть оппозиция мировоззренческая.* Следовательно, различия данных культур связаны с различными, подчас, противоположными способами обнаружения и постижения человеком бытия мира и себя в мире, а также конечными целями этого постижения. Поэтому в

качестве изначальной установки мы предлагаем следующую: привычные образы Востока и Запада в нашем сознании условны и поверхностны, тогда как необходимо раскрыть их содержательную глубину. При этом феномены бытия носителя любой культуры обусловлены способом вписанности человека в бытие, а также самим содержанием основных категорий культуры: бытие и не-бытие, жизнь и смерть, истина и ложь, свет и тень, благо и зло. Особое ценностно-смысловое звучание данных категорий наполняет неповторимым содержанием не только художественное творчество восточной и западной культур, но и любые формы человеческой деятельности. Все это предполагает изучение восточного наследия в рамках компаративистики.

Компаративистский подход позволяет преодолеть основное затруднение, возникающее при обращении к наследию Востока. Его суть сводится к тому, что восточная доминирующая установка мировоззрения на цельность и целостность, на снятие различий между внутренним и внешним, на идею Единого исключает возможность ее постижения с помощью аналитичности, дискурса. Кроме того, большие затруднения при работе с восточными источниками связаны с проблемой перевода. С одной стороны, мы имеем дальневосточную иероглифику, предполагающую особый способ ее прочтения, расшифровки, а с другой, - многозначность основных мировоззренческих понятий, артикулированных, например, в Индии в почти 900 разнообразных диалектах и языках. А если добавить к вышеизложенному возраст основных культурных текстов (Упанишады, И Цзин), насчитывающий более двух с половиной тысячелетий, то попытка постичь тайну Востока через образную наглядность его искусства и уникальность его эстетического сознания, оказывается одной из предпочтительных. Более того, именно эстетическое измерение культур Востока и Запада никогда не позволит их унифицировать, но даст возможность рассматривать эти культуры как уникальные, замечательные и взаимодополняющие проявления Единого.

Своеобразие культуры Востока обнаруживается на смысложизненном уровне и с необходимостью воплощается во всем культурном богатстве, которое привычно ассоциируется с наследием Древнего Востока. В его основании лежат вполне определенные принципы, объясняющие как особенность восточной культуры в целом, так и ее конкретные воплощения:

- ✓ *религиозно-культовый характер;*
- ✓ *принцип антропосприродной соразмерности;*

- ✓ *традиционализм и каноничность;*
- ✓ *социокультурная замкнутость и интровертность;*
- ✓ *духовность, артикулированная в мистицизме, созерцательности и культуре Учителя;*
- ✓ *символизм.*

Эти черты и принципы восточной культуры образуют целостную систему, в которой каждый принцип одновременно является и следствием и основанием предыдущего. Они порождают замечательное духовное единство мифопоэтической образности, символичности, художественной выразительности и онтологической глубины, задают цели и средства художественного творчества.

## **2. Особенности и основные принципы эстетики Древнего Востока (Индия, Китай, Япония).**

Важнейшей особенностью древнеиндийского мировоззрения, в том числе его художественно-эстетической составляющей, выступает идея Единого как своеобразная *интуиция мирового целого (у греков логос)*. В этой интуиции отправной точкой является утверждение единства человека и мира, в котором они оба выступают как однопорядковые феномены. Это означает, что в природе усматривается человеческое, а в самом человеке важнейшим становится обнаружение природного. Следствием такого мировосприятия можно считать рассмотрение человека как единство природного и культурного, интерпретацию природы через неразделенность естественно-природного и духовного. Такое восприятие мира приводит к космической размерности самой эстетики и предельной значимости эстетического начала.

Бытие в Индии изначально рассматривается как прекрасно устроенное целое. Эстетическому устройству мира соответствуют моральные законы, ведь и то, и другое суть проявление высшей реальности, единой мировой души, воплощенной и в красоте розы, и красоте нравственного деяния. Кроме того, красота мира означает и его *таинственность, преисполненность скрытым смыслом.*

Следовательно, переживание красоты с необходимостью воплощается в символической форме. Отсюда знаменитый восточный символизм, который выражается не только в поисках скрытой причины существования мира, но и причины сокровенного единства человека и мира. Единственным языком выражения этой целостности становится язык художественных символов, в котором связь бытия и не-бытия, пустоты и наполненности, отсутствия и присутствия обретает визуальную образность и очевидность. При этом сама художественная интуиция как продолжение космической гармонии,

действующей и на уровне макрокосмоса и микрокосма, несомненна в качестве авторитета и выражает эстетическую сопричастность человека миру.

Антропоприродная *соразмерность* восточной культуры означает не просто единство человека и природного мира, а их гармонию, слитность, равнозначность, принадлежность к одному истоку, подчиненность единому космическому ритму и закону (что и для индуистов, и для буддистов, и для даосов – суть одно и то же). В Индии такая интуиция мирового целого проходит целый ряд этапов: от озвучения в ярких религиозных ритуалах, ведийских гимнах ариев до текстов Упанишад и шастр – первых трактатов по искусству. В них отношение к природе реализуется через ее мифопоэтическое возвеличивание и описывается как *со-бытие*. Основанием этого отношения выступает эстетическое чувство, а не интеллектуально-рассудочное схватывание единой основы всего, Великой Пустоты, небытия, которое есть бытие, лишённое имени, включающее в себя не только всю явленность и определенность мира, но и саму возможность этой определенности.

Поэтическое почитание природы на Востоке естественно и органично, оно есть воплощение эстетического переживания целостности бытия, единства и взаимоперехода бытия и не-бытия. В таком отношении природа никогда не становится объектом, а только эстетическим субъектом. Именно поэтому восточная эстетика существует как медитативная эстетика «расширенного сознания». Она реализуется через особые медитативные практики и, прежде всего, йогу, которая позволяет сжимать, свертывать феноменальный мир до точки непроявленного единства, в которой обнаруживается совпадение человеческой природы с мировой сущностью, а сам мир выступает как душа человека. Именно поэтому буддист может почувствовать и выразить «Я есть Будда», тогда как христианин лишь позволит себе произнести: «В моем сердце пребывает Христос».

Все эти поразительные особенности индийской культуры находят продолжение в следующих принципах эстетики:

- *единство в многообразии;*
- *особое отношение к красоте;*
- *акцент на эмоциональном начале;*
- *анонимность произведений искусства;*
- *каноничность.*

Поэтизация природы предполагает своеобразный изоморфизм между миром природным и миром человеческим, между Вселенной и ритуалом. Гармония и ритм космического танца Шивы органичны для индуса, они

читаются в его внутреннем опыте, причем достоверность сущего невозможна вне его эстетического восприятия. Ведь бытие как проявленное звучит, прежде всего, через гармонию, красоту. Сама красота в индийской культуре не может рассматриваться в качестве цели. Красота присутствует в мироздании изначально, она – естественная форма феноменальности бытия. Более того, красота мира, ее переживание есть путь достижения высшей цели, способ воплощения слияния с Вселенной, с Абсолютом. Следовательно, прекрасное есть воплощенная сила и человека и божества.

Такой образ мироздания диктует уникальность восприятия красоты и особое отношение к искусству. Так, и в произведениях, относящихся к культуре неолита (1500 – 300 гг. до н.э.), и в монументальной скульптуре раннеисторического периода, и в росписях, миниатюрах и манускриптах средних веков основной акцент падает на эмоциональное начало, на психологию эстетического восприятия. Максимальная выразительность и декоративность произведения искусства призваны были вызвать особую эмоцию – *раса*, экстатическое состояние, позволяющее постичь Брахму, слиться с ним. «Раса – та сияющая сила блаженства сознания, когда преграды его самовыражения удалены...». [Тюляев С.И. Искусство Индии. М.1988. С.293]. Эмоция важна как для творящего человека, ведь произведение призвано ее выражать, так и для зрителя. Благодаря этому любое творение не есть исключительно объект творчества или созерцания. Оно представляет собой если и не совпадение человека и мира, то важную связь субъекта и объекта. Произведение способно вызывать *раса*, быть *расавант*; зритель же отличается способностью ее переживать, быть *расаванда*.

Следовательно, искусство (как процесс творчества, так и процесс его восприятия) так же, как и медитативные практики, как аскеза и праведность, ведет человека на пути к достижению высшей цели – освобождению (*мокша*). Все это позволяет понять довольно длительно существовавшую анонимность индийского искусства, которое, впрочем, было тождественно ремеслу и являлось кастовым занятием (кастовая система как таковая нивелирует личность), а не творческой самореализацией индивида. Тем более, что невыраженность индивидуального начала, и как следствие собственная самоидентификация человека восточной культуры, осуществляемая через соотнесенность с кастой, кланом или профессиональным союзом, являются визитной карточкой данной культуры.

Необходимыми условиями творчества выступают сосредоточенность, покой, творческое воображение. Соблюдение этих трех условий позволяют мастеру в грубом и подчас бесформенном материале увидеть совершенное произведение и выбрать правильный путь его творения. Великолепной

иллюстрацией этого можно считать знаменитые буддийские скальные монастыри южного штата Махараштра. Совершенство и мастерство буддийских монахов, украшавших пещерные храмы скульптурой, росписями и фресками поныне поражают современников своей выразительностью и убедительностью легко читаемых символов. Все это достигается, несмотря на жесткую предписанность всех форм деятельности, соответствующей канонам. Художественные каноны зафиксированы в различных шастрах – трактатах по ремеслу и искусству. Их целью выступает не правдоподобие, реалистичность, а выразительность, соответствующая основным религиозно-философским идеям. Так, соблюдение канонов пропорций (прамани) и сходства (садришьям) позволяет выразительно передать не только настроение и ритм, но основополагающие принципы мировоззрения. Так, знаменитый образ танцующего Шивы – Натараджи воплощает идею вечного движения мира. Танец Шивы творит мир, сам Шива – Бог-разрушитель материальных форм [Семенов Н.С. Философские традиции Востока. Мн., ЕГУ, 2004. С. 84.]. Для индуса Бог как высший образ мыслится одновременно и единым и бесконечно множественным. Он, играя, творит мир (мир как связь «*лила*» - священная игра и «*майя*» - волшебство, иллюзия).

Традиционализм и интровертность восточной культуры, реализующаяся через диалог со своими собственными основаниями (механизм автокоммуникации), во многом порождает парадоксальную в глазах западного человека символичность и метафоричность художественного образа: это и художественная выразительность невыразимого, и воплощение невоплощенного, и проявление непроявленного, и соединение несоединимого, и порождение знания из незнания. Парадоксален образ света в ведийском каноне – образ черного солнца. Солнце не только порождает миры, но и испепеляет их, но они затем возрождаются в новых циклах. Солнце не только преодолевает мрак, но содержит и поддерживает темные стороны бытия. Парадоксально и само видение Солнца человеком: в конечном итоге его цвет зависит от нравственности и чистоты созерцающего; нравственно совершенный, наблюдая сияние светила, сам становится источающим свет. Индийское искусство с его ритмом и предельной декоративностью рождает ощущение красоты, но это не самоцель. В своих образах, включая образы божества, оно выражает не идеалы красоты (как античное искусство), а идею Космоса и его высших сил.

**Древнекитайское искусство** и культура в целом является предельно самобытной. Общие для восточного региона принципы и характерные черты наполняются здесь уникальным содержанием (общее не означает одинаковое, тождественное). Принцип антропоприродной соразмерности, идея Единого, буддийское мировоззрение воплощаются в Китае в самобытной форме, что во многом связано иероглификой. «Следует подчеркнуть ее сакральный смысл и магическую функцию, поскольку она наделялась статусом медиатора, выступая посредником между людьми и высшими силами» [Семенов Н.С. Философские традиции Востока. Мн., ЕГУ, 2004. С. 117]. *Иероглифическая письменность* – особый феномен китайской культуры; она включает порядка 80тысяч иероглифов, каждый из которых является особым знаком, картиной, которую необходимо расшифровывать. Специфика китайского письма формирует важнейшие черты культуры, в том числе и эстетического сознания, а именно – созерцательность, символизм и декоративность. Она способствовала своего рода «ритуализации» культуры, благодаря чему ритуал в Китае не является чем-то внешним. Он выступает как необходимый механизм вписанности человека в ритм Вселенной. Следовательно, в культуре Древнего Китая изначально является значимым художественно-образное измерение, которое не только наполняет повседневность символическим содержанием, особой колористикой, но и позволяет ощущать причастность всеобщему движению, пульсации Вселенной. Очевидно, что данная размерность всей китайской культуры связана с определенными эстетическими принципами как продолжением своеобразной метафизики, и которые выполняют смыслопорождающую роль практически во всех сферах культуры. Такая наполненность и значение древнекитайского эстетического мировосприятия выражаются в превращении любого ритуала в художественно-эстетическое действие, а любой формы активности человека (от боевых единоборств, чайной церемонии, устройства захоронений и вплоть до обычного ремесла) – в путь и способ эстетического и этического самосовершенствования человека.

Основные принципы древнекитайской эстетики:

- *единство в многообразии;*
- *символизм;*
- *созерцательность;*
- *живое движение и одухотворенный ритм;*
- *закон «перевернутого усилия»;*
- *каноничность.*

Сущность эстетического принципа единства в многообразии в китайской эстетике уходит корнями в содержание замечательного памятника письменности, духовного источника всей китайской культуры, которым является «И Цзин» - «Книга перемен». Именно в этом священном для любого жителя Поднебесной тексте содержатся представления об универсальных противоположных началах мироздания – *инь* и *ян* (которые созвучны, нуждаются друг в друге, дабы обрести равновесие и завершенность), о пяти стихиях, из которых рождается все многообразие сущего. Эти представления, усиленные во многом природой иероглифики, богатством ассоциативных связей китайского языка, и определяют целостную и эстетически наполненную образность восприятия мира в китайской культуре.

В дальнейшем развитие древнекитайской культуры задается особой триадой – чань-буддизмом, конфуцианством и даосизмом. Их взаимодействие влияет на развитие китайской культуры, которое в целом можно представить как *движение на пути совершенствования человека в процессе совершенствования мира через естественность, ритуал, мудрость и чувство долга*. Осмысление этого пути воплощались и в комментариях к знаменитым гексаграммам «И Цзин», и в почитании природы, и в символизме художественного творчества (малое как символ великого, доказательство единства мира), и в стремлении к совпадению с пульсацией Вселенной.

Влияние даосизма в китайской эстетике выражается в стремлении к *Дао*, которое и сущность мира, и путь, закон его развития, и пустотное начало вещей, и не-бытие, тайное, сокровенное, безымянное, рождающее из себя бытие. Отсюда особая музыка, без температуры, построенная по принципу резонанса, прежде всего с Космосом, воспринимаемая не ухом, а всей телесностью; в знаменитых рисунках тушью – значимость отсутствующего, одухотворенность пустоты как самого важного элемента пейзажа, утонченная ускользаемость.

Даосизм, буддизм и конфуцианство в искусстве сосуществуют по принципу взаимодополнительности: конфуцианский идеал утонченности и изящества не противоречит даосской безыскусности, искренности и естественности (знаменитый *у-вэй* – ненарушение естественности) как и буддийскому стремлению соединить вечное и мгновенное, неизменное и подвижное в системе декоративной условности и символизма. Знаменитый закон *«перевернутого усилия»*, требующий от художника выражать естественность без видимых усилий, живое движение и одухотворенный

ритм подвластен только Мастеру. Главное – «добиться максимума выразительности, следуя как можно строже мудрой экономии средств, обнажить исток жизни в момент гибели – такова была задача художника в традиционной культуре Китая» [В.В.Малявин. Сумерки Дао. Культура Китая на пороге Нового времени. М., Астрель, АСТ, 2000. С.25]. Одно движение кисти должно схватить истину, а один штрих должен ее выразить.

Такие принципы объясняют и феномен так называемой рассеянной перспективы в китайской пейзажной живописи: в пейзажных композициях отсутствует единая точка схода, центр; пространство, наполненное горами, деревьями, пагодами ощущается как безграничное, указывающие на бесконечность и множественность Вселенной. Все это говорит о том, что «китайцы предпочли религии искусство жить в этом мире, рационализации – поэтическое мышление, дающее простор воображению...». [Дж.Роули. Принципы китайской живописи. М., Наука, 1989. С.9.]. Этот путь предполагает осуществление всех видов деятельности через жесткий регламент, видимой стороной которого выступает ритуал как способ корреляции жизни социума с пульсацией Космоса.

**Древнеяпонское искусство и эстетика** во многом продолжает традиции символизма и декоративности, заложенные индийской и китайской культурами, и представляет собой *особое философское осмысление единства мира и его истоков через образное мышление*. Несмотря на специфику, внешние различия, японские искусства основываются на общих эстетических принципах. Первое свидетельство этому - окончание названий многих искусств на *До* (японский вариант китайского – Дао). *До* переводится как «Путь» (*шодо* – каллиграфия, *будо* – боевые искусства, *чадо* – чайная церемония, *кадо* – изготовление букетов и пр.), что означает, что данный вид творческой деятельности утратил свой чисто утилитарный характер и превратился в искусство как Путь жизни. *До* как *Путь жизни* позволяет постичь природу жизни, гармонию души, тела и Космоса благодаря изучению себя через тот или иной вид деятельности.

Древнеяпонская культура построена на заимствовании у передового Китая: это и иероглифика, и медитативные практики даосизма и дзен-буддизма, что повлияло на развитие национального искусства и его канонов. Соединение этих канонов с национальным *синто* как почитанием природы дали необыкновенный результат. Этот результат задается, прежде всего, единством философских и эстетических канонов, которые регламентируют

как искусство, так и повседневность и образуют сложную систему. Основные принципы, лежащие в их основании следующие:

- *единство с мирозданием;*
- *гармония;*
- *символизм;*
- *мимолетность;*
- *динамичное равновесие, асимметричность;*
- *безыскусность.*

Любые попытки раскрыть особенности японской эстетики с необходимостью начинаются с интерпретации важнейших эстетических понятий, таких как *ваби*, *саби*, *моно но аваре*.

*Ваби* – это многозначное понятие, трудно поддающееся дискурсу. Буквальное значение *ваби* – бедность, аскетизм, простота, но это кажущаяся простота. *Ваби* – как стремление проникнуть в суть вещей, уловить неуловимое, но такое, что неподвластно моде, времени и никогда не измеряется деньгами. *Ваби* – такое отношение к жизни, в котором главным является постижение нашей сущности, которая неотделима от сущности мироздания благодаря изначальному и врожденному единству с природой. Следование *ваби* означает предпочтение простоты, естественности и искренности, что является залогом душевной и физической гармонии. *Ваби* выступает как активный принцип эстетизма, позволяющий найти красоту в бедности, ведь истинная красота не ограничивается драгоценными материалами и дорогими произведениями истинных мастеров. Без этого умения постичь подлинную красоту всего окружающего мира, даже в самых простых и привычных его феноменах, бедность превращается в нищету, изгнание, отчаяние. Следовательно, *ваби* – нравственно-эстетический принцип наслаждения подлинностью жизни, свободной от суетности и мирских забот, где главным является безыскусность, простота. Когда простота и чистота природного несовершенства совпадают со стариной, получается то, что японцы называют *саби*.

Эстетическая наполненность *ваби* продолжается в понятии *саби*. *Саби* «патина времени» включает в себя простоту и строгость, отстраненность, уединенность, одиночество. *Саби* сопровождается состоянием меланхолии, грусти, но и одновременно безмятежности по поводу непостоянства и текучести времени. *Саби* «обозначает свободное, абсолютно независимое душевное состояние, в котором ты связан со всем окружающим тебя миром мириадами форм, которые его представляют, и в то же время ты находишься

в абсолютном одиночестве, неподвластен их действиям» [Х.И.Дейви. Искусство и путь по-японски: 45 дорог к медитации и красоте. Ростов н/Д: Феникс, 2005. С.60]. Это ощущение одиночества человека в бесконечной Вселенной. Такое одиночество, согласно буддийской традиции, следует принимать со смирением. Это позволит увидеть в нем источник вдохновения, приводящий к мгновенному озарению в постижении неповторимости и красоты отдельного. Только таким образом постигается величие природы в ее бесконечной изменчивости.

Особенности дзен-буддистского мировоззрения ярко проявляются в уникальном искусстве храмовых сухих пейзажей или каменных садов. Их создание подчинено главной идее – создать сад-микрокосм и через его композицию и образность передать чувство беспредельности и неисчерпаемости мироздания. Кроме того, сама атмосфера таких садов была своего рода камертоном для внутреннего настроя человека. Каждый элемент сада: камни, и вода, естественная или символизированная песком или галькой, должны были быть сгруппированы благодаря художнику максимально выразительно.

#### ***Особенности древневосточной эстетики и искусства:***

- 1. Особая символизация мира: малое как символ великого; пустота как символ Единого и космического единства.***
- 2. Поэтизация природы в ее величии и бесконечной изменчивости.***
- 3. Созерцательность и ритуализм.***
- 4. Традиционализм и каноничность.***
- 5. Цель искусства – передать естественный ритм пульсации Вселенной, гармония.***
- 6. Красота (ее сотворение и переживание) как путь достижения высшей цели.***

#### ***Вопросы к семинарскому занятию:***

1. Общая характеристика древневосточной культуры. Значение компаративистского подхода.
2. Специфика и сущность эстетики Древней Индии.
3. Своеобразие и основные принципы эстетики Древнего Китая и Японии.

4. Значение древневосточного художественно-эстетического наследия в современной культуре.

**Темы рефератов:**

1. Образ плодотворной пустоты в древневосточной эстетике и искусстве.
2. Антропоприродная соразмерность восточной культуры: особенности эстетического сознания и художественного творчества.
3. Ритуал и церемония как выражение эстетического идеала японской культуры.
4. Влияние буддизма на искусство и эстетику Древнего Востока.
5. Парадоксы эстетического канона в искусстве Древнего Востока.
6. Смысл и роль закона «*перевернутого усилия*» в китайском искусстве.

**Глоссарий:**

**Единое** – основное понятие восточной культуры, принцип связи и взаимоперехода бытия и небытия, единичного и общего.

**Традиция** – основная форма преемственности в культуре, способ сохранения и передачи культурных идеалов, ценностей и программ деятельности, благодаря чему достигается единство культуры в синхронном и диахронном срезе.

**Канон** – образец, задающий жесткую предписанность всех форм деятельности. В эстетике – свод стилистических и иконографических норм художественной деятельности.

**Ритуал** – исторически сложившаяся форма сложного символического поведения, упорядоченная система социокультурных действий.

**Символ** – (греч. *symbolon* – знак, опознавательная примета) в широком смысле понятие, фиксирующее способность вещей, явлений, образов выражать идеальное содержание, отличное от их непосредственного чувственно-телесного бытия. Имеет знаковую природу.

**Социокультурная интровертность** – характеристика культуры, в которой преобладает стремление совпасть со своими

основаниями, самодостаточность, основанные на механизме автокоммуникации.

*Дао* – путь, закон спонтанного возникновения, развития и исчезновения, как Вселенной, так и всех ее проявлений.

*У-вэй* – не-деяние, принцип следования, совпадения с естественным ходом вещей, пульсацией Вселенной.

### *Литература:*

1. Григорьева, Т.П. Дао и Логос: Встреча культур / Т.П.Григорьева. - М.: Наука, 1992. – 254 с.
2. Дейви, Х.И. Искусство и Путь по-японски: 45 дорог к медитации и красоте / Х.И.Дейви. - Ростов н/Д: Феникс, 2005. 304 с.
3. Кривцов, В.А.. Эстетика даосизма / В.А.Кривцов. – М.: Фабула, 1993. – 166 с.
4. Семенов, Н.С. Философские традиции Востока / Н.С.Семенов. – Мн.: ЕГУ, 2004. – 304 с.
5. Слово о живописи из сада с горчичное зерно / Пер. с кит., предисл. и ком. Е.В.Завадской. - М.: Наука, 1969. – 515 с.
6. Тюляев, С.И. Искусство Древней Индии / С.И.Тюляев. – М.: Искусство, 1988. – 344 с.
7. Юнг, К.-Г. О психологии восточных религий и философий / К.-Г.Юнг. - М.: Медиум, 1994. – 165 с.

## **АНТИЧНАЯ ЭСТЕТИКА**

1. **Общая характеристика античной культуры.**
2. **Своеобразие и основные принципы античной эстетики.**
3. **Понятия «гармония» и «канон» и их роль в античной культуре.**

*Ключевые понятия: Космос, гармония, канон, мимесис, катарсис, калокагатия, мера, пропорция.*

1. **Общая характеристика античной культуры.**

Становление античной культуры являет собой особый период европейской истории. Именно тогда закладываются основания для поиска и осмысления многообразных форм и способов отношения человека к миру. Эта эпоха ассоциируется у многих философов и культурологов с мировоззренческой революцией, с так называемым «осевым временем», подарившим человечеству философию, науку и искусство. Содержательное богатство и разнообразие античного наследия определило облик большинства европейских городов, пространственно-композиционные способы организации человеческого *бытия*, задавало категориальную сетку как философского, так и художественно-эстетического мировоззрения. Все это оказалось возможным благодаря особенностям античной культуры, среди которых необходимо отметить следующие:

- ***социокультурная экстравертность;***
- ***космологизм;***
- ***рационализм;***
- ***художественно-эстетическая доминанта.***

Социокультурная экстравертность античной культуры реализуется в двух аспектах. Во-первых, как открытость иным культурам и заимствованиям (речь идет о связях греков с Востоком, о включении художественно-эстетического и преднаучного опыта Египта и Вавилона в античную культуру); во-вторых, как своего рода «*объективизм*», означающий невыраженность индивидуально-личностного начала в культуре. Так, Античность не имеет идеи личности, которая формируется в Европе только с распространением христианства через понятие «*Mea culpa*» - «*моя вина*», т.е. через идею личной вины и личной ответственности перед Творцом. Человек трактуется как *индивид* (как отдельное, единичное, противостоящее общему) или *персона* (понятие, возникшее в традиции античного театра и интерпретирующее человека с его личностными характеристиками лишь как проявление творческой силы Космоса).

Космологизм, как отличительная черта Античности, является в определенном смысле продолжением экстравертности, так как и мировоззрение древних греков и философская проблематика исходят из идеи Космоса как Абсолюта, «*движимого космической душой, управляемого тоже космическим умом и создаваемого сверхдушевым и сверхумственным первоединством*» (Лосев А.Ф. История античной философии. М.: Мысль, 1989. С. 31). Космос как Абсолют, но при этом *чувственно-материальный* (А.Ф.Лосев), выступает и высшей целью, и ценностью, и совершенством. Такая интерпретация Космоса закономерно

приводит к утверждению его совершенства и гармонии и, как следствие, утверждению его в качестве высшего эстетического идеала. Такая художественно-эстетическая абсолютизация Космоса невозможна без рационализации и абстрагирования. Осмысление сущности мироздания и его эстетической размерности осуществляется в абстрактных понятиях: форма, гармония, красота, порядок, мера, ритм. Следовательно, категориальный строй философского мышления и эстетики, в том числе сформировался именно в античной культуре.

## 2. Своеобразие и основные принципы античной эстетики.

Античная эстетика как умозрительное проникновение в красоту Универсума и осмысление путей ее воспроизведения в деятельности человека определялась особым отношением греков к миру. Мир ими воспринимался как целостный, совершенный и соразмерный Космос, обладающий красотой, гармонией, пластичностью и порядком. Отсюда следует цель человека творящего: в своем творчестве воплотить не стремление к самовыражению, не созидание чего-то нового, а попытку увидеть и воспроизвести красоту Космоса. Именно поэтому в античной культуре искусство и ремесло не разделены, а, напротив, обозначены одним понятием «*тэхне*». Разница между искусством и ремеслом заключалась только в одном: скульптор и поэт подражали Космосу и природе как его ближайшей видимой части в том, что уже создано, а архитектор и сапожник дополняли природу тем, что она не породила. Такое мировосприятие задает цели искусства и воплощается в основных принципах эстетики. К ним относятся:

- *мимесис*;
- *калокагатия*;
- *катарсис*.

*Мимесис* (древнегреч. – «подражание») является продолжением и выражением особенностей античной культуры, в частности, космологизма и экстравертности в художественно-эстетической сфере. Скульптор или поэт не порождают красоту, они стремятся увидеть красоту Космоса, уловить ее типические черты и выразить в особой форме. Подражание не значит копирование. Это творческое схватывание общего, существенного, повторяющегося и воплощение его в материале. В античной эстетике мимесису придавали большое значение Пифагор, Демокрит, Сократ, Платон и Аристотель.

*Калокагатия* (древнегреч. – единство красивого и благого) – принцип, в котором происходит совпадение эстетического и этического, поскольку он трактует человека через единство телесной красоты и нравственного

совершенства. Данный принцип имеет особую размерность – полисную, так как носитель калокагатии служит чаяниям всего полиса. Гармония телесного и душевного является необходимым условием совершенствования свободного гражданина, который не просто воплощает собой красоту Космоса, но и позиционирует себя как воина-защитника идеалов родного полиса. В определенном смысле принцип калокагатии является промежуточным между космологизмом ранней и классической античной эстетики и антропологизмом зрелой классики. Гармония души и тела не дается от рождения, а воспитывается и важную роль в нем отводится искусству (Платон), способствующему выработке гражданского духа. Это во многом объясняет своеобразие портретного ряда Высокой Классики – боги и легендарные герои, воплощавшие не красоту уникального и единичного, а образ идеального человека (работы Мирона, Фидия, Поликлета).

*Катарсис* (древнегреч. – «очищение», «облагораживание») – важнейшее понятие античной философии и эстетики. Впервые оно встречается у пифагорейцев, которые использовали музыку и поэзию для «исправления души». Благодаря правильным искусствам человек получает возможность не только излечиться от недугов, но и очиститься от всего сиюминутного, случайного. Такое очищение тела и души позволяет человеку узреть истину и красоту мироздания, услышать музыку «небесных сфер» и соответствовать ее божественно-космическому ритму. В основе этого ритма лежит понятие числа и числовых соотношений (именно пифагорейцы развивают учение о математических основах музыкальных интервалов и акустики как науки). В дальнейшем теория *катарсиса* находит свое развитие в учениях Платона и Аристотеля. Так, по Платону все лучшие качества характера являются результатом *катарсиса*. Он утверждал, что все пороки и недостатки могут быть изжиты одним путем – посредством очищения: от физического безобразия очищает гимнастика, от болезней – медицина, от незнания – научение, от нравственных недостатков очищает искусство. В отличие от Платона, который считал необходимым ввести цензуру на трагедию как изображение человеческих страстей, что лишает зрителя уравновешенности и не воспитывает необходимые идеальному гражданину качества, Аристотель видел в трагическом на сцене источник освобождения и очищения от страстей. Ведь искусство, особенно драматическое, играет не только воспитательную роль. Принося эстетическое удовольствие, оно вызывает сопереживание героям и способствует возвышению души.

Таким образом, *катарсис* нужно рассматривать не просто как цель искусства, его результат, а как процесс очищения и приобщения к высоким этическим идеалам. Такое понимание *катарсиса* не противоречит

современным эстетическим концепциям, в которых он рассматривается как особое эстетическое переживание, благодаря которому слушатель, зритель через просветление восходит от восприятия внешних качеств и связей до постижения их сущности.

Смысл принципам эстетики и художественного творчества придает знаменитая античная *интуиция мира как тела* (А.Ф.Лосев). Саму античную культуру Лосев трактует как актуальную бесконечность тела: человеческое тело – воплощенное бытие, а в бытии – все телесно и пластично. Так, для грека телом является Космос, человек, статуя и даже число – тело. И как следствие, - прекрасное всегда связано с телесным, но не в смысле материальности, а в смысле скульптурности. Само прекрасное выступает как жизненно (биологически)-прекрасное и идеально-божественное.

### **3. Понятия «гармония» и «канон» и их роль в античной культуре.**

Культуры Древнего Мира отличаются каноническим характером. Но если на Древнем Востоке каноничность абсолютна, то в античной культуре она имеет в основном художественно-эстетическую размерность. При этом каноном мы будем вслед за А.Ф.Лосевым называть *количественно-структурную модель произведения, которая в древнегреческой культуре интерпретируется как принцип конструирования не только множества произведений, но и самого мира*. В основе античного художественно-эстетического канона лежит восприятие всего универсума как прекрасно устроенного Космоса. Его специфика раскрывается через такие понятия, как «мера», «пропорция», «гармония». Грек в своей деятельности следует Космосу-Демиургу, следовательно, он «подражает» «подражанию» (Платон).

Сущность античного канона раскрывается через понятие «золотое сечение». Оно не порождено Античностью. Так, наряду с эллинским миром (структура и число ярусов греческих амфитеатров, рисунки и трактаты Витрувия, скульптуры Фидия и Поликлета, «евклидовы Начала» и пр.), оно встречается у египтян как особое отношение чисел, принцип деления целого в крайнем и среднем отношении. Таким образом, античные идеалы гармонии и меры воплощены в «золотом сечении». Оно представляет собой особое пропорциональное деление целого на две части, при котором отношение меньшей части к большей равно отношению большей части ко всему целому. В пифагорейскую школу, которая впервые употребляет понятие Космос в современном смысле, отождествляя его и «красивый порядок», идея

числовой гармонии, меры пришла из Древнего Египта. Ее связывают с многолетними странствиями самого Пифагора, учившегося и принявшего обряд посвящения на Востоке ради доступа к сакральному знанию, результатом чего стало его знаменитое учение о гармонии небесных сфер. В дальнейшем, античный канон обретает антропометричность, т.е. связан с пропорциями человеческого тела. Так, знаменитый Поликлет, изваял статую («Дорифор») и написал трактат, назвав и то и другое одним словом «Канон».

Каноничность античного мировоззрения, позволяющая рассматривать весь мир как совершенное и пластичное целое в его телесности, ярче всего проявилось в скульптуре и архитектуре. Хотя требования самого художественного канона не были жесткими. Так, многие знаменитые храмы (например, Парфенон), сооружались с намеренным искажением установленных пропорций. Это делалось для того, чтобы глаз видел совершенные формы, невзирая на собственное несовершенство (искусство как иллюзия, видимость). Этот прием неоднократно используется в истории искусств, особенно эпохи Возрождения, реализующейся как грандиозный проект возрождения художественно-эстетического наследия Античности (например, ступени знаменитого Собора св. Петра в Ватикане, спроектированные Микеланджело по принципу не линейной, а обратной перспективы, благодаря чему возникает ощущение, что Папа парит над землей).

Роль античной эстетики в истории мировой культуры трудно переоценить. *Во-первых*, только в Античности художественно-эстетическое мышление обрело категориальность. Греки впервые поставили вопрос о сущности красоты как таковой, о том, что делает красивым человеческое тело, храм или кувшин. *Во-вторых*, вся классическая эстетика и искусство обрели основание в виде типического, т.е. того, на что необходимо обращать внимание – сущность мира и его явлений. В античной эстетике впервые осуществлена попытка рациональным путем вывести идеальную закономерность красоты и Космоса и человеческого тела и дать математически обоснованные правила построения человеческой фигуры. *В-третьих*, особое значение имеет метод идеализации, на котором зиждется все греческое искусство – человеческая красота в единстве телесного и духовного. Все это привело к тому, что выдающиеся произведения античного искусства до сих пор являются в мировой сокровищнице воплощением художественного совершенства и недостижимым художественным образцом.

***Таким образом, для античной эстетики характерно:***

1. *Символизм как выражение телесности и скульптурности мироздания.*
2. *космологизм и каноничность.*
3. *антропометричность художественно-эстетического канона (совершенное тело юноши-атлета как канон красоты).*
4. *Рационалистичность.*
5. *мимесис («подражание», «подобие») как основной принцип художественного творчества.*
6. *выражение идеальных закономерностей Космоса и человеческого тела как его цель.*
7. *гармония, мера, симметрия, соразмерность как критерии красоты.*
8. *калокагатия - единство этического и эстетического.*

#### ***Вопросы к семинарскому занятию:***

1. Дать сравнительный анализ древнегреческой и древневосточной культур (Дао и Логос).
2. Основные понятия и принципы античной эстетики.
3. Своеобразие трактовки сущности и целей искусства в древнегреческой культуре.
4. Роль Античности в развитии европейской эстетики и искусства.

#### ***Темы рефератов:***

1. Принцип «золотого сечения» и его онтологический статус в античной культуре.
2. Пифагореизм: гармония Космоса как «согласие несогласных».
3. «Скульптурность» античного эстетического мышления.
4. Теория *катарсиса* в античной эстетике.
5. «Телесная интуиция» античной культуры.
6. Сократ, Платон и Аристотель о предназначении искусства.
7. Роль античного художественно-эстетического наследия в современной культуре.

#### ***Глоссарий:***

***Гармония*** – особая закономерная организованность Космоса через связь и соразмерность всех его частей, противостоящая

хаосу и трактуемая в Античности в качестве мирового космического закона.

**Калокагатия** – в древнегреческой философии принцип гармонии внешней красоты и внутреннего совершенства как идеал воспитания свободного гражданина.

**Канон** – в античной культуре совершенное мужское тело, воплощающее красоту Космоса и являющееся нормативным образцом искусства.

**Катарсис** – очищение духа путем особого эстетического переживания.

**Космос** - эстетически совершенное благодаря внутренней мере и гармонии Мировое целое, организованное, упорядоченное, подчиненное единому принципу – Логосу.

**Мимесис** – принцип античной культуры, означающий подражание красоте Космоса.

**Мера** – философская категория, выступающая как количественная определенность вещей (Гегель), выражающая взаимосвязь и взаимозависимость количественных и качественных изменений.

**Пропорция** – (от лат. proportio – соотношение, соразмерность) соотношение величин элементов художественного произведения. Как правило выражает существующие в природе закономерности (Золотое сечение).

#### **Литература:**

1. Гилберт, К.Э, Кун, Г. История эстетики / К.Э.Гилберт, Г.Кун. - М.: Алетейя, 2000. – 653 с.
2. Лосев, А.Ф. О понятии художественного канона / А.Ф.Лосев // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. – М.: Наука, 1973. - С.6-15.
3. Мартынов, В.Ф. Философия красоты / В.Ф.Мартынов. - Мн.: ТетраСистемс, 1999. – 336 с.
4. Татаркевич, В. Античная эстетика / В.Татаркевич. – М.: Искусство, 1977. – 328 с.

1. **Общая характеристика культуры Средневековья.**
2. **Сущность и специфика средневековой эстетики.**
3. **Средневековая иконография: основные приемы и особенности.**

*Ключевые понятия: символ, канон, эсхатологизм, иконография, романский стиль, готика, обратная перспектива.*

### **1. Общая характеристика культуры Средневековья.**

Становление культуры Средневековья представляет собой процесс утверждения и распространения христианства, что могло произойти только при разложении античного мировоззрения и формирования принципиально иных идеалов и ценностей. Во-первых, античный космологизм с его художественно-эстетическим восприятием мира и человека сменяется христианским теоцентризмом, в котором отправной идеей, высшей инстанцией и ценностью выступает идея Бога как абсолюта; во-вторых, важнейшей чертой новой культуры является установка на аскетизм как высший идеал, на духовность как цель. Динамизм, открытость и мозаичность Античности сменяется монологическим типом культуры Средневековья, закрытой и каноничной. Таким образом, становление новой эпохи человеческой истории явилось результатом кардинальных изменений в мировоззрении, что отразилось в базовых принципах средневекового мышления, таких как:

- ***«двумирность»;***
- ***идеи личности;***
- ***традиционализм и каноничность;***
- ***эсхатологизм;***
- ***символизм.***

Средневековье представляет собой особое общество, для которого характерен постепенный переход от безличного космологизма Античности к становлению идеи личности. Он осуществляется на фоне доминирующего сверхличностного начала, как в социальной, так и религиозной сферах. Традиция и канон выступают как необходимый охранительный механизм, защищающий данную культуру от внутреннего и внешнего инакомыслия. Это связано с неоднородностью самой культуры и ее окружения, а также с тем, что само христианство возникло в результате слияния разных культур и традиций. Кроме того, сам канон как жесткая регламентация всех видов деятельности ориентировал индивидуальное сознание путем утверждения его места в иерархической структуре мироздания.

Особенность средневекового канона заключается в его *рефлексивном характере*: участники культурного процесса жестко разделены на авторов и аудиторию, сам автор интерпретируется как персона (образец) и в культурном пространстве отдельно существует целый свод правил деятельности. Основой канона выступает сакраментальность авторитета, персонифицированного в личности плотского или духовного отца.

Эсхатологизм (от греч. *эсхатология* – учение о загробной жизни и конечных судьбах мира и человека) пронизывает все средневековое мировоззрение. Формирующееся в рамках христианского теоцентризма историческое мышление исходит из особых представлений о прошлом, настоящем и будущем. Прошлое понимается как Сотворение мира и грехопадение первого человека, настоящее – как земная жизнь, наполненная искушениями и греховными поступками, а будущее – как Страшный суд и Конец Света. Кроме того, происходит изменение представлений о реальности. Ее границы расширяются: реальным считается не только то, что окружает человека и происходит с ним здесь и сейчас, реальным провозглашается мир потусторонний с его особой топографией (чистилище, райские кущи, геенна огненная).

Эсхатологизм средневекового сознания реализуется через *универсальный символизм*. Для человека этой эпохи символично все: природа (камни, растения, животные), цвета и числа, христианский культ, архитектура, иконопись, символичен сам свет. Основным христианским символом является знак креста. Именно он символизирует для христианина основные нравственные и пространственно-временные представления, являя собой предельно емкую формулу, на которой строилась вся модель мира. Именно знак креста наполнял особым смыслом и ценностью жизнь средневекового человека в виде незримых полюсов – добра и зла, гибели и спасения, времени и вечности. Свидетельством этому можно считать, например, знаменитую карту мира (*Mappa mundi*), составленную в Северной Германии около 1284 г.: «...Рай – на востоке. Есть там дерево познания добра и зла. Древо сие действительно и телесно, как и всякое другое древо...». Сверху карты – лик Спасителя, а по бокам альфа и омега с надписью: «Аз есмь Первый и Последний» (Апок. 1, 17). [Средневековье в его памятниках. – М., 1913. – С. 276-277. Карта мира. Приложение № 141 а.]. Так, в известной рукописи XII века, хранящейся в Мюнхенской придворной библиотеке, озаглавленной позднее «*Manuale Magistri Petri Carnotensis demisteriis ecclesia*», магистр Петр, живший в Шартре, излагает свои мысли по поводу того, как он трактует храм. В соответствии со средневековой символикой он в храме видел образ мира, организованный в соответствии со знаком креста.

«В основании храма полагается камень, с изображением храма и двенадцать других камней в знамение того, что церковь покоится на Христе и двенадцати апостолах. Стены означают народы; их четыре, потому что принимают сходящихся с четырех сторон. Камни имеют четыре угла, потому что добродетелей четыре: мудрость, сила, умеренность и справедливость. Полировка их означает очищение через перенесение страданий. Камни, лежащие непосредственно на фундаменте – прелаты, держащие на своих плечах всю церковь, которую составляют остальные камни – миряне. Цемент, который связывает камни – любовь; столбы – апостолы и отцы церкви; дверь – Христос, как Он Сам называет себя в притче. Кровля покрывает храм, как любовь покрывает бездну греха мира. Церковь делится на две части – хор и корабль. Последний должен быть ниже первого и назначен для мирян, ибо они еще в мире мирской жизни». [Книга для чтения по истории средних веков. – М., 1915. – Вып. 2. – С. 915.]. В целом, алтарная композиция и основная символика подчинены общей цели: создать у верующих, присутствующих в храме, особое впечатление, что алтарь является осязаемой реальной границей между двумя мирами: сакральным и профанным, дольным и горним.

*Двумирность* средневековой культуры проявляется в разнообразных феноменах: в делении мира на два (мир земной и мир сакральный, дольный и горный); в сосуществовании в ней двух противоположных по своему содержанию традиций – ученой и народной. Эти традиции выражают два подхода к описанию и интерпретации мира, выработанные с давних времен – мифо-поэтический и теоретический (по устоявшейся терминологии семиотиков культуры В.В.Иванова, В.Н.Топорова, А.Я.Гуревича и др.). Народная традиция Средневековья имела своими истоками древние смеховые культы, римские сатурналии и традиции античных мимов, тогда как ученая выражала сущность христианства.

Противоположность и сосуществование двух традиций в Средние века является тем стержнем, вокруг которого выстраивается картина мира, располагаются основные ценности. Их сосуществование инициирует соединение благоговейности с гротеском, вневременности с относительностью. В народной смеховой культуре происходит смещение в пространственно-временной и социальной иерархиях. На многих праздниках-карнавалах ритуал переодевания костюма означал и смену социального образа, перемещение иерархического верха и низа (например, избрание шута аббатом или использование осла как олицетворявшего различные высокие духовные лица). Такая двумирность делала эту культуру живой насыщенной, что воплотилось в уникальных феноменах: книжной миниатюре, храмовой

скульптуре, архитектуре в целом, знаменитых витражей «пламенеющей» готики.

## 2. Сущность и специфика средневекового искусства.

Средневековая эстетика является спиритуалистической, что задается особенностями эпохи. Ее цель – передать истину Первообраза, то есть то, что невыразимо, для чего нужны особые средства. Такими средствами можно считать символы, так как изобразить невидимый, сверхчувственный и священный мир можно лишь в особых символических образах. При этом даже природа рассматривалась как «вместилище» символов. Результатом достижения этой цели и явилось средневековое искусство в форме романского, а затем и готического стилей, объединенных общей иконографической схемой и основанных на едином христианском эстетическом каноне. Данный канон важен не только для анализа эстетики средних веков, его значимость несомненна и для раскрытия сущности самой эпохи, поскольку в нем выражена сущность Средневековья, особенность его мышления.

Новый тип мировоззрения, открывший человеку пространственно-временную перспективу, принес ему беспокойство, страх мрака, смерти и мучений. Именно поэтому колористика Средневековья имеет «варварский» характер: пристрастие к ярким, сверкающим цветам, знаменитая «*метафизика света*» - как результат бегства от темноты, как поиск безопасности и надежности. Такими островками надежности становятся романские храмы как воплощение культуры храма-крепости. Именно здесь, за массивными каменными стенами человек обретает защиту от врагов внешних (враждебность и воинственность феодалов) и внутренних (дьявольские козни). Здесь рождается новое видение красоты, благодаря которой верующий стремится приблизиться к Богу

Наиболее полно *романский и готический стили* выразились в архитектуре (знаменитые соборы Франции – Амьен и Реймс, Германии – Кельн и Гамбург). Если для *романского стиля* характерны доминирующая линия - горизонталь: мощные стены храма, маленькие окна-бойницы, то есть храм как место спасения и защиты от врагов внешних и внутренних, то для *готики* такой доминантой становится вертикаль. Готический собор со статуями, украшающими фасад, с монументальной живописью, витражами образует архитектурное целое, наполненное единым смыслом и определенное общей средневековой символикой. Все постройки храма суть

члены одного цельного организма, связанные главенствующей формой – продолговатым латинским крестом, образованным крышами главных высоких кораблей собора. Доминирующей линией выступает вертикаль, уходящая в мир *горний* и задающая особый масштаб храма. Собор воплощал, с одной стороны, символ Вселенной, в котором с торжественным величием выражалась идея всеобщей иерархии и власти божественных сил над каждым человеком. С другой стороны, сложная каркасная конструкция храма, расширенная система используемых сюжетов, подвижность скульптур, их страстная динамика, все это свидетельствовало о переменах, о растущем самосознании горожан («Городской воздух делает свободным» - изречение из городского права, дарованного императором Фридрихом II Гослару в 1219 г.).

За всеми многообразными проявлениями художественно-эстетического мышления этой эпохи стоит новый идеал красоты. Телесная интуиция Античности вытесняется принципами аскетизма, праведности и духовности. И если человек – есть единство души и тела, то именно тело делает его слабым, грязным и грешным (отсюда интерпретация обряда крещения, которое отмывало христианина в прямом и переносном смысле).

Средневековая эстетика стремится показать величие духовной красоты, развенчав красоту телесную. Как правило, грешницы, ведьмы и прочие недостойные создания наделялись физической красотой, которая была обманом, препятствием на пути возвышения духа. Идеальной считалась и изображалась благородная дама, весь облик которой свидетельствовал о нравственной чистоте и скромности: хрупкий, изящный силуэт, прикрытый одеянием до кончиков пальцев рук, бледное лицо, высокий лоб (если дама была наделена низким лбом, то для устранения этого недостатка могла подбрасывать волосы). Аскетизм требовал подавления чувственности, рассматривал тело, как грешную (и даже грязную плоть) для возвышения над земным бытием. Такие идеи требовали напряжения душевных сил, развития самосознания, совершенствования эстетического чувства, которое за внешней красотой мира способно узреть нетленную истинную божественную красоту.

Особенности средневекового мировосприятия объясняют доминирующее положение категории *возвышенное* по сравнению с остальными. Более того, *комическое* оказывается востребовано лишь в народной культуре (смех как своего рода визитная карточка простолюдина), церковная традиция вводит на *комическое* жесткую цензуру. Смех – опасное оружие, высмеивая несовершенство людей можно дойти до смеха над Богом, что абсолютно несовместимо со средневековым менталитетом. (Такое

отношение к комическому в Средние века легло в основу знаменитого романа итальянского постмодерниста Умберто Эко «Имя розы», который был впоследствии экранизирован с Шоном Коннери в главной роли. Таинственные и трагические смерти монахов в отдаленном монастыре были вызваны обнаруженной рукописью Аристотеля, в которой утверждалась значимость комического.).

### 3. Средневековая иконография: основные приемы и особенности.

Предельным выражением своеобразия средневековой эстетики, христианского искусства и культуры в целом является иконография, для которой характерен целый ряд особенностей:

1. *Обратная цветовая и пространственная перспектива;*
2. *деформация фигур, ликов и форм;*
3. *особое обрамление иконы;*
4. *упорядоченность;*
5. *отсутствие линии горизонта;*
6. *особая колористика.*

Использование обратной перспективы можно считать визитной карточкой не только средневекового искусства, но и христианской традиции в целом. Ощущение кажущейся «неумелости» мастеров вызвано тем, что обратная перспектива нарушает законы оптики и евклидовой геометрии. Изображаемые фигуры и фон меняются степенью значимости; предмет или фигура, удаляющиеся от зрителя, должны сходиться в точку, тогда как на иконе они наоборот расширяются и могут быть изображены с такими гранями, которые в реальности невидимы одновременно. Такой прием может быть объясним только одним образом – средневековый мир – это мир, пронизанный принципом теоцентризма, в котором точкой отсчета, смысловым центром является Бог вездесущий и всевидящий (этим же можно объяснить отсутствие линии горизонта, которая в классической живописи выступает как свидетельство ограниченности зрения зрителя, тогда как божественный взгляд ничем не ограничен).

Именно это объясняет композиционные и колористические особенности средневековой иконографии: иконы, росписи, иллюстрации изображают мир не таким, каким он кажется нам, как зрителям, а таким, каким его видит Творец. Следовательно, икона – это не картина, не иллюстрация, а символическая форма присутствия Бога везде; это особое «окно», связывающее два мира. Именно этим объясняется игра знаменитого представителя позднего Средневековья или раннего северного Возрождения

ван Эйка с правым и левым на Генстском алтаре (в средневековье значимость правой стороны превалирует над левой). Так, на второй алтарной панели ван Эйк справа изображает праведниц, а слева праведников, что, казалось бы, противоречит положению мужчины и женщины в средневековом обществе. Но в данном случае правое и левое определяются не молящимся в церкви, а с позиции того, кто взирает на прихожанина, то есть с точки зрения Бога. При этом граница между двумя мирами на алтаре проходит по горизонтали через Гроб Господен.

Таким же образом можно проинтерпретировать различного рода отклонения и деформации в изображении ликов и фигур. Так, вытянутость фигур, акцент на глазах за счет их увеличения, использование приема «косоглазия» (например, знаменитая «Троица» Андрея Рублева) вызывают ощущение пристального внимания к верующему, чувство свободного парения святых и ангелов. Очевидно, что приоритет отдается духовности, аскетизму в отличие от телесного, плотского, а стройность и вытянутость фигур направлены на преодоление мирской материальной связанности.

Обрамление иконы – ковчег принципиально отличается от рамы картины. Он не ограничивает икону, а напротив, подчеркивает ее связь с земным миром, показывает ее динамичность.

Очень интересной в иконографии является цветовая символика. Доминантными выступают светоносные цвета как воплощение идеи божественного света. Зеленый используется как цвет надежды на пришествие Мессии, красный – символ любви Бога Отца к людям, серый отсутствует, так как он является результатом смешения черного и белого, дьявольского и божественного, что в принципе невозможно. Как правило, в росписях и иконах отсутствуют тени, так как тени отбрасывают предметы и фигуры лишь в земном мире, в сакральном теней нет.

Следовательно, христианский художественно-эстетический символизм связан с особенностями средневекового мировоззрения и имеет ярко выраженный мистико-медитативный характер. Искусство в целом служит задаче выражения с помощью особых средств идеи Бога, духовности. Оно призвано показать то невидимое, что скрыто за видимым...

### *Специфика эстетического сознания Средних веков:*

1. **Символизм: видимое – символ невидимого, сам земной мир интерпретируется как доказательство мира потустороннего.**
2. **Цель искусства: в иносказательной форме передать истину Первообраза, искусство как посредник.**
3. **Основная форма передачи сакрального содержания в искусстве – символизм, а основной способ в иконографии – обратная перспектива.**
4. **Идеал – Бог как воплощение Блага, Истины и Красоты.**
5. **Принцип – аскеза, праведность, духовность.**
6. **Важнейшая эстетическая категория – возвышенное.**

### ***Глоссарий:***

***Готика*** – художественный стиль, завершивший развитие искусства Средневековья. Является культовым по назначению и религиозным по тематике. Для готики характерны символическо-аллегорический тип мышления и условность художественного языка. В архитектуре доминирует вертикаль, здания отличаются динамичным ритмом, сиянием витражей, масштабностью.

***Иконография*** – в средневековом искусстве строго установленная система символического изображения персонажей и сюжетных сцен, связанная с христианским культом и ритуалом.

***Обратная перспектива*** – в христианском искусстве система условных приемов для передачи пространства на плоскости, включающая увеличение предметов и персонажей при их удалении, объединение нескольких точек зрения и пр.

***Романский стиль*** – первый художественный стиль Средневековья. В архитектуре доминирует горизонталь, здания отличаются массивностью, монолитной целостностью, достигаемая за счет системы простых строметрических объемов. В живописи и скульптуре центральное место занимали идеи безграничности грозного божественного могущества.

***Эсхатологизм*** – принцип средневековой культуры, исходящий из идеи Конца Света и Страшного Суда, веры в загробную жизнь и расширяющий реальную географию за счет включения в нее потустороннего мира.

***Вопросы к семинарским занятиям:***

1. Переход от Античности к Средневековью: новые принципы, идеалы и ценности.
2. Основные цели и методы спиритуалистической эстетики Средневековья.
3. Понятие обратной перспективы и ее роль в средневековом иконографическом каноне.
4. Общая характеристика романского и готического стилей.
5. Сущность и специфика средневекового художественно-эстетического символизма.

***Темы рефератов:***

1. Парадоксы и противоречия средневекового иконографического канона.
2. Средневековый символизм: мистика как форма художественного опыта.
3. Символика света и цвета в византийской эстетике.
4. Шедевры русской иконографии.
5. Художественный язык иконы.
6. Рыцарская эстетика.
7. Романский и готический стили: общее и особенное.
8. Художественно-эстетические особенности «пламенеющей» готики.

***Литература:***

1. Бахтин, М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса // М.М.Бахтин. – М.: Худ. лит-ра, 1990. – 543 с.

2. Бычков, В.В. Древнерусская эстетика / В.В.Бычков. – СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2011. – 832 с.
3. Бычков, В.В. Феномен иконы: История. Богословие. Эстетика. Искусство / В.В.Бычков. – М.: Ладомир, 2009. – 633 с.
4. Генон, Р. О смысле карнавальных праздников / Р.Генон // Вопросы философии.- 1991. - №4. – С. 45-48.
5. Гуревич, А.Я. Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства / А.Я.Гуревич. – М.: Искусство, 1990. – 395 с.
6. Даркевич, В.П. Путиями средневековых мастеров / В.П.Даркевич. – М.: Наука, 1972. – 191 с.
7. Дворжак М. Очерки по искусству средневековья / Макс Дворжак. Пер. с нем. – ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1934. – 272 с.
8. Культура и искусство западноевропейского средневековья. - М.: Сов. худ-к, 1981.- 426 с.

### ***ЭСТЕТИКА ВОЗРОЖДЕНИЯ.***

1. **Ренессанс – великая программа возрождения художественно-эстетического наследия Античности и человека.**
2. **Смысл творчества и идея «человекобожия» в ренессансном искусстве.**
3. **Особенности и основные формы ренессансного искусства.**  
*Ключевые понятия: переходность, секуляризация, антропоцентризм, гуманизм, virtū, varietas, многоязычие, «человекобожие».*

1. **Ренессанс – великая программа возрождения художественно-эстетического наследия Античности и человека.**

К основным чертам и принципам эпохи Возрождения необходимо отнести следующие:

- *переходность (транзитивность);*
- *становление светской культуры;*
- *антропоцентризм;*
- *гуманизм;*

- «*varieta*»;
- ***двуязычие (многоязычие)***.

«Темные века» предшествовавшей эпохи оставили грандиозное духовное и художественно-эстетическое наследие, которое явилось результатом переориентации культуры на господство духа, духовной интуиции, духовного откровения над чувственным восприятием. Средневековое презрение ко всему земному, чувственному и плотскому разрушает античное представление о гармонии духа и тела. Формируется особый язык выразительности и путь к каждому верующему через обращение к сложности и противоречивости внутреннего мира человека, который является местом битвы добра и зла в его душе, через его страдания и страхи. Для многих до сих пор остается открытым вопрос, каким образом из жесткой канонической средневековой культуры возникает и развивается необыкновенно яркая и насыщенная культура, получившая название Ренессанс или Возрождение. Во многих, но не во всех характеристиках Средневековье и Возрождение являются антиподами. Это касается и свойственного именно ренессансной культуре процесса ***секуляризации*** («обмирщения»), и ее *динамичности*, и принципиально новому способу и формам решения основополагающих мировоззренческих вопросов.

Процессы *секуляризации* затронули многие стороны ренессансной культуры, ярче всего проявившись в ее художественно-эстетической составляющей. Так, храм из «Дома Божьего» превращается в «Дом Красоты». Сам христианский канон утрачивает свой универсальный характер, что приводит к превращению консервативной средневековой культуры в культуру нового типа. Происходит «*десакрализация*» космоса, природы и культуры и, как следствие, возникает свободомыслие и стремление рациональным путем выявить закономерности развития природы и даже самого человека (об этом свидетельствуют опыты Великого Механика – Леонардо да Винчи и других гениев Возрождения). Возникает высочайший социальный престиж образованности и талантов, формируется авторитет именно светской культуры. Тем не менее, содержательная и формальная новизна данной эпохи не является абсолютной. И это связано, прежде всего, с ее важнейшей характеристикой - ***переходностью***.

*Основой внутреннего ренессансного плюрализма, противоречивости, многозначности и переходности был диалог между Античностью и Средневековьем. **Переходность** новой культуры проявляется в*

многообразных феноменах. С одной стороны к ним можно отнести: великие географические открытия; развитие независимых городов, образ жизни которых был преимущественно связан со сложной искусственной средой и требовал нового уровня и качества знаний о мире и человеке; установление специфического рыночного права с его принципом формального равенства вне сословной принадлежности; утверждение самооценности человеческой индивидуальности и формирование нового субъекта культуры – гуманистической интеллигенции. С другой стороны, всю историю Возрождения сопровождали костры инквизиции, на которых гибли ученые, поэты, гуманисты: знаменитый Джордано Бруно, французский гуманист Этьен Доле, испанский философ и медик Сервет и другие. Существовали «индексы запрещенных книг», представлявших собой сочинения, объявленные еретическими. Книги сжигались, а авторы были вынуждены покидать свое отечество. Подобная практика была особым образом продолжена в знаменитых процессах ведьм, которые являют собой дикое суеверие и которые прокатились по всей Европе во времена расцвета духовного творчества, развития естественных наук, утверждения гуманизма, унеся многие тысячи жизней.

Тем не менее, именно *Возрождение породило принцип культурного экспериментирования, конструирования*, который максимально воплотился в искусстве и науке. В результате его реализации были раскрыты и развиты новые творческие возможности человека, изменившие, в конечном счете, его самого. Из «*твари*» он превращается в «*Творца*». Таким образом, происходит становление ренессансного *антропоцентризма*, сменившего теоцентризм Средневековья. Новый человек уже не инструмент высшей воли, *а личность*, утверждающаяся путем творческой реализации, совершенствования своих талантов. Утверждению ценности личности, индивидуальности в Италии, которая была родиной новой культуры, соответствовало новое состояние, нашедшее свое выражение в понятии «*virtu*» («*слава*», «*доблесть*»). До и вне Италии существовало понятие о средневековой чести, преимущественно для рыцарского сословия, как и для поэтов, трубадуров и миннезингеров. Именно Ренессанс порождает стремление к славе, почитание талантов в светской жизни. Так, например, у Данте в раю в сфере Меркурия обитают души тех, кто на земле стремился к славе:

*А эта малая звезда – приют  
Тех душ, которые стяжать желая  
Хвалу и честь, несли усердный труд.  
Данте «Божественная Комедия».*

Открытие чувственного богатства и многообразия реального мира, ведущее к отказу от религиозного спиритуализма, аскетизма и условности искусства, сопровождалось аналитическим изучением действительности, стремлением раскрыть гармоничные закономерности бытия, изменением системы ценностей. Формируется подлинно историческое мышление, означающее новое ощущение времени. Оно проявляется в том, что кватрочентистская картина композиционно строится по формуле пространственно-временного единства, и в том, что главную заслугу искусства Возрождения видели в преодолении времени, сохранении настоящего для вечности, противостоянии разрушению, забвению и смерти. Человек этой эпохи «носил время в себе», воспринимая его как свое собственное. Временная наполненность настоящего, которое включало в себя и прошлое и будущее, придавала ему черты вечности. Ведь пафос всей эпохи и заключался в том, *чтобы, преодолев истребляющую власть времени, уничтожив временной разрыв, через пропасть «темных веков» перенести античное прошлое в настоящее, возродить его.* Античность была для Ренессанса не просто наследием или образцом. Она выступала своеобразной отправной точкой в стремлении раскрыть гармоничные закономерности бытия. Это стремление подкреплялось обращением к новым идеалам – идеалам *гуманизма*.

Западноевропейский *гуманизм*, связанный с антропоцентризмом и идеей индивидуальности, провозглашает «универсальность» человека в качестве нового идеала, человека как меру всех вещей. Поэтому происходит переориентация на гуманитарное знание, что разрушает прежнюю иерархию наук, устремленную в Средние века к теологии. Новую иерархию венчает литература, вышедшая из-под контроля церкви и ставшая важной частью светской культуры. В самой литературе главенствующее место заняла поэзия, что повлекло за собой необходимость умения стихосложения для всех читающих слоев общества того времени.

Языком ренессансной литературы с необходимостью является латынь, которая, как и греческий, вела к миру подлинной античной мысли и литературы. Но, культивируемая Возрождением латынь была языком официального Средневековья, следовательно, она с неизбежностью несла в новую культуру христианские образы и символы. Именно поэтому многие гуманисты были поборниками прав национальных языков. Уже Данте стремился к тому, чтобы его произведения были доступны любому читающему итальянцу, а не только носителям международной учености – служителям церкви, профессуре и студентам университетов. И его «Божественная Комедия» убедительно показала, что разговорный народный

язык в состоянии ярко и красиво выразить любую, самую изящную мысль. Вслед за Данте Боккаччо, Петрарка и другие гуманисты пишут на итальянском. А подавить их влияние, заставить забыть гениальную «Комедию», сладкозвучные сонеты и прекрасную прозу «Декамерона» было невозможно. После этого многие гуманисты (Пьеро дела Франческа, Леон-Баттиста Альберти, Монтень) часть своих сочинений пишут на латыни, а часть – на «*volgare*». *Двуязычие и многоязычие* означает усложнение культурного пространства, одновременное сосуществование в нем различных слоев культурного наследия, возникновение новых феноменов (организация библиотек) и новых проблем (проблема перевода). Показательным является исторический пример, который приводит знаменитый Якоб Буркхардт – высочайший авторитет по эпохе Возрождения (введший сам термин – ренессанс). В нем он описывает отношение папы Николая V к переписчикам и переводчикам. Так, когда по случаю чумы двор переехал в Фабриано, папа взял с собой своих переводчиков и компиляторов, опасаясь лишиться их из-за этой страшной болезни.

*Двуязычие и многоязычие* становятся визитной карточкой Возрождения, показывающей не только цель «возродить» Античность, не только связь с предшествующим Средневековьем, но и стремление гуманистов к разносторонности и *разнообразию («varieta»)*, что в целом и отвечало духу эпохи. Принцип «*varieta*», как противоположность средневековой каноничности, означает и разнообразие мира, и разнообразие культуры, и разносторонность образования и талантов человека (один из самых ярких примеров человека эпохи Возрождения, воплотивший ее черты – Леонардо да Винчи или Великий Механик).

*Разнообразие культуры* Возрождения складывается в процессе столкновения и примирения античного и средневекового наследий, небесного и мирского, теизма и антропоцентризма. Оно задает особенность статуса гуманистической интеллигенции, которая появляется именно в эту эпоху. Двойственность гуманиста проявляется во многом. Прежде всего, он – носитель «сокровенной мудрости», высокой образованности и талантов. Но гуманист в ренессансной культуре уже не священник, не жрец и не маг. Тем не менее, *для гуманиста разнообразие выступает первой формой его свободы*. Кроме того, сама гуманистическая интеллигенция возникла на стыке двух мировосприятий: «купеческого», негоциантства, и церковного монашески молитвенного. Следовательно, принцип *разнообразия* реализуется через диалог традиций и через необыкновенные творческие прорывы Возрождения, определившие, в конечном счете, многообразие дальнейшего развития всей западноевропейской и даже мировой культуры.

## 2. Смысл творчества и идея «человекобожия» в ренессансном искусстве.

Пико дела Мирандола – один из самых ярких гуманистов – оставил потомкам не только благородное завещание, но и своего рода манифест столь великой, напряженной и противоречивой эпохи. В нем он говорит о том, что Бог в конце мироздания сотворил человека, чтобы человек признавал его законы, удивлялся его величию. Он не прикрепил человека ни к определенному месту, ни к определенному образу, но дал ему свободную волю:

*«Я не сделал тебя ни небесным, ни земным, ни смертным, ни бессмертным, чтобы ты сам, свободный и славный мастер, сформировал себя в образе, который ты предпочтешь. Ты можешь переродиться в низшие, неразумные существа, но можешь переродиться по велению своей воли и в высшие, божественные... О, высшее и восхитительное счастье человека, которому дано владеть тем, чем пожелает, и быть тем, кем хочет. Звери при рождении получают от материнской утробы все то, чем будут владеть потом... Высшие духи либо сразу, либо чуть позже становятся тем, чем будут в вечном бессмертии. В рождающихся людей отец вложил семена и зародыши разнородной (разнообразной) жизни, и соответственно тому, как каждый их возделает, они вырастут и дадут в нем свои плоды...».*

*Пико дела Мирандола. Речь о достоинстве человека.*

Этот необыкновенный гимн ренессансной культуры является одновременно квинтэссенцией нового образа человека. Он полностью реабилитирует человека в его единстве духа и плоти и, самое главное, утверждает **его достоинство через свободную волю, через творчество и самотворение**. Впервые в культуре ставится вопрос о свободном самовыражении человека в его творческой активности. Происходит это на фоне «культы культуры», десакрализации личности, ее принципиальной открытости. Все это означает, что принцип традиционализма сменился принципом личности, вокруг которого строится не только ренессансная культура, но позднее вырастет вся культура будущего. Так, по-разному истолковывается трагическое в искусстве: в Античности трагический герой

является таковым из-за того, что над ним довлеет рок, судьба. В ренессансном искусстве источник трагического из внешнего переходит во внутренний, задается характером, особенностями личности (блестящий пример – «Король Лир» У.Шекспира).

*Антропоцентризм, гуманизм, индивидуализм* – основания нового образа человека, нового, так как в Средние века личность через идею вины и ответственности была ограничена ценностями, лежащими вне человека и его мира. Они были положены самим Богом, поэтому выбор человека всегда был пассивен, так как он не мог выбирать основание. **В новой культуре человек активен, он автор, он – творец.** Именно это не только оправдывает его существование, но и утверждает его достоинство: если Господь по своей доброй воле сотворил мир природный, то человек творит мир культуры. Их объединяет творчество. Такое понимание человека неизбежно должно было привести к его обожествлению. Человек мыслится как «*смертный бог*». Средневековая идея Бога заменяется идеей человека, а культуре на первый план выдвигаются проблемы человека – морали, свободы, красоты и эстетики. Основные формы духовного творчества в результате освобождаются от застывших догм христианской ортодоксии. Речь идет, прежде всего, о художественном творчестве, поскольку в культуре Возрождения утверждается «*культ культуры*» через «*культ красоты*». Происходит полная эстетизация мира. Как правило, анонимность в коллективном опыте средневековых мастеров сменяется авторским творчеством художника, скульптора, архитектора.

*Художественное творчество становится путем поиска красоты во всем ее многообразии, но в индивидуально-личностном прочтении.* Оно соединяет уникальность выразительности и красоты окружающего мира с богатством эстетического восприятия человека. Неисчерпаемый визуальный ряд ренессансного изобразительного искусства демонстрирует многомерность восприятия красоты мира и человека. Здесь и утонченность, естественность, невинность работ Боттичелли, наполненных скрытым чувством; и сияющая лиричность, и чистота творений Рафаэля; и гармония произведений великолепного Леонардо, дышащих совершенством, жизнью и тайной.

### ***3. Особенности и основные формы ренессансного искусства.***

Культура Возрождения открывала заново многие достижения человеческого духа. Одним из таких традиционно используемых на протяжении многих веков открытий, относящихся к Античности и

развиваемых классическим реализмом, был принцип «золотого сечения». Этот принцип представляет собой определенное пропорциональное отношение – основу гармоничного построения объемов, архитектурных, скульптурных, живописных, связанных, прежде всего, с пропорциями человеческого тела. Именно антропоцентризм мы обнаруживаем в ренессансном учении о пропорциях в виде столь излюбленного теоретиками архитектуры вписывания человеческой фигуры в планы и колонны. Ренессанс заново открывает этот принцип как средство утверждения красоты и гармонии человека в мире и самого мира (сам термин вводит Леонардо да Винчи). Следовательно, ренессансный реализм привносит человеческий масштаб во весь мир. Знаменитый Альберти, а вслед за ним Филарете, Франческо ди Джорджо и другие кладут в основу архитектурных пропорций, уподобляющих здание «живому существу», по выражению Альберти, средние величины, о которых он писал следующее:

*«Мы избрали ряд тел, наиболее красивых, по суждению знатоков, и от этих тел заимствовали наши измерения, а затем, сравнив их друг с другом и откинув отклонения в ту или другую сторону, мы выбрали те средние величины, которые подтверждались совпадением целого ряда обмеров...»*

*Л.-Б.Альберти. Три книги о живописи.*

В архитектуре Возрождения это читается в сращении скульптуры со зданием, в плоском фасаде с лепниной, в симметричности, завершенности внутреннего пространства здания. Скульптура утрачивает средневековую каноничность, символичность, для нее характерна естественная пластика, гармоничность, пронизанная мощной эмоциональностью. Традиционные религиозные сцены по сравнению со Средневековьем наполняются новым земным содержанием. Знаменитая «Пьета» Микеланджело (оплакивание распятого и снятого с креста Христа) – выражение как христианской, так и материнской скорби.

В живописи возникают новые жанры – портрет и пейзаж, как доказательство принципиально нового светского мировоззрения. Возникновение и развитие этих жанров является демонстрацией интереса к человеку как микрокосму, его опыту, его страстям и талантам, и к природе, преисполненной разнообразием и гармонией. Новый ренессансный стиль, прежде всего, характеризуется реалистичной формой, стремлением к

достоверности передачи пластических объемов, пространственной глубины и цветовой наполненности. Ренессансное искусство идет дальше античного, развивая его *мимезис* как подражание красоте Космоса. В новой культуре художник должен творить так, как Бог творил мир, и даже совершеннее его. И в этом творчестве на первом месте стоит не природа, как в Античности, а сам художник как творец, его фантазия, его опыт. Это означает, что художник не копирует природу, а улучшает ее. По емкому выражению А.Ф.Лосева, это свидетельство своеобразного «индивидуалистского художественного протестантизма», в результате которого искусство ставится выше природы и развивается интерес к теории искусства.

Художественного творчество мастеров Возрождения дополняется трактатами об искусстве, в которых рассматриваются критерии оценки художественного произведения, формулируются принципы искусства, обозначаются его научные основы и возможности. В трудах Вазари на закате Возрождения искусствознание понимается как история науки в жизнеописаниях художников XVI – XVII вв.

Характерная особенность Возрождения – его противоречивость и разнообразие, которые являются как основой его многогранности, так и его предельности, конца. Предвестием заката Возрождения стал *маньеризм* – особый стиль, который знаменовал собой распад самого ренессансного типа мышления. У истоков кризиса Возрождения стоит исчерпание *человекобожия*. Оказалось, что внутренние возможности индивида, его самостоятельность еще не являются достаточным условием для создания гармоничной и счастливой жизни. В результате такого разочарования стали рушиться эстетический идеал, как и ренессансный идеал социальности, который постепенно превратился в нечто противоположное себе – в социальную утопию.

*Маньеризм* (Понтормо, Пармиджанино, Арчимбольдо и др.) означал следование «красивой и ученой» манере. Маньеристы открывают принципиально новые художественные возможности. Для них творчество – не просто поиск гармонии, а культивирование идеи неустойчивости мира и слабости, трагичности человека. Для маньеризма характерны светотеневые диссонансы, деформация пропорций фигур. В их работах ощущаются иррациональные мотивы, используются аллегории, фантастические образы, мистика. В целом маньеризм необходимо рассматривать как один из первых образцов *художественного конструирования и экспериментирования*.

В целом именно маньеризм знаменовал собой окончательный выход за пределы традиционалистской модели культуры, отказ от художественных канонов, развитие искусства для искусства, что в дальнейшем было воплощено многообразными стилями европейского искусства.

### ***Специфика эстетического сознания Ренессанса:***

- 1. Реабилитация красоты мира, в том числе ее чувственной стороны.***
- 2. Обожествление человека в его творческой ипостаси.***
- 3. Цель искусства – передача красоты мира и человека в ее многообразии (появление портрета и пейзажа).***
- 4. Основной способ - реалистичность, достигаемая с помощью линейной пространственной и воздушной перспективы, принципа «золотого сечения».***
- 5. Искусство – как процесс самореализация, самоутверждения и самосовершенствования свободной личности.***

### ***Глоссарий:***

***Антропоцентризм*** – принцип ренессансного мировоззрения, полагающий человека в качестве центра мироздания.

***Гуманизм*** – «человеколюбие», основной принцип Возрождения, утверждающий ценность человека.

***Многоязычие*** – важнейший феномен культуры Возрождения, связанный с развитием национальных языков и «облагораживанием» латыни. Приводит к усложнению культурного пространства.

***Переходность*** – принципиальная черта ренессансной культуры, означающая ее противоречивость, столкновение «старого» и «нового», поиск путей будущего развития.

**Секуляризация** – процесс, начавшийся в эпоху Возрождения, в ходе которого Церковь утрачивает свое доминирующее место, а культура становится светской.

**«Человекобожие»** – принцип ренессансной культуры, согласно которому человек мыслится как «смертный бог»: Бог сотворил природный мир, человек – творец культуры.

*Varieta* – важнейшее понятие ренессансной культуры, означающее разнообразие мира и многомерность свободной человеческой личности.

*Virtu* – понятие, акцентирующее внимание на активности человека и представляющее собой «славу», «доблесть».

#### ***Вопросы к семинарским занятиям:***

1. Общая характеристика культуры Возрождения: основные принципы и идеалы.
2. Мировоззренческие основания концепции творческой личности.
3. Специфика и сущность искусства и эстетики Возрождения: новый статус, новый идеал красоты, новый стиль и новые жанры.
4. Маньеризм как «конец» великого стиля.
5. Место и роль Возрождения в развитии европейского искусства.

#### ***Темы рефератов:***

1. Новый образ человека и мира в «Декамероне» Дж. Боккаччо.
2. Динамика ренессансного идеала красоты: от кватроченто и до маньеризма.
3. Основные художественно-эстетические символы Ренессанса.
4. Реабилитация телесной красоты и становление портретной и пейзажной живописи.
5. Поэтика карнавальской культуры.
6. Парадоксы и противоречия ренессансного «человекобожия»: от «титанизма» к маньеризму.
7. Художественно-эстетические особенности белорусского Адраджэння.

#### ***Литература:***

1. Баткин, Л.М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности / Л.М.Баткин; отв. ред. С.С.Аверинцев. – М.: Наука, 1989. – 270 с.

2. Баткин, Л.М. Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления / Л.М.Баткин. – М.: Искусство, 1990. – 415 с.
3. Бахтин, М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М.М.Бахтин. – М.: Худ. лит-ра, 1990. – 543 с.
4. Лосев, А.Ф. Эстетика Возрождения / А.Ф.Лосев. – М.: Мысль, 1978. – 623 с.
5. Мирандола, Пико дела. Речь о достоинстве человека / Пико дела Мирандола // Эстетика Ренессанса: В 2-х т. – М.: Искусство, 1981. – Т. 1. – С. 248 – 265.
6. Сперанский, Н. Ведьмы и ведовство. – М., 1906. – 201 с.
7. Шпренгер, Я., Инсисторис, Г. Молот ведьм / Я.Шпренгер, Г. Инсисторис. – М.: Интербук, 1990. – 352 с.

### **ЭСТЕТИКА НОВОГО ВРЕМЕНИ.**

1. ***Основные тенденции культуры Нового времени.***
2. ***Дилемма рационализма и иррационализма в эстетике и искусстве Нового времени.***
- 3.

*Ключевые понятия: ампир, барокко, иррационализм, классицизм, рационализм, реализм, рококо, романтизм, эстетизм.*

#### **1. Основные тенденции культуры Нового времени.**

Эпоха Нового времени и по форме и по содержанию соответствует своему названию. Новое – и как ценность открытий, достижений человеческого разума, и как принципиально иное отношение к миру и человеку. Окончательно утрачивается античная созерцательность. Человек жаждет власти над миром, а для этого необходимы знания. Великие географические открытия, открытие Гарвеем системы кровообращения, создание термометра, промышленная и социальные революции (нидерландская – XV в., английская – XVI в. и французская - XVII в.) – все это визитная карточка эпохи.

В целом, данную культуру отличает культ разума и знаний, стремление к власти над природным миром, все убыстряющиеся темпы социального, экономического, политического и научно-технического развития. В культуре доминирует *наука* (лидером которой выступает физика,

а точнее – механика) и научные знания, а мировоззрение эпохи определяется *механистическим детерминизмом*. Происходит рационализация сознания и становление мышления, так называемого *сциентистского типа*, согласно которому высшим авторитетом, единственным путем решения любых проблем человека выступает наука. Духом эпохи становится просвещение. Рационализация затрагивает и искусство и религию. Чудаки-ученые, мастерски изображенные, к примеру, в романах Ж.Верна, невзирая на странности и постоянные конфузы, на своего рода неприспособленность к нормальной жизни, пользуются любовью и уважением. Им прощается все только лишь потому, что именно им доступно истинное знание сущности вещей.

Оборотной стороной рационализации сознания, особого статуса науки и научных знаний в это время является продолжение традиции мистицизма и иррационализма. Такая традиция в определенном смысле явилась результатом кризиса ренессансных идеалов и принципа человекобожия. Это своеобразное наследие прошлого, голос которого постепенно набирал силу в эпоху торжества разума и рациональности. Таким образом, культура Нового времени представляет собой противоречивое взаимодействие основных и противоположных по форме и содержанию тенденций: **рационализма** с его основными приоритетами и ценностями и **иррационализма**. Противоречивое взаимодействие и острая полемика этих тенденций определила атмосферу эпохи, задала ее амбивалентность, наполнила особым содержанием ее основные феномены и, прежде всего, искусство и эстетику.

## *2. Дилемма рационализма и иррационализма в эстетике и искусстве Нового времени.*

Для **рационализма** новой культуры были особые основания и, прежде всего, вера в безграничные познавательные способности человека, оптимизм относительно его власти над природой, уверенность в возможностях человека открыть все тайны мироздания (философия Декарта, Лейбница, Бэкона и др.). Сам мир представляется как единое целое, гигантский механизм, починенный особому порядку и гармонии. В таком мировоззрении снимается различие между естественным и искусственным, а сущность мира может быть выражена языком математики. Новое мировосприятие нашло свое выражение в особой художественной стилистике, основанной на определенном идеале красоты и новом отношении к искусству. Таким стилем стал **классицизм**.

В целостную стилевую систему классицизм складывается в XVIII во Франции. В XIX веке классицизм развивается под влиянием идей

Просвещения с его обращением к «естественности». Завершается эволюция стиля в первой трети XIX века знаменитым *ампиром*. В целом в основе эстетики классицизма лежат следующие черты и принципы:

- **Принцип рационализма;**
- **строгая регламентация художественных правил;**
- **строгая иерархия жанров искусства;**
- **новые критерии красоты и гармонии: ясность, геометрическая правильность, симметричность, логическая и математическая выверенность;**
- **идеализация героического;**
- **особое отношение к искусству;**
- **особая колористика;**
- **единство эстетического и этического.**

Именно рационализм задает специфику классицизма: художественное произведение трактуется как плод разума и логики, побеждающий хаос и текучесть бытия. Следовательно, произведение искусства не должно услаждать взор, слух. Оно должно воспитывать, оно – «пища» для ума. Отсюда особые сюжеты и образы – герои (мифические и исторические), демонстрирующие стойкость и мужество, верность долгу, умение сдерживать страсти, подчинение личных интересов общественным. Следовательно, произведение искусства требует интеллектуального прочтения, а не эстетического наслаждения. Эстетика классицизма, ее основные задачи и принципы были последовательно изложены в трактате Никола Буало «Поэтическое искусство».

Искусство обретает нормативность и, благодаря этому возможность правильно воздействовать на человека, пробуждая в нем разумное начало и стремление к высоким идеалам. Особая роль в искусстве отводится **«высоким» жанрам** – трагедии, максимально воплощавшей «героическое», оде, исторической, религиозной и мифологической живописи. **«Низкие» или малые жанры** – пейзаж, портрет, натюрморт, жанровая живопись, комедия – тоже должны обращаться к разумному началу в человеке, способствовать его размышлению о жизни и правильном поведении. Наиболее яркие представители классицизма в живописи – Пуссен, Энгр; в литературе – знаменитые Мольер и Расин, Державин.

Важнейшей особенностью классицизма было обращение к античному искусству как особому эстетическому идеалу. **Классицизм является своего рода данью античным художественным формам** – первое время стиль именовался *«a la grecque»*, т.е. «в греческом стиле». Это наглядно

демонстрирует архитектура классицизма – в зданиях мы видим использование античных мотивов и элементов, прежде всего, дорического ордера, который стал основой архитектурного языка классицизма (Версаль, знаменитые Московские триумфальные ворота в Санкт-Петербурге В.П.Стасова). Невзирая на относительно сдержанные формально-выразительные средства, классицизм возникает и развивается как стиль придворно-аристократического искусства.

Ярким образцом классицизма в градостроительном искусстве по праву считается Санкт-Петербург с его грандиозным ансамблем центра города. В целом для русского классицизма характерен небывалый масштаб организованного градостроительства: по принципу симметрично-осевых планировочных систем были разработаны регулярные планы более 400 городов, включая знаменитые дворцово-парковые ансамбли Петербурга, Твери, Костромы и т.д.

Важнейшим событием европейской истории XVIII века стала французская буржуазная революция, в годы которой происходит определенная трансформация классицизма, который по-прежнему остается господствующим стилем. Это время особой переходной формы классицизма, получившей название «*стиль Директории*». Новые черты стиля во многом заданы новым заказчиком, которого породила революция. *Стиль Директории* эклектичен. В нем мы обнаруживаем прежний набор античных форм и орнаментов и параллельно начинают звучать новые идеи, предвосхищавшие развитие ампира. В целом для *стиля Директории* характерно следование античным образцам, стремление к ясности, гармоничности пропорций, умеренность и простота, что диктуется и регламентируется жесткими правилами.

Особым явлением в европейском искусстве Нового времени стал *ампир* (от франц. empire – империя), который знаменует собой последний этап развития *классицизма*. Его расцвет приходится на период между 1804 (коронация Наполеона) и 1813 годами. Этот стиль продолжает традиционное классицистское обращение к античному наследию, обогащая его отдельными древнеегипетскими архитектурно-пластическими мотивами и элементами (как следствие знаменитых наполеоновских походов). Его пафосом становится демонстрация величия, мощи императорской власти, что достигается за счет использования в декоре и архитектуре военных эмблем и символов (лавровые венки, доспехи, орлы). Изящная простота форм и объемов классицизма в ампире сменяется монументальностью и подчеркнутой выразительностью. Усложняется колористика и усиливается декоративность (стилизованные сфинксы, египетский орнамент). Тем не

менее, главным в *ампире*, как и классицизме, является рассудочность, доминирующая над творческой фантазией. Нормативность и формализованность ампира придают ему космополитический характер: присущая ему строгая регламентированность форм исключала возможность создания местных национальных школ. *Ампир* получил широкое распространение в Европе в архитектуре и особенно в декоративно-прикладном и мебельном искусстве. На весь мир известен поражающий воображение так называемый «*русский ампир*» (стрелка Васильевского острова с Биржей, Адмиралтейство и Горный институт в Санкт Петербурге). Мировоззренческой основой *русского ампира* стало завоеванное силой благодаря победе над Наполеоном право России быть исторической преемницей Римской империи – «Москва – третий Рим!».

Динамика классицизма как важнейшего стиля эпохи Нового времени отразила многообразие идей и вкусов этой бурной эпохи. Возникнув, *классицизм* был особым художественным языком автократии. Позднее его выразительные формы и прежде всего демократическая строгость во многом стали олицетворять идеи революции (*стиль Директории*). Затем, художественный язык классицизма окружает ореолом величия и мощи власть тирана (*ампир*).

Дальнейшее развитие рационалистических тенденций в эстетике и искусстве исходит из классицистского культа разума, но в ином культурно-историческом контексте и в новом художественном языке. Таким языком становится *художественный реализм*, а контекстом – Европа XIX века с его процессами индустриализации, научно-технического развития и ростом социальной напряженности.

Истоки реализма можно увидеть в античном мимезисе, который позднее был актуализирован в эстетике Возрождения. Для реализма XIX века характерным является способ обобщения, выражения и типизации изображаемых людей и обстоятельств – «типические характеры в типических обстоятельствах» (Ф.Энгельс). Визитной карточкой *реализма* является стремление к достоверности, правдивости и объективности изображения мира и человека. В основе эстетики *реализма* лежат следующие черты и принципы:

- *убежденность в познаваемости сущности реального мира средствами искусства;*
- *достоверность, правдивость и объективность как цель художественного творчества и критерий красоты;*

- *проникновение в сущность жизненных явлений как задача художника;*
- *интерес к обычному «маленькому» человеку в повседневных обстоятельствах;*
- *культ простоты и естественности как результат единства внешней достоверности и правдивости отражения сущности.*

*Реализм не однороден. В его эволюции выделяют просветительский реализм, критический реализм XIX века, социалистический и героический реализм XX века, магический реализм XXI века. В развитии реализма решающая роль отводится его социальной почве. Так, критический реализм XIX века, представленный классиками мировой литературы (Бальзак, Золя, Стендаль, Чехов, позднее Драйзер и др.) обращается к обычному человеку в его повседневности. Практически впервые интерес художника направлен на простого человека, подчас обездоленного, притесняемого. Это позволило во многом реализму стать голосом народа и привело впоследствии к тому, что именно реализм стал наиболее идеологизированным художественным стилем. Примером этого могут служить образы соцреализма (Горький), а также визуальный ряд так называемого героического реализма, характерного для фашистской Германии и сталинского режима в СССР. В таком культурно-историческом контексте реалистическое искусство начинает отходить от целей и задач предшествующей эпохи, концентрируясь на одной – на агитации. Отсюда следует конкретный набор штампов образного мышления, основу которого составляет изображение оптимизма, естественности и здоровья. Впоследствии в искусстве начинает доминировать своего рода иконографический штамп – идеализированное и затем мифологизированное изображение Лидера.*

В дальнейшем развитие реализма идет через противостояние модернистским тенденциям.

***Рационализм в эстетике и искусстве опирается на принципы философского рационализма, а именно, на культ разума и идею познаваемости мира. В результате человек обретает уверенность в своих возможностях. А само искусство интерпретируется как форма познания и мира и себя.***

Новое время представляет собой напряженную и противоречивую эпоху. Наряду с нормативно-рационалистическими тенденциями в этой культуре очень ярко заявили о себе диаметрально противоположные –

*иррационалистические*, символические. Наиболее значительной формой художественно-эстетического иррационализма следует считать **барокко**. Интонации этого стиля можно проследить уже в различных произведениях маньеризма, эстетику которого и развивает *барокко*. Сам термин (итал. «barocco») означает раковину неправильной, вычурной формы. Возникнув в конце XVI века, этот стиль достигает расцвета в XVII-XVIII веках, будучи стилем абсолютной монархии.

Основные черты барокко:

- *повышенная динамичность форм;*
- *пышность, избыточная декоративность;*
- *богатая колористика;*
- *зрелищность, театральность;*
- *композиционная сложность, обилие изогнутых, изломанных линий;*
- *создание иллюзорных эффектов;*
- *контраст масштабов и ритмов;*
- *богатство материалов, отделки, инкрустация драгоценными металлами, камнями и породами дерева.*

Эстетика *барокко* опирается на иные мировоззренческие позиции, нежели классицизм. Она отражает мир с точки зрения его бесконечности, неустойчивости и противоречивости. В таком мире человек преисполнен чувства трагической незащищенности и даже обреченности. Отсюда пафос *барокко* – «наслаждайся, пока жив!». Художественный язык барокко служил средством самоутверждения власти, как светской – монархия, так и духовной – церковь (первым образцом барочной архитектуры стала церковь братства иезуитов в Риме). Это и определяет тягу барокко ко всему чрезмерному, поражающему воображение и вызывающему восхищение. В эстетике барокко стремление к синтезу искусств обретает всеобъемлющий характер: храм, усадьба, парк, городской ансамбль стали пониматься как особое художественно-эстетическое целое, развивающееся в едином пространстве и поражающее зрителя своей пластикой и динамизмом.

Возникнув в Италии, *барокко* постепенно получает распространение в Европе. Так, во Франции в развитие *барокко* условно выделяют четыре этапа (т.н. «королевские стили»): *раннее барокко* Людовика XIII, *зрелое барокко* Людовика XIV, «*стиль регентства*» переходный этап между правлением Людовиков XIV и XV и позднее барокко или *рококо* Людовика XV. В России *барокко* ярче всего заявило о себе в архитектуре – знаменитый Зимний

Дворец в Петербурге архитектора Растрелли, ансамбли Петродворца и Царского Села.

Для произведений в барочном стиле католических европейских стран характерны мистицизм и экзальтация (например, капеллы из настоящих костей), религиозные сюжеты, включая темы мученичества и чудес, а также изображение легендарных и масштабных событий, катастроф или сражений. Их пафосом является стремление поразить воображение, удивить. Это демонстрируют знаменитые произведения скульптора и архитектора Бернини, бунтарское творчество Караваджо, живопись Рубенса.

*Рококо* является завершающим этапом в эволюции барокко. В новом стилистике происходит изменение основных принципов барокко. Меняется масштаб – размерность дворцово-парковых комплексов остается в прошлом, а форматом мастеров становится будуар. Излишняя помпезность, пышность и экзальтация вытесняются утонченностью и изяществом. Доминирующей интонацией нового стиля становится легкость и праздность, рафинированное изящество и элегантность. Получают развитие миниатюрные формы в различных видах искусства, куда проникают элементы экзотики. Время рококо – это время интереса к восточному искусству, непревзойденному в своей утонченности. Образы людей наполняются чувственностью и даже эротизмом. Произведения рококо наполнены ощущением не только легкости бытия, но и его скоротечности, эфемерности. Работы Ватто и Буше, музыка Моцарта и Гайдна демонстрируют новое мироощущение, наполненное одновременно игривостью и легкой грустью.

В определенном смысле *рококо* является переходным стилем, который связал *барокко* и *романтизм*. *Романтизм*, который был не просто художественным стилем, а, скорее, философским и эстетическим движением в европейской культуре, явился реакцией на рационализацию искусства и преобладание утилитаризма. Определенную роль в становлении романтизма сыграло развенчание идеалов разума печально знаменитым кровавым террором, которым закончилась Великая Французская революция. Результатом чего стали достаточно пессимистические умонастроения: разочарование, одиночество, «мировая скорбь» и т.п. Такая атмосфера способствует поиску новых идеалов, которые и выразил романтизм. Для него характерно:

- *утверждение бесконечности и таинственности мироздания и одновременно осознание бренности всего живого;*
- *поэтизация творчества;*
- *провозглашение ценности абсолютной свободы художника;*

- *признание значимости личности и несводимости индивидуального «Я» к его разумным действиям;*
- *ностальгия, печаль, одиночество как основные мотивы творчества;*
- *мистицизм, интуитивизм.*

Романтики остро переживают разрыв между удручающей реальностью и недостижимыми идеалами и своими образами призывают к «бегству от действительности» (творчество Новалиса, Байрона, живописца К.Д.Фридриха и др.). Целью романтического субъективизма становится максимальное выражение личности автора, реализация его гения как торжество его эстетического вкуса. Только романтик, не впадая в религиозный экстаз, мог выразить в своих строках или на полотне идею всеобщее одухотворенности. Поэтическими средствами для них становятся мечтательность и идеализация, умение во всем земном почувствовать скрытый смысл, тайну. Новый образ мира и человека, создаваемый романтиками, оказал решающее влияние на становление неклассического искусства и эстетики.

## ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ИСКУССТВЕ ЭПОХИ НОВОГО ВРЕМЕНИ

### Рационалистические

### Символично-иррационалистические

<b>Классицизм:</b> культ разума, порядка, покоя и гармонии, обращение к античным образцам, героизация	<b>Барокко:</b> культ богатства и роскоши, динамичность форм, нарочитая зрелищность, масштабность, трагическое
<b>Ампир:</b> монументальная выразительность, утверждающая величие власти императора, египетские мотивы	<b>Рококо:</b> утонченная роскошь и изящество, камерность и причудливость, сентиментализм
<b>Реализм:</b> культ правды жизни типического человека в типических обстоятельствах	<b>Романтизм:</b> «бегство от действительности», поэтизация творчества и его свободы, ценность индивидуальности, возвышенное

### **Глоссарий:**

**Ампир** – (имперский) стиль в европейском искусстве первой трети XIX века, завершивший эволюцию классицизма. Художественными средствами утверждает величие власти императора, отличается монументальностью, усилением декоративности, включением наряду с античными и египетских мотивов.

**Барокко** – один из основополагающих стилей в европейском искусстве конца XVI - середины XVIII веков, для которого характерны сложность, пышность, формальная и колористическая избыточность. Идейной основой барокко выступает утверждение динамичности и противоречивости непредсказуемого мира и сложность человеческой личности. Визитной карточкой стиля считается S-образная линия и витая колонна.

**Иррационализм** – противоположная рационализму мировоззренческая ориентация, исходящая из отрицания разумных оснований мира и приоритета разума в самом человеке.

**Классицизм** – важнейший стиль европейского искусства XVII - начала XIX веков, характеризующийся обращением к античному искусству как эталону, культом разума и рационализмом, логической и геометрической выверенностью, пропорцией, гармонией как критерии красоты. Произведения классицизма отличает нормативность.

**Рационализм** – мировоззренческий принцип, утверждающий упорядоченность мира и культ разума, благодаря которому человек способен постичь закономерности мира и обустроить его на разумных началах.

**Реализм** – 1. Тенденция в искусстве, в рамках которой на основе аналитических способностей критического мышления создается исторически точные художественные образы. - 2. Художественный стиль в искусстве, цель которого объективность и правдоподобие изображения реальной жизни в ее многообразии.

**Рококо** – последний этап в развитии барокко, для которого свойственны изменение масштаба в пользу камерности, доминирование причудливости декоративных элементов, изящество и утонченность.

**Романтизм** – художественное и идейное движение европейской и американской культуры конца XVIII – начала XIX веков. Явился реакцией на рационализм эстетики классицизма. Провозглашает торжество индивидуального вкуса и свободу творчества, как иррационального прорыва в постижении смысла бытия. Использует метафоричность.

**Эстетизм** – установка в искусстве, согласно которой творчество провозглашается как самодостаточное, а искусство объявляется «чистым», существующим для себя.

#### ***Вопросы к семинарским занятиям.***

1. Причины и основания стилевого многообразия культуры Нового времени.
2. Эволюция классицизма: новые критерии красоты.
3. Символизм барокко.
4. Роль немецкой классики в становлении эстетики XIX века.

#### ***Темы рефератов:***

1. Противоречивое взаимодействие рационализма и иррационализма в эстетике и искусстве эпохи Нового времени.
2. Роль иллюзии в воплощении барочного идеала красоты.
3. Художественно-эстетическое своеобразие и значимость русского ампира.
4. Феномен «виленского» барокко.
5. Роль античного наследия в становлении классицизма.
6. Противоречивый образ гения в романтизме.
7. Идея «чистого» искусства.
8. Образ «маленького» человека в эстетике реализма.

#### ***ЛИТЕРАТУРА:***

1. Боров, Ю.Б. Эстетика / Ю.Б. Боров. – М.: Феникс, 2006. – 290 с.
2. Гулыга, А.В. Эстетика немецких романтиков / А.В. Гулыга. – М.: Искусство, 1987. – 736 с.
3. Дасса, Ф. Барокко. Архитектура между 1600 – 1750 годами / Ф. Дасса. – М.: Наследие, 2004. – 230 с.
4. Нарский, И.С. Кант / И.С. Нарский. – М.: Мысль, 1976. – 207 с.

5. Ренессанс. Барокко. Классицизм. Проблемы стилей в западноевропейском искусстве // Отв. Ред. Е.А.Виллер. – М.: Наука, 1966. – 450 с.

### **НЕКЛАССИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА.**

- 1. Новый образ человека и мира в неклассической философии и его роль в становлении неклассического искусства .**
- 2. Художественно-эстетический плюрализм авангардного искусства XX века.**

*Ключевые понятия: абстракционизм, импрессионизм, конструктивизм, кубизм, модерн, сюрреализм, фовизм, футуризм, экспрессионизм.*

- 1. Новый образ человека и мира в неклассической философии и его роль в становлении неклассического искусства .**

XIX век в истории европейской культуры по праву считается «золотым». Это время великих открытий и изобретений, время утверждения капиталистической индустрии и торговли, а в области философии на смену дилемме рационализма и эмпиризма приходит дилемма рационализма и иррационализма. Так, именно в это время происходит становление неклассической философии, кардинально изменившей духовный облик всего последующего развития мировой культуры.

Основная установка классической философии на культ разума и связанная с ней максимальная рационализация всех сфер культуры Нового времени (к примеру, логическая и геометрическая строгость архитектуры классицизма) естественно вызывала определенную духовную реакцию, которая развивалась в различных формах. Такой реакцией стала неклассическая философия, ее этико-иррационалистические направления, наиболее значимыми из которых стали **экзистенциализм, герменевтика, интуитивизм, философия жизни**. При этом именно экзистенциализм является самым авторитетным и крупнейшим направлением неклассической философии XX в. Такое выделение основных направлений преодоления

классической философии и, прежде всего, гегелевского идеализма достаточно условно и обозначает не отдельно взятые узкие школы, а *определенный тип мышления*. Следовательно, неклассическая философия возникает как «антитеза» классической, что находит выражение в таких ее чертах, как:

*- разнообразие и неоднородность;*

*- философский иррационализм и антисциентизм;*

*- смещение центра философской проблематики к человеку и различным феноменам его бытия (свобода, боль, страх, одиночество, наслаждение, игра и т.п.);*

*- отказ от классической трактовки бытия как абстрактно-безличной самостоятельной сущности, задающей определенный смысл существования человека – разумность;*

*- доминанта неклассической онтологии – не бытие мира, а индивидуальное бытие человека в потоке жизни, динамичное и становящееся.*

Первоначально реакция на философию рефлексивного анализа возникает в форме стремления противопоставить разуму с его идеалом научности силы самой жизни в ее стихийности и текучести. Ее становление вначале не имело системного оформления, а основное содержание не выходило за рамки классической рациональности. Об это свидетельствует учение Руссо с его идеей возврата к природе и естественности, Гете и его идея красоты и стихии чувств и т.п., поскольку ими ставилась задача гармонизировать различные элементы процесса человеческого познания – разум, волю, эмоции, фантазии и т.д., а не принципиально изменить философскую проблематику.

Тем не менее, отказ от абстрактно-отвлеченного характера гегелевского идеализма прослеживается уже у позднего Шеллинга как поворот от общего к единичному, как обращение к фактичности мира. Следовательно, неклассическая философия начинается с расширения, а затем и полного замещения предмета философской рефлексии, переосмысления ее сущности и целей, изменения ее языка. Осуществляется попытка усмотреть в философии проекцию человеческих интересов, чаяний, попытка выразить истину субъективности. Классическая философия, начиная с Античности, характеризовалась анонимностью в подходе к личности. И человек и мир в

ней рассматривались с точки зрения вечного и универсального (т.е. интерес к родовому, общему в философии и науке, и типическому – в искусстве). Неклассическая философия стремится преодолеть ограниченность классического рационализма, вернуть бытию человека конкретно-жизненное содержание, богатство и уникальность его повседневного опыта. Ее общий дух, который можно обозначить как *антиисциентизм*, отказывающийся от центристской установки и развивающийся как *экзистенциальный тип мышления*, не только повлиял на проблемное поле философии, но и во многом задал новые векторы развития мировой культуры и искусства. *Неклассическая философия артикулирует новый вектор развития: им становится человеческая субъективность, несводимая ни к разнообразным результатам человеческой активности, ни формам и способам обнаружения человеком своего присутствия в мире, ни к феноменам и процессам самого мира.* Акцент на человеческой субъективности задает новой философии и новый характер: она утрачивает умозрительность и стремится стать «практической» философией.

У истоков неклассической философии стояли Ф.Шлейермахер – основоположник философской герменевтики и С.Киркегор – родоначальник экзистенциализма. К основным направлениям неклассической философии, объединенным духом антиисциентизма, традиционно относят: *герменевтику, интуитивизм, феноменологию, философию жизни, психоанализ, экзистенциализм.* Именно в этих направлениях новой философской традиции ярче всего было выражено резкое отмежевание от классической философии рефлексивного анализа, а именно:

- *изменение проблемного поля философии благодаря включению в него повседневного опыта реального человека в его уникальной конкретности и полноте;*
- *отношение к разуму и рациональности как вторичному и укорененному в некоей изначальной онтологической целостности;*
- *утверждение специфики человеческого существования через переживание, свободу, ответственность, выбор, творчество.*

Центральными проблемами экзистенциализма по праву считаются *проблема человеческого существования, проблема выбора, проблема свободы* и т.п. У его идейных истоков находились Киркегор, Достоевский и Ницше. Серен Киркегор (1813-1855) впервые в истории европейского интеллектуализма переориентирует философию с сущности на существование, с абстрактной истины бытия на истину субъективности, аргументируя это тем, что **истина не то, что ты знаешь, а то, что ты есть.** В своих работах «Или-или», «Страх и трепет» автор утверждает в форме поэтической эссеистики, что истина может быть только экзистенциальной,

неотделимой от существования человека. Уже благодаря этому тезису, Киркегор опровергает гегелевское «*тождество бытия и мышления*» и отказывается от объективно-научного мышления, которое по Киркегору есть «*мышление, при котором не существует мыслящего*». Киркегор призывает обратиться к внутреннему миру личности, чтобы попытаться выразить истину субъективности. Для этого необходимо реализовать истину как отношение, поведение на практике. *В связи с этим особый интерес представляют религиозная жизнь и художественное творчество, так как именно они наиболее полно воплощают в себе индивидуальный опыт.*

Стремление человека быть самим собой, по мнению Киркегора, начинается с эстетической стадии, ориентированной на внешнее, на наслаждение. Подлинное существование сопровождается выбором, отчаянием и бунтом. Выбор как осуществление свободы означает абсолютный выбор себя самого в своей экзистенции. Выбор выводит человека на этическую стадию существования, в сферу должного, выше которой только религиозная стадия, на которой обретается утраченный смысл жизни. Именно на ней человек предстает как *рыцарь веры*, как носитель *абсурда*, ведь вера сводит временное и вечное, единичное и абсолютное - человека и Бога.

Утверждение величия человека через боль, отчаяние и выбор не только определяет форму и язык последующей экзистенциальной традиции, но и намечает ее основные линии, темы и проблемы, которые рассматриваются как в религиозном (Бердяев, Ясперс, Марсель), так и в атеистическом экзистенциализме (Хайдеггер, Сартр, Камю).

Важную роль в становлении неклассической философии сыграли Ф.Ницше с его идеей стихии жизни и свободы как выражения сущности человека, психоанализ З.Фрейда и его концепция структуры человеческой психики и роли бессознательного в его жизни и творчестве, а также философская герменевтика (Дильтей, Гадамер) с ее главной проблемой – проблемой понимания.

Под влиянием новой неклассической философии происходят следующие изменения в области эстетики и искусства:

- *Отказ от принципа мимезиса и «подражательности» искусства;*
- *сознательный разрыв с классикой, эпатаж, бунт;*
- *субъективизм, стремление в творчестве выразить иррациональные уникальные ощущения и настроения художника;*

- *отказ от изображения реальности как попытка создания новой реальности в произведении, «беспредметное» искусство;*
- *нарушение принципа единства формы и содержания произведения, уход в формотворчество, художественное экспериментирование.*

## 2. *Художественно-эстетический плюрализм авангардного искусства XX века.*

Изменение темпов жизни, потрясения и трагические события рубежа XIX – XX веков, новый взгляд на человека решительно повлияли на развитие эстетики и искусства. Уже в 90-е годы XIX века многие художники начинают энергичные поиски новых выразительных средств, нового художественного языка, отразившего сущность и своеобразие нового человека. Эти поиски начинаются с решительного отказа от старых стилевых форм, со стремления дать волю своей фантазии. Результаты этих поисков воплотились в *импрессионизме* и *модерне (ар нуво)*, как переходных стилях от классики к авангарду.

*Импрессионизм* (франц. *impression* – впечатление) – стиль, точкой отсчета в развитии которого является работа К.Моне «Впечатление. Восходящее солнце». Представителей *импрессионизма* (Ренуара, Дега, Сислея и др.) объединяла идея обновления творчества как преодоление академизма салонного искусства. Целью импрессионистов становится передача ускользающей красоты мгновения, естественность и изменчивость мира через схватывание и выражение «первого впечатления». Импрессионистские пейзажи и натюрморты сочетают в себе естественную повседневность, наполненную ощущением радости, праздника. Это достигается и за счет особой светящейся и чистой колористики, и за счет применения новых приемов и методов («пуантилизм», асимметрия композиции и неожиданные ракурсы). В целом именно импрессионизм в своем обращении к современности, повседневной жизни и стремлением передать красоту мгновения, пластику и текучесть, оказал важное влияние на развитие многих художественных направлений XX века.

*Модерн* (Франция - *ар нуво*, Австрия – *сецессион*, Германия – *югендстиль*) – важнейший художественный феномен начала XX века (яркие представители: архитекторы А.Гауди и ван де Вельде, художники и графики А.Муха, О.Бёрдсли, М.Врубель, ювелиры Р.Лалик, Л.К.Тиффани). Его возникновение – прямой результат поиска нового стиля, с одной стороны, а с другой, - ответ на развитие науки и техники, возможности нового

производства. Для *модерна свойственна идея синтеза искусств*, в результате которого создается вещь, обладающая одновременно совершенной эстетической и технической формой. Именно в модерне осуществляется *эстетизация всего человеческого пространства*, в котором любой утилитарный предмет может стать и становится произведением искусства (*принцип единства пользы и красоты*). Художественными источниками, питающими причудливые формы модерна, стали мотивы недавно открытой крито-микенской культуры и одновременно эстетическое богатство, и изящество искусства Японии. Характерным для нового стиля с его девизом «Назад к природе» становятся: *причудливо изгибающаяся линия, асимметрия форм, сложный растительный орнамент, декоративность, глубокая детализация, решение в единой стилистике одновременно архитектуры, интерьера, декоративно-прикладных вещей, мифологизация*.

Необходимо отметить, что стиль модерн является одним из немногих стилей, который до сих пор совершенно несправедливо оценивается неоднозначно и противоречиво. Это очень сложная, красивая и дорогая из-за используемых материалов и кропотливой работы стилистика, требующая от автора одновременно виртуозности в деталях и цельности в создании «синтетического» объекта.

Дальнейшее развитие искусства начала XX века традиционно обозначается как художественный авангардизм. Он неоднороден и к нему относятся подчас прямо противоположные художественные направления. Тем не менее, их объединяют не только временные границы, но прежде всего отношение к классике – *сознательный разрыв, бунт, протест*. В целом, в *авангардизме* можно выделить следующие группы направлений:

1. Направления, объединенные экспериментированием в области форм: *кубизм, футуризм, конструктивизм, функционализм*;
2. Направления, объединенные экспериментированием в области колористики: *фовизм, ташизм*;
3. Направления, для которых характерно одновременное экспериментирование с цветом и формой: *абстракционизм, супрематизм*;
4. Направления, выражающие экзистенциальный тип мышления в художественной форме: *экспрессионизм*;
5. Направления, основывающиеся на культе бессознательного (психоанализ Фрейда, интуитивизм Бергсона): *дадаизм, сюрреализм*.

Первые три группы художественных направлений относятся к абстрактному или *беспредметному искусству*, целью которого становится отказ от изображения предметного мира, от природы в пользу идеи,

выражающей «трансцендентальную» сущность предметов и явлений. Причем в произведении выражается не сама идея, а отношение к ней, особая интерпретация автора. Представители абстрактного искусства (Мондриан, Кандинский, Малевич и др.) претендуют на создание новой, чистой реальности. Абстракционисты считали, что только *беспредметное искусство может быть свободно от религиозных, идеологических и прочих предписаний, которые искажают и делают невозможным выражение чистого бытия*. Кроме того, именно абстракционизм в искусстве призван был выразить в особой художественной форме победу активного и творящего человека над пассивной формой природы. Знаменитый «Черный квадрат» Малевича, как «зародыш всех возможностей» был одновременно символом «чистого» бытия, лишённого предметности и символом всего абстрактного искусства в его принципиальной парадоксальности. О значимости супрематизма Малевича и абстракционизма в целом свидетельствуют неутихающие и поныне споры о его сущности и художественной ценности.

В дальнейшем в течение всего XX века в развитии абстракционизма прослеживались определенные всплески. Так, после окончания 2 мировой войны происходит второе рождение абстракционизма, как в Европе, так и в Америке. Его импульсом становятся ужасы войны и разруха послевоенных лет, которые вызвали желание спрятаться в своем мире, создать пространство (пусть и иллюзорное) свободы. Особенностью нового этапа абстракционизма становятся уже не просто формотворчество, а поиск новых средств выразительности.

В отличие от беспредметного искусства, *экспрессионизм* (Мунк, поздний Кандинский, поздний Ван Гог, Клее, Кокошка, Грос и др.) как выражение экзистенциального типа мышления, провозглашает единственной реальностью субъективность человека, выражение которой становится его основной целью. Экспрессионизм, как «*бунт отчаявшихся*», пытается передать ту сторону жизни человека, которая наполнена духовными страданиями. Как следствие, интерес ко всему тому, что вызывает страдания: болезни, страхи, социальные потрясения и конфликты, стихийные бедствия. Для выражения напряженности и подчас обреченности человеческого существования экспрессионизм использует цветовые диссонансы, излом и деформацию линий и рисунка в целом, искажение пропорций и масштаба. Создаваемое экспрессионистами настроение наполнено тревогой, тоской и даже безысходностью, как и жизнь обычного человека.

*Сюрреализм* (Бретон, Эрнст, Магритт, Дали, Джакометти и др.) как одно из самых ярких направлений неклассического искусства акцентирует

внимание на других сторонах человеческого существования. Поскольку сюрреалисты считали Фрейда своим духовным отцом, является закономерным их стремление выразить бессознательное начало человека. Такое выражение требует от художника самого главного – освободиться от диктата разума. Для этого необходимо высвободить все скрытые и запертые цензурой (культурой как запретительным механизмом) стороны психики. Методы, которые используют сюрреалисты, адекватны их целям: *«автоматическое письмо», «правила случайностей», которые могут применяться в особом состоянии, подобном трансу.* Произведения сюрреалистов принципиально парадоксальны – сознательное стремление выплеснуть в материал болезненный бред, сокровенные грезы, сновидения, иррациональные импульсы через стихию свободного, подобного младенческому, бездушия порождает странные миры. Для них свойственны *алогизм, неожиданность, отказ от стереотипов, экспериментаторство, бунтарство.* (Свидетельством этому может считаться знаменитый образ часов С.Дали в виде мягкого растекающегося циферблата – работа «Постоянство памяти» и др.). При этом работы сюрреалистов отличает символизм, метафоричность, мастерство, виртуозная техника, прописанность мельчайших деталей, как реальных, так и фантастических предметов и существ, что в целом создает пугающе-завораживающие образы. Сочетание в пространстве одного полотна абсолютно реальных, но принципиально несовместимых природных элементов, выписанных как с нарушением законов евклидовой геометрии и оптики, так и физики, вызывает ощущение противоестественной достоверности, болезненно привлекающей и отталкивающей одновременно. Заслуга сюрреалистов не только в том, что они придают искусству новую размерность и цель, не только в их формальной и сюжетной необычности и даже парадоксальности. Важным является то, что их идеи и методы во многом предвосхитили феномены постмодернистского искусства. Различного рода *арт-действия* сюрреалистов и прежде всего самого Дали, вся жизнь которого отличается виртуозной театральностью и эпатажем, можно расценить как предтечу последующих *хэппенингов и перформансов постмодерна.*

Принято считать, что завершающим проявлением неклассического искусства по праву считается *поп-арт* («популярное искусство»), которое появившись в середине XX века, стало вызовом элитарному и концептуальному искусству предшествующих десятилетий. *Поп-арт* провозглашает «возвращение к реальности» через «раскрытие эстетической ценности» образцов массовой продукции. Поп-арт порожден урбанизированным обществом массового потребления. В шокирующей

манере его представители (Уорхол, Раушенбах, Блейк и др.) стремились обыграть эстетическую ценность предметов урбанизированного быта, выпадавших ранее за пределы искусства. В поп-арте главным является соединение вызова и безразличия, благодаря чему его представители могли показать, что все в мире одновременно прекрасно и безобразно, достойно и недостойно. Провозглашая свое искусство вне традиций и норм, его представители заимствовали свои образы у массовой культуры (реклама, комиксы, плакаты, кино и фотография) и помещали их в иной контекст. В результате произведением становится старое одеяло, натянутое на подрамник и забрызганное краской (знаменитая работа Р.Раушенбаха «Кровать») или соединенная в едином художественном пространстве знаменитая Мадонна Рафаэля и гвозди. *Благодаря новым художественным приемам и формам арт-практик и арт-акций (инсталляция, коллаж, хеппенинг, перформанс), поп-арт становится переходным стилем, своего рода связующим звеном между эстетикой модернизма и постмодерна.*

В целом неклассическое искусство отличают цели и способы символизации мира, а также восприятие самого человека. Это не только новое искусство, но и новый стиль жизни. Специфика этого искусства нашла выражение в таких чертах, как:

- *Пolemический характер; бунтарство, эпатаж;*
- *сознательный разрыв и противопоставление классике;*
- *отказ от мимезиса как подражательности;*
- *принципиально новые технические приемы: лучизм, кубизм;*
- *формотворчество и экспериментаторство;*
- *символизация линии, цвета, формы;*
- *утверждение «логики абсурда» и парадокса;*
- *стремление синтезировать в творчестве разные начала: объем, звук, пластику, цвет, запах.*

### **Глоссарий:**

**Абстракционизм** – (или беспредметное искусство) отрицает изобразительность в искусстве, отказывается от показа предметного мира в пользу выражения идеи.

**Импрессионизм** – переходный стиль европейского искусства конца

XIX – начала XX вв., для которого характерно стремление передать ускользающую красоту реального мира в его изменчивости и динамичности.

**Конструктивизм** – стиль неклассического искусства, выдвинувший задачу конструирования материальной среды с использованием новой техники. Его отличают простые лаконичные функционально оправданные формы и целесообразные конструкции.

**Кубизм** – направление в искусстве XX века, для которого свойственно стремление к формальному экспериментированию, использование простых форм.

**Модерн (ар нуво)** – наиболее яркий и сложный стиль рубежа XIX-XX вв., отличающийся символизмом, декоративностью, особым ритмом текучих линий, подчеркнутой необычностью и индивидуальностью каждого произведения.

**Поп-арт** – эпатажное художественное направление середины XX века, отрицавшее обычные художественные методы и формы и культивирующее случайное сочетание бытовых предметов, копий.

**Сюрреализм** – (букв. *сверхреализм*) авангардистское направление в искусстве XX в., целью которого стало радикальное освобождение бессознательных процессов в психике человека, которое отличает иррационализм, метафоричность, противоестественное сочетание несовместимых предметов и явлений, выражаемое с пугающей достоверностью.

### ***Вопросы к семинарским занятиям:***

1. Роль неклассической философии в становлении новой эстетики и искусства.
2. Предтеча художественно-эстетического авангардизма: символизм, импрессионизм, модерн.
3. Идея беспредметного искусства в абстракционизме.
4. Своеобразие целей и приемов экспрессионизма и сюрреализма.

### ***Темы рефератов:***

1. Стилиевые поиски авангардного искусства XX века.
2. Новый образ мира и человека в неклассической философии, эстетике и искусстве.

3. Формотворчество как создание новых типов художественного пространства (футуризм, супрематизм, кубизм, конструктивизм).
4. Сюрреализм как новый тип мировоззрения и стиль жизни.
5. Своеобразие мрачной поэтики экспрессионизма как выражение «торжества духа над материей».
6. Сущность и специфика экзистенциальной эстетики: Сартр, Камю.
7. XX век: дегуманизация искусства.

### ***Литература:***

1. Дали, С. Дневник одного гения / С.Дали. – М.: Поппури, 2012. – 336 с.
2. Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров запад.-евр. лит. XX в./ Сост., предисл., общ. Ред. Л.Г.Андреева. – М.: Прогресс, 1986. – 640 с.
3. Неизвестный русский авангард в музеях и частных собраниях /Автор-составитель А.Д.Сарабьянов. – М.: Советский художник, 1992. – 352 с.
4. Популярная художественная энциклопедия: Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство: В 2 книгах/ Гл. ред. В.М.Полевой [и др.] – М.: Сов. Энциклопедия, 1986.
5. Современное западное искусство. XX век / В.В.Турова, Т.Н.Левая, О.Т.Леонтьева и др. – М.: Наука, 1988. – 366 с.
6. Художественные модели мироздания. Книга 2. XX век. Взаимодействие искусств в поисках нового образа мира /Под общей ред. В.П.Толстого и др. – М.: Наука, 1999. – 366 с.

## ***ЭСТЕТИКА ПОСТМОДЕРНА.***

1. ***Особенности и сущность художественного постмодерна.***
2. ***Основные тенденции постмодерна.***

*Ключевые понятия: абсурд, деконструкция, игра, лабиринт, повседневность, симулякр, телесность, эклектика.*

1. ***Особенности и сущность художественного постмодерна.***

Постмодернизм, как и модернизм, возникает на переломе эпох, который всегда сопровождается кризисом мировоззрения и, как следствие, новыми поисками смысла человеческого существования. Эти поиски происходят на фоне глобальной трансформации системы ценностей и основных культурных кодов.

Впервые сам термин «постмодерн» («постмодернизм») был употреблен немецким философом Рудольфом Панвицем в работе «Кризис европейской культуры», которая вышла в 1917 году. Затем, уже в 60-е гг. термин использовался в среде эстетствующих интеллектуалов для обозначения кризиса всего авангардного искусства. Но только спустя два десятилетия он приобрел философский и искусствоведческий статус, обозначая особую философско-эстетическую парадигму конца XX века. Именно так знаменитый архитектор Ч.Дженкс в своей работе «Язык постмодернистской архитектуры» (1977) интерпретирует постмодерн. Яркими представителями эстетики постмодерна являются Ж.-Ф.Лиотар, Ж.Деррида, Ч.Дженкс, Ж.Бодрийар, У.Эко, Р.Барт, М.Павич и многие другие.

Художественная программа постмодернизма принципиально неоднородна. Она является (по мнению Ю.Хабермасса, Деррида, У.Эко и др.) своеобразным ответом на кризис модернистского мировоззрения XX века. В русскоязычной литературе постмодернизм развивается как реакция на разрушение утопического сознания, особой идеологии, существующей в эру тоталитаризма.

Постмодерн принципиально отказывается от любых художественно-эстетических канонов и даже традиц. В нем происходит переосмысление основных проблем, целей и границ творчества. Пространство современного художественного бытия представляет собой особое замкнутое на себе основание («*корневиЩе*» В.Бычков), которое и задает художественные поиски. Они реализуются как своеобразные научно-художественные ходы-методы. Их своеобразие заключается в изначальной процедурной парадоксальности: эти методы одновременно выступают и как медитативные практики и как своего рода механико-медицинские операции. Кроме того, такая парадоксальность приводит к эстетическим провокациям (а где игра, там провокация логична), стирающим границы между реальностью и искусством, между знаком и вещью.

Искусство становится безличным единым экуменическим текстом, создаваемым совокупным Творцом. Переосмысливается сущность и роль автора, зрителя и самого текста. Мировоззренческим основанием таких процессов становится переход от классического антропоцентристского гуманизма (европейского типа) к универсальному гуманизму и плюрализму с отказом от евро и этноцентризма. Методы постмодерна: цитирование,

эстетические мутации, монтажность и коллажность, релятивность изобразительно-выразительных средств.

Ирония в постмодернизме выступает как фундаментальная особенность языка и, следовательно, важнейшая черта художественного мышления. Ирония артикулируется как «ностальгия» по культуре.

Важнейшим понятием постмодерна становится *мир-текст*. Оно связано с реализацией художественного творчества как стремления воссоздать хаос жизни через искусственно порождаемый хаос произведения. Приемы и формы этого воссоздания включают фрагментарность, цитирование, мозаичность, эклектику.

Если попытаться дать определение постмодерна, то оно будет следующим: **постмодерн есть особая интеллектуально-эстетическая игра, как с классическими, так и неклассическими смыслами, идеями и ценностями. Постмодерн - это форма радикальной критики разума, низвержения идеи сакрально-духовного достоинства человека.** Отчетливо намеченные еще в культуре авангарда, именно в пространстве постмодерна данные тенденции достигли своего апогея.

## ***2. Основные тенденции постмодерна.***

Постмодерн попытался создать с помощью новых средств выразительности абсолютно новый Ценностно-смысловой Универсум, в котором принципиально иначе интерпретируются вопросы о месте человека в бытии культуры, о возможностях искусства и его назначении, о специфике изобразительных средств, их «правилах» и границах применимости. О себе постмодерн заявляет, прежде всего, радикальным отказом от проблемного и языкового поля всей предшествующей культуры. Теперь темы, проблемы и категории, задающие новую эстетику условно можно свести к следующим:

- 1. Повседневность, инвайронмент, хэппенинг, перформанс, флеш-моб – категории, организующие пространство бытия культуры;*
- 2. Лабиринт, вещь, симулякр, гиперреальность, телесность – категории, определяющие способ и форму бытия культуры;*
- 3. Игра, эклектика, деконструкция, коллаж, абсурд, текст – категории, задающие цель и механизм творчества*

1. *Категории постмодерна, организующие пространство бытия культуры.*  
«Повседневность» является одной из основополагающих категорией постмодерна, отличающих его эстетику от классики. Первые практические попытки распространить сферу искусства на повседневный мир были характерны для эстетики поп-арта, который стремился активно ввести предметы масс-культуры в среду художественного произведения. Примером может служить «Монограмма» Р.Раушенбаха (1955-59), представляющая собой чучело барана, продетое сквозь автомобильную шину. Однако до появления постмодерна данные попытки еще находились на «периферии» искусства. Только в постмодерне обыденная, рутинная жизнь, зачастую неосознаваемая в качестве значимой для человека, входит «в плоть и кровь» художественного произведения. Повседневность именно в силу своей «близости» человеку, своей аморфности и неспецифичности стала рассматриваться как среда, адекватная искусству. Представители постмодернистской культуры активно продолжают традиции поп-арта, вводя утилитарные предметы в структуру художественного произведения. Возникают различные *инсталляции*, активно используется *техника коллажа*. Более продвинутыми формами эстетизации повседневности являются *энвайронменты*, реализующие себя в виде *хэппенингов* и *перформансов*.

«**Инвайронмент**» (от англ. environment - окружающая среда) - форма выхода искусства в реальное пространство с целью более активного вовлечения зрителя (фактически, переставшего быть таковым и становящимся со-участником) в организуемое арт-действие. Задачей энвайронмента является расширение культурного пространства объекта, стирание граней между жизнью и искусством, восприятием и со-творчеством. С целью преодоления разрыва между образом и реальностью художники часто вводят в свои произведения трехмерные объекты. Некоторые даже создают полномасштабные модели повседневных вещей и ситуаций реальной жизни, В инвайронментах сочетаются элементы живописи, скульптуры, коллажа и театрального искусства.

Некоторые инвайронменты могут оказывать на зрителей очень мощное воздействие. Это вполне можно сказать о работе «Государственная больница» Эдварда Кинхольца. Художник создал объемное изображение палаты в больнице для престарелых, в которой находится голый старик, привязанный к нижней койке. Его тело напоминает скелет, обтянутый бесцветной, почти прозрачной кожей, а вместо головы - стеклянный аквариум с живой золотой рыбкой, которая иногда появляется в поле зрения зрителя. Ужасающий реализм этой сцены усиливается воздействием на

обоняние неприятных запахов. (Когда работа была выставлена в Окружном музее искусства Лос-Анджелеса, от нее исходил тошнотворный больничный запах). На верхней полке также изображена фигура. Она почти полностью повторяет лежащее внизу тело, но является вымышленным, воображаемым образом. Это подчеркивается тем, что фигура помещена в «шарик», обведенный рамкой, которая используется в комиксах для выражения мыслей или слов персонажа. Шарик поднимается от аквариума с золотой рыбкой. Комиксный прием использования «шарика» чужд реализму всей сцены, создавая тем самым еще более драматичный и напряженный образ.

Практика инвайронмента активно и весьма позитивно реализуется в создании современных выставочных пространств (экспопространств), нацеленных на организацию целостной эстетической среды посредством включения экспонируемого объекта в специально созданный аудиовизуальный (а иногда и кинематический) контекст его восприятия, значимым элементом которого становится и сам посетитель. Современными формами инвайронмента являются «хэппенинги» (от англ. to happen - случаться) и «перфомансы» (от англ. performance - исполнение) и **флэш-мобы**. Первые хэппенинги возникли в 1950-х годах в Америке и представляли собой импровизационные формы культурных акций, совершаемые в местах массового скопления людей (площадь, рынок, очередь). Их цель - имитация прежних форм народных гуляний, карнавалов, публичных ритуалов, т.е. возвращение культуры в ее стихийно-первородный контекст жизни (возрождение дионисийского начала, по Ницше). Перфомансы более характерны для нынешнего этапа постмодерна и реализуют себя в форме организованных акций, совершаемых в специальных помещениях или на открытых площадках по заранее определенному сценарию.

В настоящее время суть искусства стала настолько сложной, что представляются очевидными следующие постулаты:

- луноход превосходит любые устремления современной архитектуры,
- трансляция переговоров между космическим центром в Хьюстоне и Аполлоном 11 намного интереснее, чем любая современная поэзия,
- при этом помехи, гудки и сбои связи превосходят исполнение электронной музыки в концертных залах,

- любительские видеозаписи, снятые антропологами в резервациях, гораздо интереснее самых известных андеграундных фильмов,
- почти все заправочные станции (например, в Лас-Вегасе), созданные из яркого пластика, стекла и стали, - самая выдающаяся архитектура современности,
- сомнамбулические движения покупателей в супермаркете гораздо выразительнее, чем любые инновации современного танца,
- содержимое заводских помоек и тот скарб, что находится у вас под кроватью, впечатляет сильнее, чем тот мусор, что экспонируют актуальные выставки,
- следы, что покрывают небесную гладь в ходе ракетных испытаний, - эти неподвижные радуги, каракули даже невозможно сравнить с работами художников, исследующих свойства газообразных веществ,
- война во Вьетнаме или суд над «Чикагской восьмеркой» зрелищнее, чем любой спектакль,
- что ... и т.д., и т.д.

Не-искусство - в большей мере искусство, чем само искусство.

Алан Капроу

## *2. Категории постмодерна, задающие способ и форму бытия культуры.*

«Лабиринт» является традиционным образом культуры, символика которого исторически модифицировалась, но он присутствовал в культуре всегда. Однако только в постмодерне этот образ трактуется как базовый, поднимается до уровня категории. По мнению представителей посткультуры, значимость данной категории обусловлена ее принципиальной полисемантичностью (многозначностью). Мир, в интерпретации посткультуры, это некое сложное, хаотичное, неструктурированное многообразие, которое не может быть описано с позиций рациональности. Лабиринт как раз и является образом многоаспектности и вариативности как

самого мира, так и бытия человека в мире. Символикой лабиринта («сокрытого») насыщена проза Л.Борхеса («В круге руин») и У.Эко («Имя розы»), он активно используется в архитектуре Хундертвассера, в кинематографе П.Гринуэя.

«Симулякр» (от фр. Simulacre - подобие, видимость) - одна из центральных категорий постклассики, развитая Ж.Бодрийаром. Данная категория многопланова, ее значение может меняться в зависимости от контекста и чаще всего является интуитивно постигаемой. Но если попытаться дать ее самое общее, а, следовательно, и обедненное значение, то оно может быть прояснено с помощью терминов «иллюзия», «пустая оболочка», «заменитель», «ложная форма». Теория симулякра была разработана Бодрийаром в русле его общей концепции кризисного состояния современной культуры. Современные ценности все более приобретают вещный характер, предметы потребления начинают превалировать над самим человеком. (Не случайно «вещь» также является одной из категорий постмодерна). Вещь из обыденного спутника человеческой жизни превратилась в ее ведущее начало, в существенную категорию сознания. Жизнь современного человека более проходит под знаком имитации жизни, чем самой жизни. Человек все более окружает себя знаками-симулякрами, которые заменили естественный мир природы и человеческой эмоциональности их искусственными подобиями. Виртуальные технологии, реклама, галлюциногены, искусственные материалы - наиболее очевидные и простые примеры симулякров. Современный мир состоит из симулякров, которые приобрели характер самодостаточности, перестав быть лишь знаками другой, истинной реальности. Симуляция, выдавая отсутствие за присутствие, приводит к смешению реального и воображаемого, к некой «гиперреальности», существовать в которой обречен современный человек. Ярким примером того, как простые вещи могут интерпретироваться в качестве арт-объектов и порождать особую реальность со своим пространственно-временным континуумом и ауди-визуальным рядом, может служить великолепный документальный ролик П.Фичли и Д.Вайса «Путь вещей» («Der Lauf der Dinge»). Перфоманс в единстве с химическими и физическими реакциями есть воплощение знаменитой машины Голдберга, которая по принципу домино с шипением, взрывами, бульканьем создает кинематическое единое действо.

### *3. Категории постмодерна, задающие механизмы созидания культуры.*

«Абсурд» является единственно возможной формой отношения человека к миру, реализующему себя посредством понятий «лабиринт» и «симулякр». С помощью данной категории описываются различные формы арт-практик, основанные на принципиальном алогизме происходящего и интерпретируемые не с точки зрения рассудка, а посредством неких невербальных интуитивных форм постижения происходящего (принцип «вчувствования», гипнотического воздействия, «растворения» и т.п.).

«Интертекст» и «гипертекст» - это категории постмодерна, задающие принцип внутреннего построения художественного, в первую очередь, литературного, произведения. Идея интер- и гипертекста базируется на принципах лабиринта и игры как принципиально вариативных способах построения художественного произведения. Философской основой интер- и гипертекстов явилась герменевтика, рассматривающая «текст» в качестве универсальной категории культуры. Текст может быть воплощен не только собственно в писанных формах, но и в любых других культурных символах (архитектуре, музыке, народных обычаях, ритуалах и т.д.). «Интертекст» представляет собой способ отношения к цитатам, ссылкам, указаниям на некие культурные символы, имена или ситуации, существующие внутри авторского текста, как на самостоятельное произведение, которое, в принципе, может быть «вырвано» из контекста и «жить» самостоятельной жизнью. Использование интертекста предполагает очень высокую образованность как самого автора, так и читательской аудитории, умение распознавать и расшифровывать скрытые парафразы, следы присутствия в тексте иной культурной символики. Поэтому введение интертекста в структуру произведения, в значительной степени, характерно для элитарного направления постмодернистской эстетики. Примерами активного введения интертекста являются романы У.Эко, М.Павича.

Если интертекст, в основном, обращен «внутри» произведения, создавая многоступенчатый и сложный «текст в тексте», «символ в символе», то *гипертекст* обращен «вовне», он выводит авторское произведение в культурно-смысловое пространство культуры. Культура - это всегда одновременное бытие самых различных культурных традиций, стилей и направлений, она полифонична, «говорит» на разные голоса и поэтому, собственно говоря, любое авторское произведение не является абсолютно новаторским и самоценным. Автор всегда «нагружен» культурной символикой и семантикой, доставшимися ему в наследство. В последнее время понятие гипертекста наиболее активно используется в контексте виртуального пространства. Интернет является практически безграничным с

информационной точки зрения и позволяет активно внедряться в его пространство любому пользователю, создавать свои собственные миры и активно трансформировать киберпространство.

Каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и т.д. - все они поглощены текстом и перемешаны в нем, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык.

Р. Барт

«**Деконструкция**» была введена в пространство постмодернистской культуры французским философом Жаком Дерридой, который сам объяснял смысл данного понятия на примере простой аналогии разборки на части, а затем обратной сборки некоего механического агрегата. Результатом подобной сборки может оказаться нечто, абсолютно отличное от своего прообраза. Деконструкция как постмодернистский принцип - это требование изменения базовых ценностей цивилизации, прежде всего, - отказ от рационализма и наукоцентризма. Деконструкция реализует себя как некая тотальная интеллектуально-ироническая игра со смыслами. Деррида полагает, что деконструкции может быть подвержено абсолютно все. Благодаря этому сам мир, отношение человеку к Другому лишаются устойчивости и определенности, становятся «многослойными» и интерактивными. Единственно вечным является сама деконструкция, поэтому жизнь человека есть вечное «бытие-в-деконструкции».

«**Эклектика**» является категорией постмодернистской эстетики, описывающей процесс творчества, способ создания различных арт-объектов. Эклектика - это сознательно используемый прием сочетания несочитаемого, демонстрация отсутствия продуманной концепции творчества, акцентировка случайности, интуиции и спонтанности в качестве основных творческих стратегий.

«Телесность» представляет собой одну из центральных категорий постмодерна, в которой наиболее четко прослеживается ее неклассический характер. Если вся предшествующая культура была ориентирована на духовность как атрибутивную характеристику человека, то современные формы арт-практик отходят от идеи укорененности человека в неких трансцендентных структурах Бытия и рассматривают человека, преимущественно соматически, как чувственно организованное тело. Современное понятие «телесность» выступает как своеобразная философско-эстетическая антитеза понятию «духовность». Подобного противопоставления античная культура, для которой понятие телесности также являлось значимым, не знала. Это, во-первых, было связано с тем, что само открытие духовности - исторически более позднее явление, непосредственно связанное с христианством. Во-вторых, античная телесность манифестировала себя как форма гармоничного и высокохудожественного слияния с космическим Универсумом, была непосредственно связана с идеями катарсиса и калокагатии. Постмодернистская акцентировка телесности преследует совершенно иную задачу: подачу человека преимущественно в модусе его сексуальности, предтечей чего являлись фрейдистко-ницшеанские идеи, а также тексты де Сада и Захера-Мазоха. Сексуальность в современном искусстве презентует себя в различных формах: от боди-арта и эстетизированной телесности в фильмах П.Гринуэя до откровенно эпатажных форм, зачастую связанных с грубым натурализмом и жестокостью в секс-индустрии.

Примером постмодернистской архитектуры может служить творчество австрийского архитектора Фридриха Хундертвассера. Он родился в Вене 15.12.1928. Несмотря на то, что все его формальное профессиональное образование ограничилось тремя месяцами в Академии строительного искусства в Вене, он является одной из наиболее уважаемых и неординарных фигур всей постмодернистской архитектуры. На него большое влияние оказала II Мировая война, когда подростком он был свидетелем того, как все его родственники были арестованы, депортированы и убиты. Много позже Хундертвассер вспоминал, что в то время у него было одно желание - исчезнуть, спрятаться, скрыться. Психическая травма, нанесенная фашизмом, оказала влияние на всю его дальнейшую жизнь.

Радикализм мировоззрения и своеобразие поступков (читал нагишом лекции по истории искусств, судился с городскими властями из-за того, что ему не разрешали рисовать на стене выставочного зала непрерывную линию до тех пор, пока он не рухнет от изнеможения) иногда провоцировали

считать его городским сумасшедшим. Однако, несмотря на столь эпатажный способ выражения, его творческие идеи ясны и крайне интересны. Его творчество свидетельствует о том, что, скорее, он был «блаженный» в том смысле, который придается этому слову в России, т.е. человек, способный познать высшую истину, но утративший адекватный контакт с миром.

Его творческие идеи - ответ на глубинные запросы современного человека, ощущающего себя потерянным в мире, нравственно, политически и экологически загрязненным. Обретение гармонии с миром, построение экологически безопасной среды - лейтмотивы его творчества. Традиционная архитектура его не устраивала. Ему казалось, что обычные городские дома похожи на казармы, что город, будучи большим скоплением людей, калечит психику и является нарывом на теле живой природы. Личный дом, по его мнению, должен быть убежищем для человека, это место, где комфортно. Но сегодняшний мир таков, что достичь этого можно только «убежав» от мира, в буквальном смысле спрятавшись под землю. Это реализовалась в домах, выкопанных в земле и похожих на муравейники или домики кротов. На их крышах растет трава, единственная стена ориентирована на восход солнца, в внутри царит покой и гармония. Это, действительно, землянки, но удивительно уютные и мирные, не несущие никаких ассоциаций с войной. Это, скорее, жилища сказочных персонажей, в любви к которым Хундертвассер признавался до глубокой старости.

В своей городской архитектуре Хундертвассер наслаждается нестандартностью и беспорядочностью, вдохновляется арабской музыкой и гармонией природы, следует традициям Венского Сецессиона (модерна), но одновременно и иронизирует над ними. Его отличает богатейшая и насыщенная колористика в самых необычных сочетаниях, его излюбленной формой была спираль, он протестовал против всего прямого и правильного. Его дома напоминают детские рисунки, пряничные домики, национальное искусство мексиканских индейцев и немного архитектуру Антонио Гауди. С детской старательностью он подчеркивает каждую архитектурную и формальную деталь. Он считает, что на домах, если уж они расположены не под землей (это - идеальный вариант), обязательно должны быть башни с золотыми луковками, что означает, что характер людей, живущих там, не задавлен, а стремится ввысь. Он утверждал, что по-настоящему здоровы только те страны, в архитектуре которых традиционно существуют луковичи и башни. К подобным странам он причислял и Россию.

Самый важный архитектурный принцип Хундертвассера - «принцип окна». Он считал, что каждый человек должен иметь право, высунувшись из своего окна, нарисовать на стене все, что душе угодно на расстоянии вытянутой руки. Это - его способ самовыражения, и любому, взглянувшему на такое окно, станет ясно - здесь живет свободный человек, выделяющийся из общества покорных потребителей. Только путем индивидуальной архитектуры можно достичь гуманного разнообразия среды.

Второй важный принцип его архитектуры - «дерево-железо». В каждом доме должно жить столько же деревьев, сколько и людей. Он призывал сажать деревья в квартирах так, чтобы они вывешивались за окна, если нет возможности - на крыше и балконах.

Его идеи реализовывались крайне успешно в различных европейских государствах, но наиболее активно на его родине - в Вене. Наиболее известный объект - Хундертвассер Хауз, являющийся жемчужиной австрийской столицы. Стены дома раскрашены в разные цвета и декорированы мозаикой, на солнце поблескивают майоликовые и золотые осколки. Наверху - башня с золотой луковкой, стены увиты плющом, каждое окно индивидуально расписано, на балконах - скульптуры. Арка внизу опирается на толстую разноцветную колонну, сделанную будто бы из бусин. Земля вокруг дома неровная, мощение повторяет естественный рельеф. Напротив дома расположена «деревня искусств», где продаются стильные сувениры и открытки с изображением дома в самых различных ракурсах.

Хундертвассер занимался и промышленной архитектурной. Им реставрировано здание старой ТЭЦ, расположенной в центре Вены. В результате были очевидно продемонстрированы возможности архитектуры в достижении гармонии между технологией, экологией и искусством. По мнению Хундертвассера, визуальное загрязнение среды - самое страшное, ибо влечет за собой депрессию, агрессивность и бесчеловечность, и своим творчеством он пытался восстановить утраченную гармонию человека и природы.

***Эстетика постмодерна характеризуется:***

- ***вызовом классическим и неклассическим художественно-эстетическим ценностям;***
- ***игровым характером;***
- ***отказом от культа разума;***

- *мозаичностью и эклектичностью художественно-образного мышления;*
- *эстетизацией всего универсума;*
- *полисемантической и диалогичностью.*

### *Глоссарий:*

*Абсурд* – понятие интеллектуально-художественной традиции XX-XXI вв., обозначающей бессмысленность, нелепость феномена или процесса вплоть до жизни как таковой.

*Деконструкция* – направление и основное понятие постструктурализма, воплотившее вызов традиционным культурным ценностям и отрицающее возможность содержательной экспликации бытия как такового.

*Игра* – главнейшая и древнейшая форма эстетической деятельности, внеутилитарной, внерациональной, совершаемой ради нее самой, доставляющей особое эстетическое наслаждение. Основной атрибут – свобода. В эстетике постмодерна обретает особый статус.

*Лабиринт* – древнейший символ культуры, в художественной практике постмодерна выражает полисемантическую сложность всего мира в его многообразии.

*Повседневность* – важное понятие постмодерна, изменившее и расширившее сферу художественного творчества.

*Симулякр* – понятие, введенное Ж.Бодрийаром, значение которого меняется в зависимости от контекста. В самом общем виде можно определить как «пустой знак», «ложная форма» и т.п.

*Телесность* – центральное понятие постмодерна, выражающее его принципиальное расхождение, как с классикой, так и неклассической эстетикой. Является философско-эстетической антитезой понятия «духовность».

*Эклектика* – способ эстетики и арт-практик постмодерна, суть которого заключается в стремлении сочетать несочетаемое.

### *Вопросы к семинарским занятиям:*

1. Предпосылки становления и развития художественно-эстетического постмодерна.

2. Динамика эстетического сознания XX века: от «смерти Бога» к «смерти Автора».
3. Художественный язык постмодерна: своеобразие выразительных средств.
4. Смыслообразующая роль игры в эстетике постмодерна.

#### ***Темы рефератов:***

1. Переосмысление мировых символов в художественной практике постмодерна.
2. Дилемма элитарного и массового в искусстве XX-XXI вв.
3. Эстетика лабиринта.
4. Проблема означения и узнавания в современном искусстве.
5. Влияние синергетической парадигмы на цели и образы постмодерна.
6. «Деконструкция» в архитектуре XXI века.

#### ***Литература:***

1. Бычков, В.В. Эстетика / В.В.Бычков. – М: Гардарики, 2004. - 556 с.
2. Дженкс, Ч. Язык архитектуры постмодернизма/Ч.Дженкс. Пер. с англ. А.В.Рябушина, М.В.Уваровой. Под ред А.В.Рябушина, В.Л.Хайта. – М.: Стройиздат, 1985. – 136 с.
3. Добрицына, И.А. От постмодернизма к нелинейной архитектуре: Архитектура в контексте современной философии и науки/ И.А.Добрицына. – М.: Прогресс-Традиция, 2004. - 416 с.
4. Маньковская, Н.Б. Париж со змеями. Введение в эстетику постмодернизма / Н.Б.Маньковская. – М.: Изд. ИФ РАН, 1995. – 222 с.
5. Морозов, И.В. Архитектурная герменевтика/ И.В.Морозов. – Мн.: Пейто, 1999. – 264 с.

#### ***Тестовые задания к 2 модулю:***

1. Отличительные черты древневосточной эстетики:
  - а) отношение к красоте
  - б) динамизм
  - в) реализм
2. Основные принципы эстетики Древнего Востока:
  - а) эсхатологизм

б) символизм и каноничность

в) полисемантизм

3. Своеобразие античной эстетики заключается в:

а) религиозном символизме

б) каноничности

в) скульптурности

4. Основные принципы античной эстетики:

а) калокагатия

б) эсхатологизм

в) антропоприродная соразмерность

5. Основные черты художественного сознания средневековья:

а) универсализм

б) символизм

в) аллегоризм

г) практицизм

6. Средневековая эстетика развивалась в патристике в трудах:

а) Аврелия Августина

б) Бернара Клервосского

в) Пьера Абеляра

г) Боэция

7. Красота у Августина - это:

а) единство

- б) соразмерность
- в) порядок
- г) бесконечность

8. Рыцарский кодекс чести: "Доблесть, верность, куртуазность и щедрость" - можно наблюдать:

- а) в фавблио
- б) в рыцарских романах
- в) в лирике трубадуров
- г) в апокрифах

9. В эстетике Романтизма концепции гения создавали:

- а) Жан-Поль
- б) Шопенгауэр
- в) Ницше
- г) Лессинг

10. Красота утверждается как понятие относительно благодаря:

- а) сенсуализму
- б) картезианству
- в) немецкой классической философии
- г) схоластики

11. Главная категория эстетики Византии -

- а) прекрасное
- б) свет
- в) возвышенное
- г) героическое

12. Что "возрождалось" в эпоху Возрождения?

- а) античные идеалы
- б) изучение природы человека
- в) свобода личности и мысли
- г) принципы первоначального христианства

13. Какая наука почиталась основой образования в эпоху Возрождения?

- а) философия
- б) филология
- в) математика
- г) физика

14. "Опыты" М.Монтеня передают интеллектуальную атмосферу:

- а) Возрождения
- б) Классицизма

- в) Романтизма
- г) Просвещения

15. Эстетические правила классицизма содержатся:

- а) в "поэтическом искусстве" Никола Буало
- б) В письмах мадам де Савиньи
- в) в предисловии Расина к пьесе "Британник"
- г) в «Письмах для поощрения гуманности» Гердера

16. Красота - гармония и закономерность вселенной. Такое понимание красоты пришло в классицизм из:

- а) Античности
- б) Средних веков
- в) Возрождения
- г) Нового времени

17. Коллизии борьбы долга, порядка, закона и чувства, страсти, влечения наблюдаются:

- а) в театре Шекспира
- в) в театре Классицизма
- б) в театре Гете
- г) в драмах Шиллера

18. В романтическом искусстве важны -

- а) точность передачи самой действительности
- б) отношение художника к изображаемому
- в) оригинальное видение
- г) воспитание свободной личности

19. В эстетике Романтизма концепции гения создавали:

- а) Жан-Поль
- б) Шопенгауэр
- в) Ницше
- г) Лессинг

20. Теория романтической иронии была создана:

- а) Кантом
- б) Шлегелем
- в) Шопенгауэром
- г) Шлейермахером

21. Эстетические идеи Романтизма:

- а) поэзия приближает к Богу
- б) полная свобода чувства и фантазии в творчестве

- в) в произведениях нужно искать не изображения жизни, а откровение
- г) точность воспроизведения действительности

22. Основоположник неклассической эстетики:

- а) Сартр
- б) Кьеркегор
- в) Горький

23. Основные проблемы неклассической эстетики:

- а) проблема выразительных средств
- б) проблема истины
- в) проблема типического

24. Отличительные черты художественно-эстетического постмодерна:

- а) рационализм
- б) эсхатологизм
- в) полисемантность и диалогичность

25. Основные приемы и способы постмодернистских арт-практик:

- а) мимезис
- б) игра
- в) иррационализм.

## **ЭСТЕТИКА КАК ТЕОРИЯ ИСКУССТВА**

4. **Искусство как культурная форма.**
5. **Эстетическая природа искусства.**
6. **Характеристика художественного образа.**
7. **Морфология искусства.**

*Ключевые понятия: искусство, художественный образ, художественная форма, морфология искусства, стиль, вид, жанр.*

### **4. Искусство как культурная форма.**

В качестве объекта научной рефлексии искусство конституируется и как форма общественного сознания, и как семиотическая система, и как вид человеческой деятельности и т.д. Несмотря на многообразие интерпретаций, неизменным остаётся его культурный смысл – *человекосозидание*.

Чтобы конкретизировать данное положение, обратимся к философскому дискурсу понятия «*культурная форма*», которое, как правило, соотносится с мифом, религией, искусством и др. Культурная форма акцентирует способ упорядочивания, завершения и конструирования человеческих смыслов, что принципиально невозможно в эмпирическом измерении жизни. Специфика человеческой природы в том и состоит, что человеческая чувственность, отношения, нравственные качества и т.п. не имеют естественно-природного механизма рождения, удержания и воспроизводства. По выражению философа М.К.Мамардашвили, забыть – естественно, а помнить есть уже культурный акт. И совершается он в ином, «завершённом» плане бытия. Функцию «завершения» и осуществляют культурные формы. Тот же философ в своих лекциях часто использовал в качестве иллюстрации на подобную тему воспоминания детства о грузинских профессиональных плакальщицах, которые «разыгрывали» плач на похоронах. Посредством ритуальной формы становилось возможным рождение и воспроизводство психического состояния скорби.

В античной культуре важнейшее место отводилось участию греков в «разыгрывании» трагедии по причине того, что трагедия как подражание действию важному и законченному способствует очищению от аффектов через страх и сострадание трагическому герою (напомним, у Аристотеля эстетическое переживание определяется категорией «катарсис»).

Можно сказать, культурные формы –« это как бы приставки к нам, через которые мы в себе воспроизводим человека». (Мамардашвили М.К. Как я понимаю философию. М., 1990.С. 60)

Культурная форма, обладая качеством целостности, не ограничена только воспроизводством «человеческого в человеке», а способствует преодолению локальности, конечности, замкнутости человеческого существа. Так, искусство даёт возможность человеку в художественно-организованном пространстве пережить тысячи жизней и ситуаций, победить необратимость физического времени и увидеть себя не «какой я есть», а в пределе («каким возможно стать»). Именно так интерпретировал культурный смысл искусства известный психолог Л.С. Выготский: *«Искусство есть, скорее, организация нашего поведения на будущее, установка вперёд, требование, которое, может быть, никогда и не будет осуществлено, но которое заставляет нас стремиться поверх нашей жизни к тому, что лежит за ней».* ( Выготский Л.С. Психология искусства. М., 1966. С.319) При этом искусство, в отличие от морали, не повелевает человеку, как должно поступать, а только создаёт возможность художественно «проиграть» свой выбор.

Однако необходимо подчеркнуть, что статус реальности, которую продуцируют миф, мораль, наука и искусство, существенно различается. Например, мир мифа завершён, в нём воспроизводится сама традиция. Мифологическая реальность складывается в результате переживания соразмерности человека с миром, что исключает потребность мифологического субъекта в рефлексии. Религиозная форма посредством культа и ритуала сопряжена с божественно-сакральной реальностью и воспроизводит в культуре «сценарий» личного спасения души за границами земной жизни. Что касается морали, то она задаёт критерий общезначимости, абсолют в оценке индивидуальных человеческих поступков, моделирует должное поведение. Наука как культурная форма сохраняет, транслирует, «изобретает» объективное и достоверное знание, беспристрастное по отношению к субъекту.

Специфика искусства связана прежде всего с его эстетической природой. Это значит, в самом общем приближении, **искусство есть выразительно-смысловая форма культуры.**

**Таким образом, человекосозидающий потенциал искусства в социокультурном контексте реализуется через упорядочивание, расширение и обогащение пространства уникального человеческого опыта**

## 2. Эстетическая природа искусства.

Искусство является собой сложный, многомерный живой организм, функционирующий в единстве и взаимосвязи трёх сторон: искусство как процесс, определённый вид человеческой деятельности; искусство с точки зрения конечного продукта (художественное произведение); искусство как результат художественного восприятия.

При всём многообразии проявлений эстетическая сущность искусства остаётся неизменной. Это позволяет осмыслить как сходство искусства с другими эстетическими феноменами (игра, дизайн и т.д.), так и специфику художественной выразительности.

В эстетике выделяются следующие основные характеристики искусства:

- неутилитарность;
- творческая природа;
- художественность.

Неутилитарность в эстетической теории артикулирует мысль о том, что искусство не детерминируется никакими внешними целями, интересами, в первую очередь практическими. Художественная реальность самоценна и самодостаточна как смысловая целостность. Писатель О. Уальд иронично заметил: «Всякое искусство совершенно бесполезно».

В истории эстетической мысли качество неутилитарности в отношении к искусству осознавалось достаточно сложно. Так, космоцентризм античного мировоззрения с установкой на созерцание и подражание (мимесис) прекрасному Космосу исключал идею личного творения. Греческий термин «*techne*» (технэ) означал всю сферу искусной деятельности человека, его мастерство с точки зрения конечного результата. Поэтому искусство определялось как созидание, требующее от человека навыков и умения. Исключение составляли готовые продукты природы, познавательная деятельность, а также деятельность, опирающаяся на воображение. В разряд искусства соответственно наряду с поэзией, трагедией, архитектурой и т.п. входили и типичные ремёсла.

Терминологически эстетическая специфика искусства как «изящного» закрепила за ним только к XVIII в. в исследовании Ш. Баттё «Изящные искусства, сведённые к единому принципу». Единственной целью изящных искусств определяется выражение прекрасного, переживание эстетического

удовольствия. Окончательно статус неутилитарного, свободного закрепляется за искусством в эстетике И.Канта. Философ оперирует при этом такими характеристиками, как «целесообразность без цели», «играющая видимость», искусство как «занятие, приятное само по себе». Кроме того, Кант один из первых обратился к эстетическому анализу искусства и игры, установив сходство между ними по критерию неутилитарности.

Современная теория искусства связывает понятие неутилитарности с особым статусом художественной реальности по сравнению с объективной, эмпирической. Известный русский мыслитель А.Ф. Лосев называл художественное пространство «отрешённым». «Отрешённость» означала свойственное искусству специфическое качество выхватывать *«вещи из потока жизненных явлений»*, превращать их *«в предметы какого-то особенного, отнюдь не просто насущно-жизненного и житейского интереса»*, возбуждать *«эмоции не к вещам как таковым, а к их определённому смыслу и оформлению»*. (Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. М., 1991. С. 64)

Творчество в отношении к искусству выступает не просто одной из отличительных его характеристик, а выражает саму суть как процесса художественной деятельности, восприятия, так и продукта (художественное произведение). Русский поэт Е.Баратынский называл свою Музу обладательницей «лица необщим выраженьем», полагая, что поэтическое пространство творит эту «необщность» посредством языка. Искусство тем и отличается от обыденной жизни, что исключает дублирование, повторение, создавая всякий раз новую художественно-эстетическую реальность. Эта реальность инициируется не столько уникальностью автора, сколько логикой развития художественной формы, которая каждый раз заново «изобретает» автора. Постмодернистский писатель Х. Л. Борхес говорил в этом смысле о таинственности поэзии, потому что никогда неизвестно заранее, что удастся создать. В текстах философа М.К. Мамардашвили, затрагивающих тему искусства, используется выражение «производящее произведение». С его помощью автор развивает мысль о том, что *«...ни в симфонии, ни в романе, ни в живописи автор не излагает того, что он знает, ... понимание не предшествует, а является продуктом самого произведения»*. (Мамардашвили М. К. Эстетика мышления. М., 2000. С. 182) Язык искусства не транслирует готовые смыслы, а каждый раз заново их создаёт.

Творческая природа искусства обуславливается также особым способом бытия художественного произведения в социокультурном контексте. С одной стороны, любое произведение существует как

материально-чувственный объект (ноты, книга, скульптура и т.п.). В этой «неприкосновенной действительности, -- по словам М. Хайдеггера, -- произведение выступает перед нами так же естественно, как вещи. Картина висит на стене, как охотничье ружьё или как шляпа. Квартеты Бетховена лежат на складах издательства, как картофель в погребе». (Цит. по: Кривцун О.А. Эстетика. М., 1998. С. 169)

Но подлинное эстетическое бытие предполагает преодоление чистой вещественности, утилитарности посредством актуализации смысловой образности произведения в акте его художественного восприятия. Онтологическое пространство искусства определяется границами всех возможных интерпретаций. У современной писательницы Дины Рубиной есть тонкое замечание по поводу различия между текстами, рукописным и печатным. Печатный текст как бы «разбухает», вобрав в себя мысли, чувства, зрение тех, кто его прочитал. Добавим, что художественный выбор и художественное переживание всегда уникальны, а значит – у каждого «свой» Пушкин, «свой» Гамлет и т.п.

Эстетика постмодернизма произвела радикальное переосмысление таких ключевых для искусства понятий, как автор, произведение, художественное восприятие и т.п. Если автор в классической эстетике выступал в роли демиурга, основного творца художественных смыслов, то в постмодернистском произведении для такого автора наступает «смерть» (концепция «смерти автора» Р. Барта, У. Эко и др.). Ему отводится роль медиатора, скриптора (в пер. «пишущий»), который больше не продуцирует смыслы, а погружается вместе с читателем (имеется в виду любой субъект восприятия) в так называемую интертекстуальную игру. Художественное произведение как результат авторского творчества заменяется на текст, который высказывается независимо от авторской воли, составляется из цитат, презентующих множество других культурных источников. У Эко назван такой текст «становящимся», «произведением-в-движении». Открытость такого текста предполагает постоянную возможность его роста и интерпретаций за счёт непрерывной смысловой игры авторского текста и текста читателя. Идеальный автор – это автор, незаметный для читателя, не становящийся на пути к тексту. Подобную авторскую стратегию писатель реализует в своём романе «Имя розы», провоцируя различные прочтения «игрой» с названием, жанром детектива, отсутствием единой сюжетной линии.

Художественность – важнейшая характеристика искусства, устанавливающая его специфику в ряду других эстетических феноменов

(игра, дизайн и т.п.). Художественность фиксирует особое качество выразительности в искусстве. В трудах А.Ф. Лосева, М.М. Бахтина это качество описывается с помощью категории «форма». **Сущность художественной выразительности, или формы, определяется как равновесие, тождество внутреннего и внешнего, смысловой и материальной предметности.** Произведение искусства, по Лосеву, никуда не отсылает, ничего не обозначает, кроме себя самого. Оно самодостаточно и самоценно. Художественный смысл имманентен художественной форме и раскрывается в процессе восприятия. Искусство в таком аспекте отличается от других эстетических феноменов «обязательностью» формы. Ещё Аристотель писал, что искусство есть процесс превращения неупорядоченного «вещества жизни» в упорядоченное «вещество формы».

М.М. Бахтин особо подчёркивал, что игра в сравнении с искусством есть условность принципиально другого рода. Играющий не создаёт и не может создать целостного эстетического образа игры, потому что всегда присутствует как бы внутри её. Игровое пространство исключает деление на автора и зрителя. Предпосылкой возникновения художественной формы выступает исключительная позиция автора, как в отношении к отдельному герою, так и к произведению в целом. Эта позиция, обозначенная философом специальным термином «внезаходимость», обуславливает так называемый «избыток видения». По словам М.М. Бахтина, *«избыток видения – почка, где дремлет форма и откуда она и развёртывается, как цветок»*. (Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 24)

Итак, художественная форма задаёт границы искусства в целом, определяет его сущность и эстетическую специфику.

В научной литературе понятие «форма» часто употребляется в узком смысле применительно к конкретному продукту искусства в паре с категорией «содержание» и **означает способ организации, функционирования художественного произведения, связь элементов художественного целого.** Тогда содержание можно соотнести с «истиной» бытия (М. Хайдеггер), **образно-смысловой реальностью, которая открывается исключительно в процессе художественного творчества и восприятия.**

### 3. Характеристика художественного образа.

Основной смысловой единицей, формой художественной выразительности, средством культурной коммуникации в искусстве является образ.

**Художественный образ** – специфический для искусства способ выражения культурных смыслов в их конкретно-чувственной данности.

Образная реальность существенно отличается от реальности, объективной, эмпирической. И дело здесь не только в том, что образ есть отражение идеальное, а значит, не дублирует действительность. Дистанция условности в искусстве продуцируется, с одной стороны, воображением и фантазией автора, а с другой, определяется законами художественного языка, принципами формообразования. Известный специалист по проблемам теории искусства О. А. Кривцун неоднократно указывал в своих работах, что такие формообразующие начала, как стиль, жанр и др., не принадлежат художнику, скорее, наоборот, художник находится в их власти, осознанно или неосознанно. По выражению другого философа М. М. Бахтина, жанр кристаллизует в себе творческую память. Если сравнить отдельные виды искусства по степени условности, то в балете, классической музыке условность намного выше, чем в игровом кино, драматическом театре.

В истории эстетики природа художественной реальности осознавалась преимущественно в рамках теории мимесиса (*подробнее см. соответствующий модуль*). Несмотря на многообразие толкований миметического принципа, уже в античность мимесис (подражание) не отождествлялся с копированием, воспроизведением действительности средствами искусства. Так, Аристотель интерпретирует мимесис не только через признак адекватности, что означает изображение вещей такими, «как они были или есть», но и допускает творческое воображение («как о них говорят и думают», «какими они должны быть»). Аристотель утверждал необходимость ориентироваться в искусстве не на случайное, единичное, называя это правдоподобием, а на сущностное. Поэтому правда поэзии ценилась философом выше правдоподобия истории.

Современные арт-практики (художественная инсталляция, лэнд-арт, поп-арт и др.) трансформировали принцип подобия в презентацию реальной вещи, художественную образность в симулякр, процесс художественного восприятия подменили ироничной игрой в постмодернистском смысле.

Существенной особенностью художественного образа выступает его смысловая открытость, неисчерпаемость. Образная реальность не задана, а «разомкнута» в открытое пространство диалогического взаимодействия двух сознаний: Я (автор)-Другой (читатель). Гегель писал в этой связи: «...хотя художественное произведение и образует согласующийся в себе и завершённый мир, но всё же оно в качестве действительного, обособленного объекта существует не для себя, а для нас, для публики, которая создаёт художественное произведение и наслаждается им». (Гегель. Эстетика. М., 1968. С.273-274) Художественный образ «живёт» в духовном опыте культуры, пока вновь и вновь вступает в прямые отношения с уникальными человеческими смыслами, другими словами, пока «на чьи-то вопросы отвечает». М.М.Бахтин, исследуя проблему диалога культур, часто употреблял выражение «вопрос-ответный характер смысла».

Следует добавить, что диалог всегда происходит в социокультурном контексте, где сопрягается множество текстов, интерпретаций. Характер художественного восприятия определяется бытующими в культуре художественными вкусами, художественными идеалами, в том числе и массовыми стереотипами. В современных реалиях, когда наряду с «высоким», элитарным большое распространение получило массовое искусство, изначально ориентированное на стандартное, типизированное восприятие, можно выявить существование феномена «проектирования» популярности продукта с помощью специальных каналов, в первую очередь через средства массовой коммуникации.

Диалогичность художественного образа объясняется также его особым пространственно-временным измерением. Б. Пастернак чутко уловил противоречивость бытийственности поэта:

*Ты – вечности заложник –  
У времени в плену*

Художественное произведение располагается всегда на границе различных культур (топологические координаты), одновременно соединяя «малое» и «большое» время (термин М.М. Бахтина) в рамках одной культуры (темпоральные координаты). В этом видится источник полисемантности, потенциальной неисчерпаемости художественного образа. М. Цветаева назвала это свойство искусства «живостью»: «*Есть книги настолько живые, что всё боишься, что, пока не читал, она уже изменилась, как река – сменилась, пока жил – тоже жила, как река – шла и ушла. Никто дважды не вступил в ту же реку. А вступил ли кто дважды в ту же книгу?*» (Цветаева М. Сочинения: в 2 т. Минск, 1988.- Т. 2. С. 329)

Выразительное богатство художественного образа обуславливается и особенностями его семантической природы. В истории эстетической мысли проблему знаковой природы образа на примере поэтического намётил Гегель. Специфику художественного образа философ видел в том, что он « *являет нашему взору не абстрактную сущность, а конкретную её действительность, не случайное существование, а такое явление, в котором непосредственно через само внешнее и его индивидуальность мы в нераздельном единстве с ним познаём субстанциональное...*» (Гегель. Эстетика. Т. 3. С. 384-385)

Как любой знак, художественная форма существует в коммуникативном пространстве в единстве двух сторон: означающая и означаемая, или знак и значение. Но в отличие от знаков, непосредственно не связанных с означаемым, (например, индексные), образ в искусстве есть чистая выразительность, полное совпадение смысловой идеальности и чувственности. По степени семантической свободы художественный образ наиболее близок символу. Русский философ А.Ф. Лосев называл символ духовным ядром художественной формы.

Таким образом, анализ художественного образа как основной смысловой единицы искусства, позволяет окончательно сформулировать исходную дефиницию.

**Искусство** – эстетическая категория, обозначающая особую, художественно-образную форму выразительности.

#### **4. Морфология искусства.**

Вышеизложенный материал был обращён к сущностным основаниям искусства. Морфологический анализ помогает упорядочить реальный процесс функционирования всего разнообразия художественно-творческих практик, выразительных средств, механизмов художественного восприятия.

Понятие «**морфология**» фиксирует структурные закономерности искусства, многообразие художественно-выразительных средств, типы художественного творчества, принципы формообразования, критерии классификации.

Эстетическая теория изобилует классификациями по самым разным основаниям. Ограничимся рассмотрением наиболее устойчивых,

объективных универсалий, моделирующих мир искусства. К ним относятся стиль, вид, жанр. Отличие между ними определяется только степенью общности.

Самой значимой выступает категория «стиль». В эстетике стиль характеризуется как «метафизическое чувство формы» (О. Шпенглер), «художественный смысл формы» (В.Г. Власов) и т.п., тем самым акцентируется его глубинная связь с искусством.

**Стиль** – это объективно сложившаяся, устойчивая системасодержательных, конструктивных, выразительных и т.п. принципов искусства. Стиль определяет тип художественного мышления, творчества и восприятия.

В границах стиля искусство проявляет себя как целостность, культурная форма. Можно сказать, что сама культура как бы актуализирует, выражает себя посредством стиля.

*(Конкретизация материала о стиле – в Модуле 2.)*

**Вид** – эстетическая категория, обозначающая в искусстве устойчивые способы создания, функционирования художественного образа, а также характер восприятия.

**Жанр** – эстетическая категория, определяющая тип художественного произведения в границах конкретного вида искусства.

*Классификацию искусства на виды и жанры см. в табл.1. (деление на группы и подвиды достаточно условное).*

### **Выводы:**

- В границах понятия «культурная форма» искусство рассматривается как выразительно-смысловая целостность.
- Основными эстетическими характеристиками искусства выступают неутилитарность, творческая природа, художественность.
- Формой художественной выразительности является художественный образ. Смысловая многозначность отличает его от других культурных знаков.
- Такие эстетические универсалии, как стиль, вид, жанр, по отношению к искусству выполняют функцию конструктивного принципа, способствуют сохранению целостности искусства.

Таблица 1. Морфология искусства

Группы	Виды искусства	Подвиды	Жанры	
<b>Пространственные (топологические)</b>	Архитектура	объемных форм		
		градостроительство		
		ландшафтная		
	Изобразительные искусства	Живопись	станковая	пейзаж, натюрморт, тематическая картина, портрет и т.д.
			монументальная	
		Графика	станковая	промышленная графика, иллюстрация, плакат и т.д.
			прикладная печатная	
		Скульптура	монументальная	портрет, монумент, памятник, медали, портрет исторический, бытовой, анималистический и т. д.
			монументально декоративная	
			станковая	
			малых форм	
		Декоративно- прикладное искусство	ювелирное	
			ткачество	
			роспись и т. д.	
Художественное фото			портрет, пейзаж, ню и т.д.	
<b>Временные (динамические)</b>		Музыка	инструментальная	соната, симфония, песня, романс и т.д.
	вокальная			
	вокально- инструментальная			
	Литература	проза	роман, рассказ, стихотворение, комедия, трагедия, фарс и т.д.	
		поэзия		
		драма		

<b>Синтетические (зрелищные)</b>	Хореография	классическая	классический танец, эстрадный танец, народный и т.д.
		народная	
		историческая	
	Театр	драматический	Комедия, опера, драма, балет, буффонада, фарс и т.д.
		оперный	
		балетный	
		кукольный	
		пантомима	
	Кино	игровое	Боевик, мелодрама, документальный, комедия, исторический и т.д.
		неигровое	
		анимационное	
	Эстрадно-цирковое		клоунада, акробатика, дрессура, эквилибристика

### Глоссарий

**Искусство** – эстетическая категория, обозначающая особую, художественно-образную форму выразительности.

**Художественный образ** -специфический для искусства способ выражения культурных смыслов в их конкретно-чувственной данности.

**Форма и содержание** отражают применительно к произведению искусства неразрывное единство образно-смысловой реальности произведения в границах художественного творчества и восприятия (содержание) и способ организации, связь элементов художественного целого (форма).

**Морфология искусства** фиксирует структурные закономерности искусства, многообразие художественно-выразительных средств, типы художественного творчества, принципы формообразования, критерии классификации.

**Стиль** – это объективно сложившаяся, устойчивая система содержательных, конструктивных, выразительных и т.п. принципов искусства. Стиль определяет тип художественного мышления, творчества и восприятия.

**Вид**-- эстетическая категория, обозначающая в искусстве устойчивые

способы создания, функционирования художественного образа, а также характер его восприятия

**Жанр** – эстетическая категория, определяющая тип художественного произведения в границах конкретного вида искусства.

### **Тема семинарского занятия**

#### ***Современное искусство в поисках новых пространств и смыслов***

1. Искусство и игра. Анализ современных арт-практик: перформанс, художественная инсталляция, лэнд-арт и др.
2. Человек и машина: проблема автора. Эстетическая концепция «смерти автора» и практика «нового медиа арта» (НМА).
3. Искусство в пространстве компьютерной реальности. Феномен сетевого искусства (Netart).

### **Тематика рефератов**

1. Искусство и миф как культурные формы.
2. Выразительный потенциал архитектуры.
3. Вещь: объект дизайна и арт-объект.
4. Гений и талант в искусстве.
5. Искусство и игра.
6. Феномен телесности в художественной теории и практике.
7. Искусство и наука на пути к истине.
8. Книга и (или) компьютер?
9. Проблема «смерти автора» в современной эстетической интерпретации.

10. Художественный текст как пространство смыслопорождения: анализ современных эстетических концепций.
11. Возможно ли в перспективе алгоритмическое («машинное») искусство?
12. Эстетические эксперименты в пространстве Интернета.

## Литература

### Основная:

1. Бычков, В.В. Эстетика / В.В. Бычков. – М.: Гардарики, 2002. – 556 с.
2. Власов, В.Г. Стили в искусстве. Словарь: в 2т. / В.Г. Власов, – СПб.: Кольна, 1995.
3. Кривцун, О.А. Эстетика / О.А. Кривцун, – М.: Аспект пресс, 2000. – 434 с.
4. Лисаковский, И.Н. Художественная культура: Термины. Понятия. Значения.: Словарь-справочник / И. Н. Лисаковский, – М.: Издательство РАГС, 1995. – 238 с.

### Дополнительная:

1. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин, – М.: Искусство, 1986. – 444 с.
2. Бычков, В.В., Маньковская, Н.Б. Искусство техногенной цивилизации в зеркале эстетики / В.В. Бычков, Н.Б. Маньковская // Вопросы философии. – 2011. – №4. – С. 62–72.
3. Ерохин, С.В. Эстетика цифрового изобразительного искусства / С.В. Ерохин, – СПб.: Алетейя, 2010. – 423 с.
4. Комар, Ф. Искусство и человек / Ф. Комар. – М.: АСТ: Астрель, 2002. – 160 с.
5. Лосев, А.Ф. Проблема художественного стиля / А.Ф. Лосев. – Киев: Collegium, Киевская Академия Евробизнеса 1994. – 286 с.
6. Лосев, А.Ф. Форма. Стыль. Выражение / А.Ф. Лосев, – М.: Мысль, 1995. – 944 с.
7. Маньковская, Н.Б. Эстетика постмодернизма / Н.Б. Маньковская, – СПб.: Алетейя, 2000. – 347 с.
8. Современное искусство после «современного искусства»: сб. науч. ст. – Минск: ГИУСТ БГУ, 2011. – 174 с.
9. Холл, Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве / Дж. Холл, – М.: КРОН-ПРЕСС, 1996. – 656 с.

## ***ДИЗАЙН КАК ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ***

8. **Эстетическая сущность и предметное поле дизайна.**
9. **История становления дизайна.**
10. **Концептуальные модели дизайна. Морфология дизайна.**

*Ключевые понятия: дизайн, вещь в дизайне, форма в дизайне, функция в дизайне, образ в дизайне, эргонометрия, средовой объект, нон – дизайн, футуродизайн, потребительская ценность.*

### **5. Эстетическая сущность и предметное поле дизайна.**

Дизайн как эстетическая деятельность связывает проблему выразительности с исходным понятием «*вещь*». Вещь определяет сущность, специфику дизайна, выступает основным объектом и результатом его. Поэтому важно уточнить смысловое содержание данного понятия. В традиционной трактовке, вещь – это материальный объект, являющийся носителем определённых свойств (функций), обладающий пространственно-временной автономностью.

В рамках эстетического подхода подобное определение требует уточнения через соотнесение мира вещей с миром человека. Особый интерес в этом контексте представляет метафизический анализ вещи немецким философом М.Хайдеггером («*Вопрос о вещи*» 1967 г.). Хайдеггер чётко разграничивает вещь и вещьность, предмет и предметность, товар, или «запасы», и товарность. Так, предмет фиксирует в первую очередь гносеологический статус объекта, противостоящего представляющему его субъекту. Предметность – вторичная характеристика объекта, первичная – вещьность. Вещи окружают и создают человека прежде, чем стать предметами. Хайдеггер на примере чаши утверждает, что как ёмкость, вмещающая пустота (в этом выражается её вещьность) чаша была сначала найдена в ладони руки, в очертаниях озера, а потом представлена и изготовлена гончаром.

Товар – объект, пригодный для продажи, употребления, его ценность ограничена рамками человеческих потребностей. Другими словами, в понятии «товар» акцентируются потребительские свойства объекта.

«*Вещь*» и «*вещьность*» содержат в себе всю глубину человеческих смыслов, отражают меру освоения (по Хайдеггеру, «*приближения*») человеком мира и самого себя. Вещьность при этом фиксирует те или иные объективные свойства действительности, а вещь означает её явленность в объекте. В эстетической транскрипции можно

сказать, что вещь (внешнее) выражает вещественность (внутреннее). Пример с чашей дополним уточнением, что культурный смысл этой вещи раскрывается через поднесение, одаривание содержимым и т.д. Аналогичные примеры могут относиться к любым другим вещам: кровать и кроватьность, дом и домность и т.д.

В теории дизайна вещь и вещественность конкретизируются в понятиях «форма» и «функция». Таким образом, **дизайн** – эстетическая деятельность, связанная с выражением вещественности через синтез формы и функции вещи.

**Вещь в дизайне** – объект, взятый в единстве формально-функциональных характеристик, носитель определённых культурных смыслов.

**Форма в дизайне** – объёмно-пространственная структурная организация объекта, выражающая его функцию.

**Функция в дизайне** – утилитарная полезность вещи, проявляющаяся в единстве технологических, эксплуатационных, эргонометрических характеристик.

Дизайн как проектная деятельность имеет дело не с реальным объектом, а с его образом. Понятие образа в философии отражает идеальное представление субъекта об объекте.

**Образ в дизайне** – идеальное представление о вещественной природе объекта, или функции вещи, выраженное в проекте.

В отличие от художественного образа, образ в дизайне не обладает эстетической самоценностью, самодостаточностью. Он выражает вещественность объекта, т.е. функционален. Образ в дизайне включает в себя семантическую, цветовую, объёмно-пластическую, пространственную составляющие.

## 2. История становления дизайна.

Становление дизайна видится процессом формирования человеческих представлений о форме и функции вещи. Необходимо подчеркнуть, что дизайн как культурный феномен и как объект научной рефлексии тесно связан и взаимодействует с искусством, в первую очередь с архитектурой и декоративно – прикладным, а также с производством. От искусства дизайн заимствует язык формообразования (композиция, цвет, свет, линия и т.д.). От производства – технологические, функциональные характеристики, язык проектирования.

В рассмотрении истории дизайна можно выделить два периода:

- Имплицитный дизайн.
- Эксплицитный дизайн.

Первый период охватывает этапы ремесленного и мануфактурного производства. Для доиндустриальных цивилизаций характерно:

-приобретение навыков обработки всех основных природных материалов (камень, кость, дерево, медь, стекло, глина);

-освоение функциональности вещи (функция сверления, мебель для сидения, ложе и т.д.), при этом форма независимо от функции ещё не осознавалась;

-единство искусства и ремесла, что зафиксировано в античном термине «*технэ*» (см. тему «*Эстетика как теория искусства*»);

-формирование критериев «правильной формы»: мера, симметрия, гармония, пропорция;

-первые попытки разработки городской среды (Древний Рим).

С появлением городов в средневековой Европе начинается развитие городского ремесла. Технические навыки при этом передавались по наследству, что тормозило совершенствование технологий. Цеховая организация производства способствовала появлению специализации труда (цеха живописцев, каменщиков и т.д.). Изобретательство закреплялось исключительно за мастером и ограничивалось ориентацией на готовый прототип изделия. В целом статус ремесленника сохранялся достаточно низким. В качестве позитивного явления можно зафиксировать в этот период первые признаки единства предметно-пространственной среды, которые вырезают в рамках романского и готического стилей. Так, готический стиль проявил себя в архитектуре, в интерьере, в орнаменте, в форме шрифта и т.д.

Существенные трансформации в системе отношений «человек – вещь», «искусство – ремесло» происходят в эпоху Возрождения. Это обусловлено расцветом городской культуры, переходом к мануфактурному типу производства, мировоззренческими новациями в культуре (ценность человеческой индивидуальности с акцентом на разумность, творческую активность, эстетизация форм реального чувственного мира). Эстетическая установка Возрождения на идеал универсальной личности, человека - творца, способствовала самоопределению искусства как автономной сферы творчества, возникновению теории искусства (концепция картины, учение о перспективе и т.д.), осознанию общей эстетической природы художественного и технического творчества. Ярким примером могут служить фигуры Леонардо да Винчи, Леон – Батиста Альберти,

Ф. Брунеллески и др. Не случайно, именно в художественной практике наряду с проектированием зарождаются элементы моделирования. У Леонардо имелись модели глаза для изучения преломления света, для изучения роли птичьего хвоста в полёте.

Эстетическая реабилитация реального мира позволила установить аналогию законов развития природы и человека. Так вызревала идея синтеза красоты и пользы на примере архитектуры (Альберти Л. – Б. «10 книг о зодчестве»). Известен также план идеального города Франческо Мартини, где аналогией центральной площади рассматривался человеческий пупок, церкви – сердце, дворца правителя – голова.

В XVI-XVII вв. имел место процесс параллельного стилеобразования (*барокко, классицизм*), охвативший всё искусство, в том числе и декоративно – прикладное. К началу XVIII в. происходит окончательное обособление искусства и техники как особых видов деятельности.

Промышленный переворот в Англии означал начало перехода к этапу машинного производства, связанного в первую очередь с механизацией труда. Это выдвигает в качестве первоочередной проблему формообразования машин. Первоначально машинные формы создаются по аналогии с ремесленными или художественными прототипами (так называемый «*архитектурный стиль*» в машиностроении), что вызывало противоречие между формой и функцией машины. Увеличение объёма промышленной продукции обуславливало также необходимость её стандартизации. В итоге процессы механизации и стандартизации кардинально изменили систему взаимосвязей «человек – техника – искусство». С одной стороны, техника стала противопоставляться искусству как губительная, «*демоническая*» сила, разрушающая человеческий дух, индивидуальность. С другой стороны, массовое промышленное производство существенно трансформировало материальный предметный мир, прежде всего за счёт создания машинных объектов. Закономерно, что дизайн как самостоятельный феномен зарождается именно в рамках массового промышленного производства.

Главным итогом периода развития имплицитного дизайна можно считать:

- **конституирование проблемы формообразования вещи на основе машинной формы;**
- **выделение дизайна в качестве автономной эстетической деятельности проектного характера, объектом которой первоначально является единичная вещь (машина).**

Период развития эксплицитного дизайна связан с его концептуальным, выразительным, профессиональным, организационным оформлением.

Первая теория дизайна уточняет фундаментальные эстетические понятия «*вещь*», «*техника*», «*искусство*» в контексте индустриального производства. Так, английский философ, публицист, теоретик искусства **Дж. Рёскин** (1819-1900) сформулировал идею о необходимости органического соединения красоты и пользы. Созданием «*эстетически ценных*» продуктов производства, согласно автору, призвано заниматься промышленное искусство, или искусство бытовой вещи. Причём такое искусство Рёскин считал первичным и более значимым по сравнению с «*изящным*». В эстетике Рёскина машинная форма характеризовалась аналогично природным формам. Сам термин «промышленное искусство» («*художественная промышленность*») предложил другой английский художник, государственный деятель **Г. Коул** (1808-1882). Коул издавал «*Журнал дизайна*», принимал участие в организации Первой Всемирной промышленной выставки в Лондоне в 1851 г., которая способствовала привлечению внимания к практике дизайна.

Эстетика машинной формы начала разрабатываться в работах немецкого архитектора **Г. Земпера** (1803-1879), инженера и теоретика **Ф. Рёло** (1829-1905). В книгах «*Наука, промышленность и искусство*», «*Четыре элемента архитектуры*» Земпер поднимает проблему общих закономерностей функционирования искусства, в частности архитектуры. В теории дизайна широко известен и другой труд автора «*Стиль в технических и тектонических искусствах, или Практическая эстетика*», где содержится первое развёрнутое учение о форме. Земпер выделяет условия формообразования, развивает идеи о взаимосвязи художественной и технической форм, об обусловленности формы функцией, материалом, технологией.

Ф. Рёло видел в технике глубокий культурный смысл, который раскрывается через проникновение посредством техники в тайны природы и в пределе через установление гармонии человека с природой. Соответственно и дизайн трактуется инженером как свободное творчество, техническое искусство («*О стиле в машиностроении*»), объектом которого является машинная форма. Интерес представляет классификация этих форм: формы, определяемые целесообразностью конструкции (несущая, несомая и т.п.) и формы «*свободного выбора*».

Выразительный потенциал дизайна складывается на фоне стилевых экспериментов к.Х|Х – нач.ХХ вв., охватывающих как сферу искусства, так и

мир вещей. Яркий пример попытки осуществить синтез искусства и жизни, создать органичную предметную среду, соразмерную приватной жизни, – стиль модерн. (**У.Моррис** (1834-1896), **В.Орт** (1861-1947), **А.Ванде Вельде** (1863-1957), **Ч.Р. Макинтош** (1868-1928) и др.). В рамках модерна можно говорить о зарождении первых образцов так называемого дизайна систем и ансамблей. Это «*Красный дом*» в графстве Кент Морриса, особняк Тасселя в Брюсселе Орта, проекты жилища Макинтоша и т.д. Основные средства выразительности в модерне – плавные, изогнутые линии, асимметрия, пастельные цвета, натуральные материалы, растительные и животные мотивы.

Выразителем потребностей массового производства продукции, процесса стандартизации в начале XX в. стала новая эстетика вещи, получившая название конструктивизм. Критерием эстетической ценности вещи утверждалась целесообразность, что означало отказ от декоративности, переход к строгим линиям к использованию новых материалов (железобетон, сталь и т.д.). В архитектуре начинает осваиваться принцип органичности, т.е. соответствия формы и функции вещи, проекты **Л.Г. Салливена** (1856-1924), **Ф.Л.Райта** (1869-1956). Конструктивизм получил широкое распространение в Европе, Америке, в том числе и на отечественной почве. В числе ярких представителей – **П.Беренс** (1869-1940), **Г.Мугезиус** (1861-1927), **В.Гропиус** (1883-1969), **В.Е.Татлин** (1885-1953), **А.М. Родченко** (1891-1956) и др.

Существенно обогатила эстетическую выразительность вещи теория и практика абстракционизма, включая супрематизм ( **В.Кандинский** (1866-1944), **П.Пикассо** (1881-1973), **К.Малевич** (1878-1935). Дизайн унаследовал от абстракционизма чёткие геометрические линии, определённую метафизику цвета и света.

В целом вплоть до XX в. дизайн развивался преимущественно в границах промышленного производства и соотносился с созданием промышленных изделий массового потребления. Такая практика нашла отражение и в эстетической теории, где долгое время общепринятой оставалась трактовка дизайна, сформулированная в 1964 г. на международном семинаре по дизайнерскому образованию в Брюгге: «*Дизайн* – это творческая деятельность, целью которой является определение формальных качеств промышленных изделий. Эти качества включают и внешние черты изделия, но главным образом те структурные и функциональные взаимосвязи, которые превращают изделие в единое целое, как с точки зрения потребителя, так и с точки зрения изготовителя». Суть промышленного дизайна стала выражаться короткой формулой: прочность, удобство, красота.

Начало профессионализации промышленного дизайна связано с деятельностью «Веркбунда», художественно – промышленного союза Германии, основанного в 1907 г. на идейной платформе эстетического функционализма Г.Мутезиуса, П.Беренса, Ле Корбюзье и др. Союз осуществлял контроль художественного качества промышленной продукции, занимался организацией выставок, издательской и педагогической деятельностью. «Веркбунд» был распущен немецкими национал-социалистами в 1933 г.

В русле традиций функционализма параллельно «Веркбунду» в немецком городе Веймаре по инициативе и под руководством архитектора и педагога В.Гропиуса была создана экспериментальная школа прикладного искусства «Баухауз» («*Дом строительства*»). Основная концепция школы – соединение искусства с ремеслом на новом фундаменте, синтез искусств в процессе формообразования вещественной среды. Эстетику «Баухауза» разделял и русский художник В.Кандинский, активно участвовавший в педагогической и творческой деятельности «Баухауза» с 1922 г. Судьба «Баухауза» аналогична «Веркбунду». В истории дизайна «Баухауз» остаётся первой дизайнерской школой и научной лабораторией художественного проектирования. Идеи «Баухауза» нашли продолжение в последующей истории и практике дизайна (**Ле Корбюзье** (1887-1965), Ф.Л.Райт и др.).

В 1920 г. открылась первая советская архитектурно – дизайнерская школа – Высшие художественно – технические мастерские (ВХУТЕМАС), переименованные в 1927 г. в Высший художественно - технический институт (ВХУТЕИИ) на эстетической платформе художественного авангарда. Одновременно в Витебске по инициативе К.Малевича и В.Ермолаевой создаётся объединение Учредителей нового искусства (УНОВИС). В рамках этого объединения начала формироваться теория и практика так наз. «производственного искусства». Искусство, согласно теории, трактовалось как способ жизнеустройства, средство воспитания человека.

Идеи ВХУТЕИИ и УНОВИСа долгое время находились в противоречии с концепцией пролетарского искусства и были преданы забвению в истории. В Беларуси о возрождении дизайнерского образования можно говорить лишь с конца 1960 г. На сегодняшний день оно представлено кафедрами дизайна БГАИ, БГУ, БНТУ, ВГТУ.

Период организационного оформления дизайна приходится на середину XX в. Можно назвать следующие основные структуры:

– Общество промышленного дизайна в Нью-Йорке (1944). Оно занималось разработкой принципов профессиональной этики. С 1960 г. – это Общество дизайнеров Америки (ИДСА).

– Международный Совет организаций индустриального дизайна (ИКСИД-1957).

– Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики (ВНИИТЭ) как научно-методический, проектный, исследовательский, координационный центр советского дизайна (1962).

– Белорусский филиал ВНИИТЭ (1966).

До настоящего времени две последние структуры остаются единственными государственными организациями в сфере дизайна.

– Союз дизайнеров СССР и Беларуси (1987).

**Главным итогом эксплицитного периода развития дизайна до середины XX в. можно считать его эстетическое, профессиональное и организационное оформление преимущественно в границах промышленного производства, что соответствовало в эстетической теории термину «индустриальный дизайн».**

### **3. Концептуальные модели дизайна. Морфология дизайна.**

Анализ процесса становления дизайна позволяет выделить три основные концептуальные модели:

#### **1) функционально-утилитарная**

(Л.Салливен, В.Гропиус, А.Лоос, П.Беренс и др.). Оформляется в рамках конструктивизма. Критерий эстетической ценности вещи – целесообразность. Главный тезис – форма следует за функцией. Дизайн по сути тождествен инженерному проектированию. В эстетической теории Ле Корбюзье дом – «машина для жилья». Подобное видение дизайна находит свое выражение в стиле «Браун», который отличается предельным лаконизмом формы.

#### **2) художественная**

(Г.Рид, Д. Понти и др.). Согласно этой концепции дизайн трактуется высшей формой искусства, сферой художественного творчества. Формируется под влиянием эстетики модерна с соответствующими принципами формообразования.

#### **3) коммерческая**

Зарождается на американской почве, начиная с 40-х г. XX в. и в первую очередь представлена Раймондом Лоуи (1893-1986). Его позиция сформулирована в тезисе: «Дизайн – это то, что заставляет чаще звенеть магазинную кассу». В трактовке функции вещи акцент переносится на её потребительские свойства. Сама вещь отождествляется с товаром. В рамках коммерческого дизайна формируется новое понятие «*фирменный стиль*» в значении формально-стилевого единства продукции фирмы («*Браун – стиль*» в Германии, «*стиль Оливетти*» в Италии и др.).

Морфология дизайна, что в данном контексте означает его структурную организацию, представляет собой в эстетике пёструю картину классификаций дизайна по видам, направлениям, функциям и т.д. В приведенной ниже классификации системообразующим критерием выступает характеристика самого объекта дизайна. Таким образом, можно выделить:

#### **Дизайн единичных вещей.**

Это очень широкое поле функционирования дизайна. Сюда относится проектирование промышленных изделий, визуально–графических, компьютерных объектов. Синтез формы и функции означает соединение выразительных (композиция, свет, цвет, фигура, фон и т.д.), эргонометрических, технологических, потребительских смыслов вещи.

#### **Дизайн систем (системный дизайн).**

Объектом выразительности становится системный объект, а именно целостность в качестве характеристики предметного мира. Акцент переносится на проектирование связей между отдельными частями, элементами, вещами. Например, к системным объектам можно отнести дом, интерьер, сервис, коллекция одежды и т.п. Для выражения целостности используются композиционное формообразование, стилевые решения, единая цветовая гамма, сходные материалы, типы фактур.

#### **Дизайн среды (средовое проектирование).**

Это современное направление проектирования перестраивает все традиционные представления о дизайне. Среда не исчерпывается значением предметно-пространственного окружения человека, а фиксирует результат его освоения, что включает и переживание среды. **Средовой объект** – органичное единство предметно-пространственных, экологических, эмоциональных, поведенческих характеристик объекта. К этому направлению относятся дизайн транспортной среды, городской,

архитектурной, ландшафтной, эксподизайн и др. Основным отличием средового проектирования можно считать создание средовой ситуации (деловая, игровая, жилая, коммуникативная) в виде прогнозирования возможности осуществления определённых типов жизнедеятельности, взаимосвязей между людьми, что в конечном счете и делает реальным процесс освоения средового пространства. Модификацией средового дизайна выступает проектирование экстремальных и нестандартных средовых ситуаций.

Современный дизайн выходит за границы чистой предметности. В частности, это происходит в рамках так называемого нон-дизайна, футуродизайна.

**Нон-дизайн** – программный концептуальный дизайн, одно из направлений беспредметного проектирования. Объект – дизайн - программа, как правило, представленная в текстовой форме (сценарии и т.д.). Нон – дизайн решает координационные, экспертные задачи в рамках концепции реконструкции производства, разрабатывает торговые, рекламные, маркетинговые, выставочные стратегии.

Р.Лоуи – один из первых осознал необходимость изменений подобного рода в дизайне. Примером может служить его программа комплексного дизайна для Пенсильванской железной дороги, включающая проектирование всей системы: от станции, локомотива до кассового аппарата.

Расширение функций дизайна в американском контексте в настоящее время осуществляется дизайн – фирмой *Henry Dreyfuss Ass.* под руководством Элиота Нойеса, которая заключает исключительно долговременные контракты на тотальное дизайнерское проектирование компанией в отличие от проектирования отдельных фрагментов, объектов предметной среды в классическом дизайне. К лидерам американского нон – дизайна относят и деятельность *Lippincott & Margulies* в направлении разработок пространства тотальной коммуникации между производителем и потребителем.

**Футуродизайн** – поисково - экспериментальная проектная деятельность, связанная с прогнозированием образа вещи и предметно - пространственной среды в целом. Объект – проекты - утопии, проекты - гипотезы, проекты - альтернативы и т.д. Предметом экспериментирования могут выступать отдельные свойства вещи, потребительские запросы, язык формообразования. Активно заявляет о себе в 60-70-х гг. XX в. К проектам футуродизайна относятся робот-телевизор американского дизайнера

Б.Элиота, транспортное средство для путешествий с помощью птиц и бабочек К.Адома и К.Готарда и др.

Современная практика дизайна отражает глубокие изменения как в сфере производства, так и в сфере потребления, вследствие чего дизайнерская деятельность преодолела границы промышленности и охватывает социально-культурную среду в целом. Более того существенные трансформации претерпевает и сам объект дизайна, который первоначально был обозначен нами как вещь в единстве формы и функции. Благодаря применению в производстве высоких технологий, формированию мирового рынка товаров, изменению структуры потребительских интересов и т.п. вещь как товар обретает дополнительную по отношению к эксплуатационно-утилитарной ценность. Эта ценность, получившая название «*потребительская*», определяется повышенной комфортностью, технологичностью, культурно-символическим смыслом, престижностью товара при сохранении его функциональности.

#### **Выводы:**

- История дизайна свидетельствует о процессе его самоопределения как особого вида деятельности, отличной от художественной с одной стороны и инженерно – технической, с другой. Оформление дизайна в качестве автономного феномена в единстве проектно-деятельностных, организационных, профессиональных и концептуальных компонентов завершается к середине XX века.
- Современная практика дизайна демонстрирует обогащение художественно – выразительного потенциала, стилевое разнообразие, высокую технологичность. Более того, можно зафиксировать процесс глубинной смысловой трансформации дизайна за счет существующего расширения пространства проектной деятельности (выход из сферы массового промышленного производства в культурную среду), изменение объекта дизайна с доминированием средового проектирования. В целом дизайн выходит на уровень беспредметного социального проектирования целостного средового организма, включающего человека природу и предметный мир.

- Наряду с признанием неизменной сущности дизайна как синтеза функциональности и эстетической выразительности, необходимо уточнить определение объекта современной художественно-проектной деятельности. Таковым следует рассматривать потребительскую ценность продукции массового потребления, от отдельной вещи до средового организма.

## Глоссарий

**Дизайн** – эстетическая деятельность в рамках художественного проектирования, связанная с выражением вещественности через синтез формы и функции вещи.

**Форма в дизайне** – объёмно – пространственная, структурная организация объекта, выражающая его функцию.

**Функция в дизайне** - утилитарная полезность вещи, проявляющаяся в единстве технологических, эксплуатационных, эргонометрических характеристик.

**Образ в дизайне** – идеальное представление о вещественной природе объекта, или функции вещи, выраженное в проекте.

**Эргонометрия** – принцип гармонизации единичной вещи, предметно-пространственной среды в целом относительно объективных параметров человеческого организма. Эргонометричность в дизайне выступает важнейшей функциональной характеристикой.

**Средовой объект** – органичное единство предметно-пространственных, экологических, эмоциональных, поведенческих характеристик объекта.

**Нон-дизайн** – программный концептуальный дизайн, одно из направлений беспредметного проектирования. Объект – дизайн - программа, как правило, представленная в текстовой форме (сценарии и т.д.).

**Футуродизайн** – поисково-экспериментальная проектная деятельность, связанная с прогнозированием образа вещи и предметно-пространственной среды в целом. Объект – проекты-утопии, проекты-гипотезы, проекты-альтернативы и т.д. Предметом экспериментирования могут выступать отдельные свойства вещи, потребительские запросы, язык формообразования.

**Потребительская ценность**—интегративная характеристика вещи как объекта массового потребления, включающая утилитарно-эксплуатационные, эргонометрические, выразительные, а также знаково-символические составляющие (комфорт, престиж, популярность и т.п.).

### **Тема семинарского занятия**

#### ***Современные тенденции в развитии дизайна***

1. Характеристика понятий «стиль в дизайне», «стайлинг». Стилиевые поиски современного дизайна ( хай тек и др.)
- 2.»Региональный» дизайн и национальные традиции формообразования.
3. Концепция экологического дизайна.
4. Эстетический потенциал средового проектирования в архитектуре.

## Темы рефератов

1. Вещь в искусстве и вещь в дизайне: постмодернистский дискурс.
2. Основные положения гештальтпсихологии “хорошей формы” в дизайне.
3. Мастера дизайна (по выбору студента).
4. Теоретики дизайна (по выбору студента).
5. Анализ одного из направлений дизайна (промышленный дизайн, компьютерный, ландшафтный и т.д.).
6. Современные тенденции отечественного дизайна архитектурной среды.
7. Эргономические характеристики городской среды.
8. Восток и Запад: традиции и новации дизайна.
9. Проблемы творческой свободы дизайнера.
10. Перспективы развития современного дизайна (поисковое экспериментальное проектирование).

## Литература

### **Основная:**

1. Архитектура, строительство, дизайн: учебник для студентов архитектурно-строительных учебных заведений. - Ростов н/Д: Феникс, 2005. – 273с.
2. Глазычев В. Дизайн как он есть/В.Глазычев. – М: Европа, 2005. – 186с.
3. Дизайн. Иллюстрированный словарь-справочник. - М: Архитектура, 2004.- 288с.
4. Ковешникова Н.А. Дизайн: история и теория/Н.А.Ковешникова. - М: Омега-Л, 2009. – 224с.
5. Михайлов С.М.,Кулеева, Л.М. Основы дизайна/С.М.Михайлов, Л.М.Кулеева. - М: Новое знание, 1999. – 239с.
6. Рунге В.Ф. История дизайна, науки и техники/В.Ф.Рунге. – М: Архитектура - С, 2006. Кн.1. – 368с. – М: Архитектура - С, 2007. Кн.2. – 432с.

### **Дополнительная:**

- 1.Беляев М.В.Основы композиции/М.В. Беляев.- Минск: БГПУ им. М. Танка, 2002. – 79с.
- 2.Визуальная культура и визуальное мышление в дизайне. - М: ВНИИТЭ, 1990. – 88с.
- 3.Ефимов А.В. и др. Дизайн архитектурной среды/А.В.Ефимов и др.- М: Архитектура - С, 2004. – 504с.
- 4.Рунге В.Ф.,Манусевич Ю.П.Эргономика в дизайне среды: учебн. пособие /В.Ф.Рунге, Ю.П.Манусевич. – М: Архитектура – С, 2005. 328с.

### **Интернет-ресурсы:**

- 1.[www.sreda.boom.ru](http://www.sreda.boom.ru) Среда обитания: дизайн, стили, библиотека по дизайну.
- 2.[www.forma.spb.ru](http://www.forma.spb.ru) Форма: архитектура и дизайн для тех, кто понимает.

### ***Эстетика архитектурной среды.***

***(Е.К.Булыго)***

1. ***Понятие и специфика архитектурной среды.***
2. ***Эстетические основания и методы архитектурного проектирования.***
3. ***Основные эстетические принципы формообразования в архитектуре.***

*Ключевые понятия: архитектоника, архитектура, архитектурная среда, архитектурная форма, гармония, дизайн среды, интерьер, композиция, мера, ритм, свет, цвет.*

## 1. *Понятие и специфика архитектурной среды.*

Все, что создает человек, является тем или иным способом противостоять окружающему хаосу, упорядочить его, дать человеку пусть временное, но важное ощущение постоянства, защиты и надежности. Рассмотренное в таком ключе искусство в целом логично приводит к выводу, что оно есть способ превращения Хаоса в Космос. Среди прочих видов искусств, *архитектура*, как внушительное зримое превращение текучести и изменчивости бытия в нечто постоянное и надежное, не имеет конкурентов.

Архитектура амбивалентна: ее сущность реализуется как процесс создания *архитектурной среды*, т. е. порожденного и особым образом организованного человеком его окружения, которое существует как совокупность вещественных, информационных, энергетических и пр. условий, обеспечивающих процессы жизнедеятельности человека. С другой стороны, архитектура – результат этого процесса, который выступает как совокупность созданных объектов, функционально ориентированных и объединенных в единое целое. Архитектура играет ведущую роль как особая форма эстетического освоения и преобразования действительности, объединяя в этом процессе дизайн, скульптуру, изобразительное и декоративно-прикладное искусство в единое целое.

*Архитектурная среда* отличается от среды вообще, прежде всего, тем, что она является искусственно-созданной, порожденной человеком, а также тем, что она как совокупность предметно-пространственных форм обладает эстетическими свойствами (вызывающими эстетическое переживание и подвергающихся эстетической оценке), заданными целенаправленно. Именно целенаправленность определяет архитектурную среду как единство проектирования функции и его результата – комплекса материально-физических и эстетических условий выполнения данной функции как задачи. Следовательно, архитектурная среда выступает как системная иерархия архитектурных форм. К основным элементам архитектурной среды принято относить:

- архитектурные и инженерные объемы и массы (здания и сооружения), которые вычленяют пространство и создают первичные впечатления;
- плоскостные сооружения (площадки, дороги и пр.), задающие конфигурацию и габариты пространства;
- архитектурные детали (т.н. декор), как выразительные стилистические средства;
- феномены монументально-декоративного искусства (монументы, панно и др.), расставляющие акценты;

- элементы оборудования (фонари, скамьи);
- объекты благоустройства (мощения, лестницы);
- ландшафтные элементы (цветники, газоны, искусственные водоемы и рельефы);
- условные ограждения – окружающее пространство как «фон», задающее перспективу, дальние планы, контрасты.

Архитектурная среда характеризуется символическим порядком информационного потока, что позволяет формировать у человека в его сознании некое ментальное пространство. Это означает, что архитектурная среда как особый результат творческого целеполагания представляет собой совокупность сообщений, т.е. текст. Этот текст со своими *семантическими* (символ и основные способы символизации), *геометрическими* (линия, форма, пропорция, объем и их соотношение) и *эстетическими* (эмоционально-чувственный уровень) характеристиками обладает многомерностью и кодированностью, что выводит его на уровень гипертекста.

Архитектурная форма как реализация целеполагания пространственной организации процессов жизнедеятельности характеризуется функциональной определенностью.

Современная архитектура лишь приблизительно поддается классификации, так как ее отличают принципиальное разнообразие форм, подходов, идей, основанное на почти неограниченных технологических возможностях современного зодчества. Условно можно выделить: классическое или традиционное направление, авангард или неклассическая архитектура, связанная с неклассической философией и эстетикой и так называемый постмодерн. Многие авторы считают, что современная архитектура уже пережила технологическую революцию, следовательно, принципиальные изменения в архитектурной практике коснутся, прежде всего, идейных, аксиологических проблем зодчества.

### ***5. Эстетические основания и методы архитектурного проектирования.***

Современная культура чаще всего определяется как новый тип и форма активности человека, специфика которой выражается через проектность. При этом само проектирование мыслится в особом широком смысле: проектирование – это и особый тип деятельности, и особый тип мышления и особая культура (3 культура, после материальной и духовной), т.е. как Дизайн с Большой Буквы (в качестве иллюстрации такой идеи ее

сторонники утверждают, что не Египет построил пирамиды, а пирамиды построили Египет).

В узком смысле проект (от лат. «брошенный вперед») как прообраз, идея гипотетического объекта, состояния или явления с заданными характеристиками, является своего рода картой, руководствуясь которой, достигаешь необходимого результата. Исторически и генетически проектирование связано с преобразовательной-активной природой человека, его деятельным характером, основанным на познавательных способностях человека. Решающую роль в развитии проектного мышления (в том числе и архитектурного) сыграло становление городской культуры и связанного с ней особого типа личности.

### ***Черты городской культуры как предпосылки проектного мышления:***

- 1. Динамизм.*
- 2. Собственный ритм и циклы, отличные от естественно-природных.*
- 3. Отдельность, отграниченность от природы.*
- 4. Как следствие, осознание и символизация собственного пространства (структура города как модель мироздания).*
- 5. Культурная амбивалентность: единство замкнутости и открытости, частного и общественного.*
- 6. Город как рынок информации, товаров и услуг, следовательно, предельно важным становится вопрос коммуникации.*
- 7. Город как место, где горожанин одновременно и часть единого социального целого и индивид, наделенный самостоятельностью и обладающий правом выбора.*

Историко-философской предпосылкой проектного мышления следует считать теорию эйдосов Платона, а именно, идею возможности перехода из не-бытия в бытие; аристотелевское учение о бытии актуальном и потенциальном; и актуализированная в культуре Возрождения идея множественности миров, которая была впоследствии переосмыслена Кантом.

Сегодня попытки рассматривать современную культуру как проектную, исходят из того, что само проектирование охватывает всех тех, кто стремится изменить форму и содержание изделий, рынков, различных систем, общественного мнения, законов, нравственных императивов и т.п.

*Проектность можно определить как интенциональную, рефлексивно-коммуникативную реализацию коренной жизнеустремленности человека в конкретной социокультурной ситуации, ценность которой во-*

*многим задается ее эвристическим потенциалом.* Ведь в самом проектировании изначально заложено стремление к выбору оптимального варианта проектируемой системы и методов ее реализации из одновременной разработки нескольких вариантов и путей развития. Следовательно, по-прежнему актуальна идея Сартра о том, что человек – проект, стремление быть человеком, выход за свои собственные пределы. Итак, истоки и предпосылки архитектурного проектирования:

- Сам человек, его активность, и знания, благодаря которым эта активность реализуется, меняя и человека и мир;
- Городская культура, которая актуализировала и задала новый масштаб активности;
- Аксиологическое основание – ценность творчества, ведь проектирование – это всегда выход за своего рода стандартную конфигурацию, изменение подчас радикальное традиционных конструкций и схем деятельности;
- Семиотическая сторона проектирования: проект – особая знаковая система, имеющая смысл и являющаяся одновременно и символом и текстом. Благодаря этому достигается важнейший принцип проектирования – реализуемость, воспроизводимость, ведь само проектирование представляет собой особый тип превращения социокультурной деятельности и порождаемых ею идей и ценностей в реальные технические, социальные и пр. процессы, системы (включая искусство).

Архитектурное проектирование в современной культуре представляет собой особый вид – социотехническое проектирование, в котором главным выступает сам человек, а основной составляющей – проектирование систем деятельности, а не техники. Такой вид проектирования отличает масштаб, индивидуализация (проектирование без прототипов в условиях неопределенности), гуманитаризация (необходимость в использовании гуманитарных методов познания, например, герменевтического, т.к. объект проектирования уникален и предполагает особое его истолкование и интерпретацию).

Основным методом архитектурного проектирования, сущность которого состоит в творческом характере, условно можно обозначить как комплексный. Именно благодаря этому методу архитектурное проектирование осуществляется как особый творческий процесс создания художественного образа-идеи и его реального воплощения в архитектурном объекте. Это становится возможным благодаря анализу (типологическому,

функциональному, визуальному, экономическому); решению проблемы компоновки целостной системы архитектурного объекта; стремлению гармонизации всей архитектурной среды за счет вписывания, встраивания объекта в социокультурное и естественноприродное окружение.

Комплексный метод архитектурного проектирования предполагает:

- *единство знаний о человеке, природе и обществе в их глубоком взаимопроникновении; соединение теории и типологии архитектуры с процессом проектирования;*
- *взаимосвязь архитектурного проектирования с планированием, конструированием, основанными на знаниях из строительной физики, геодезии, размещения инженерных сетей, включая экономику проектирования и строительства;*
- *использование данных из социологии, климатологии, гигиены, эргономики, психофизиологии и урбоэкологии.*

Процесс комплексного архитектурного проектирования раскрывается как сложная открытая система, которая регулирует свою деятельность на основе обмена информацией между представителями разных специальностей и архитекторами-практиками. Информационный метод в этой деятельности включает систему прямых и обратных связей. Прямые связи означают связь между архитектором и представителями смежных специальностей, осуществляющих реализацию архитектурного решения через его инженерную разработку. Обратные связи (конструктивные, технологические, экономические возможности и условия - архитектурное решение) коррелируют архитектурный замысел в направлении его наибольшей оптимизации, делают архитектурное решение более органичным, таким, которое соотносится с существующими технологиями строительного производства, экономическими условиями и тому подобное. Комплексное проектирование благодаря этому методу разрешает проблему достижения взаимопонимания между его участниками, целенаправленно подает для участника информацию такой, которая имеет максимально адекватное типу и форме деятельности содержание.

Архитектурное проектирование практически всегда является ответом на запрос общества, в котором одновременно с решением определенных функциональных требований к объекту, раскрываются и прорабатываются неразрывно связанные с ними художественно-эстетические требования.

## ***6. Основные эстетические принципы формообразования в архитектуре.***

Важнейшую роль в архитектурной практике, в формировании и воплощении идеи архитектора играет *архитектурная форма*. *Архитектурная форма является структурирующей основой организации пространства*, благодаря которой мы можем соотнести архитектурный объект (как воплощение строения чувственно воспринимаемого материального мира) с ценностно-смысловым универсумом, с миром идей и образов. Архитектурная форма связана с архетипом топологической основы организованного городского пространства. Это значит, что геометрия, масштаб, размеры и пропорция здания или сооружения является воплощением основных символов конкретной исторической эпохи. Так, например, об этом свидетельствует особая топология средневекового города, планирование которого осуществляется в соответствии с основным символом эпохи – знаком креста. Любая архитектурная форма одновременно выражает и утилитарность, функциональность объекта, и его стиль, и особенности эпохи в целом.

Архитектурная форма как реализация целеполагания пространственной организации процессов жизнедеятельности характеризуется функциональной определенностью. Архитектурная форма является результатом сочетания архитектурно-конструктивных решений, гармонии и пропорциональности здания в целом и отдельных его частей, функциональности его интерьера и эстетической убедительности экстерьера. Творимая архитектурная среда всегда является воплощением конкретных представлений о красоте и благе той или иной культурной эпохи. Об этом свидетельствует возникновение и развитие трех классических вариантов архитектурной формы в античной Греции, воплотившихся в дорическом, ионическом и коринфском ордерах.

Использование архитектурных форм как выражение специфики культуры связано с тем, что в ней основным моментом выступают зрительно воспринимаемые свойства и характеристики объекта. Следовательно, архитектурная форма включает:

- вид объекта с точки зрения его объема (линейный, плоский, объемный);
- геометрию (размеры, пропорция и масштаб);
- положение в пространстве (расположение и связь с другими объектами и системами);

- массу в зрительном восприятии (пустотность или плотность);
- фактуру и текстуру материала;
- цвет;
- светотень.

Важным вопросом создания архитектурной среды является архитектурная композиция как целостная совокупность архитектурных форм, соответствующая определенным художественно-эстетическим, функциональным и конструктивно-технологическим требованиям. Соотношение формы и содержания в композиции архитектурного объекта выступает в единстве структуры и функции. Функция организует структуру, структура - определяет функцию.

Связи, которые формируют структуру архитектурного объекта, являются функциональными, зависимыми от конкретной деятельности и могут выражаться как формы коммуникации (пешеходные, транспортные). Композиционные связи, как правило, являются визуальными. Они выражаются благодаря непосредственному зрительному контакту или как последовательность визуальных кадров, которые формируют пространственно-временную цепь впечатлений от объекта, который потом складывается в единый художественный образ.

Внешняя форма объекта выражает внутреннее построение и создается во взаимосвязи с другими объектами пространственной среды, в которых объект располагается. При этом необходимо специальное встраивание объекта в окружающее пространство (этом момент является важнейшим в биоклиматической архитектуре, актуализированной в середине XX века, в которой даже Солнце может выступать «средством» архитектуры).

Эволюция архитектурной формы связана с ее амбивалентностью: с одной стороны способы, методы и цели формообразования в архитектуре задаются изменяющимися в процессе динамики культуры основополагающими представлениями о красоте и ее критериях, благе, пространстве и времени, сущности человека и т.п. С другой стороны, - важную роль играет развитие строительных технологий, изменение их возможностей. Так, основанием радикального обновления архитектурной формы в современной культуре выступают не только технологически-конструктивная свобода художника (принципиально новые строительные технологии и материалы), но и кардинально новые идеи мира и человека.

Примером может служить знаменитое здание аэропорта в Штутгарте, в котором используется т.н. «ветвящаяся» структура, восходящая к одному из самых древних мировых символов – Древу, на основе переосмысления традиционных материалов – стекла и металла создает новое свободное пространство, являющееся визитной карточкой архитектуры XXI века.

Современную архитектурную практику отличает стремление к свободной форме, отказ или, в крайнем случае, независимая интерпретация канонов, одновременное многообразие художественных образов и безграничные возможности средств выразительности. Тем не менее, сущностью архитектурной формы по-прежнему остается единство организованного пространства и массы, реализуемое как диалектика пространственного и пластического. Особый ритм новой архитектуры, создаваемый динамическим равновесием упругих напряжений (например, многочисленные архитектурные объекты обновленного Берлина) обладают особой выразительностью не из-за конкретного соотношения конкретных величин объектов, а из-за того соотношения, которое мы воспринимаем в силу своих перцептивных возможностей. А это означает, что какие бы идеи не стремился воплотить архитектор-практик, какими бы средствами выразительности он не пользовался бы, все зависит от того, как сам человек воспринимает мир и себя в мире. Ведь, по словам одного советского классика, архитектура поднимается до уровня искусства, только тогда организованное ею пространство и его масса переживаются как духовная ценность.

### *Глоссарий:*

**Архитектоника** – художественно осмысленные и выраженные в форме изделия его конструкция, основа, материал и характер работы.

**Архитектура** – вид искусства, сущность которого заключается в проектировании и строительстве объектов, оформляющих пространственную среду для жизни и деятельности человека.

**Архитектурная среда** – искусственно-созданная человеком совокупность пространственно-предметных форм с целенаправленно-заданными эстетическими и функциональными свойствами, характеризующаяся особым символично-информационным потоком.

**Архитектурная форма** – целенаправленная структурная организация пространства в единстве функциональной, конструктивно-технологической и художественно-эстетической сторон.

**Дизайн среды** – проектирование комплексных объектов в целях создания гармоничной среды, путем решения проблемы взаимоотношений человека с естественно-природным, предметным и социокультурным окружением.

**Интерьер** – внутреннее пространство архитектурных сооружений, искусственно созданное и эстетически осмысленное.

**Композиция** – структура, целенаправленно выстроенные эстетические взаимосвязи между частями художественного целого как способ решения художественной задачи.

**Проектный образ** – идеальное представление об объекте, его художественная модель, содержащая не только информацию о его создании, но и о его ценности, отношении к миру, путях включения в мир.

**Стиль** – исторически сложившееся художественно-пластичное однородное решение эстетических задач, характеризующееся сравнительным постоянством и заданным единством средств, приемов и имеющее концептуальный характер.

#### ***Вопросы к семинарскому занятию:***

1. Сущность и специфика архитектурной среды.
2. Понятие архитектурной формы: ее свойства и эволюция в динамике культуры.
3. Особенности и основные составляющие архитектурного проектирования.

#### ***Темы рефератов:***

1. Проблема означивания и узнавания в архитектуре.
2. Герменевтика архитектуры.
3. Креативный город Ч.Лендри.
4. Роль ордерной системы в развитии архитектуры.
5. Архитектурный постмодерн: идея деконструкции.
6. Идея множественности миров и ее значение для архитектуры XXI века.
7. Понятие свободного пространства и свободной формы в современной архитектуре.
8. Значение идеи человека в архитектуре разных эпох.

#### ***ЛИТЕРАТУРА:***

6. Арнхейм, Рудольф. Искусство и визуальное восприятие/ Рудольф Арнхейм. Пер. с англ. – М.: «Архитектура-С», 2007. – 392 с.

7. Арнхейм, Рудольф. Динамика архитектурных форм/Рудольф Арнхейм. Пер. с англ. М.: Стройиздат, 1984..
8. Витрувий. Десять книг об архитектуре: Пер. с лат. Ф.А.Петровского. – 3-е изд. – М.: Комкнига, 2005. – 320 с.
9. Дженкс, Ч. Язык архитектуры постмодернизма/Ч.Дженкс. Пер. с англ. А.В.Рябушина, М.В.Уваровой. Под ред А.В.Рябушина, В.Л.Хайта. – М.: Стройиздат, 1985. – 136 с.
10. Добрицына, И.А. От постмодернизма к нелинейной архитектуре: Архитектура в контексте современной философии и науки/ И.А.Добрицына. – М.: Прогресс-Традиция, 2004. - 416 с.
11. Морозов, И.В. Архитектурная герменевтика/ И.В.Морозов. – Мн.: Пейто, 1999. – 264 с.
12. Рябушин, А.В. Заха Хадид. Вглядываясь в бездну/А.В.Рябушин. – М.: «Архитектура-С», 2007 – 336с.
13. Сурина, М.О. Цвет и символ в искусстве, дизайне и архитектуре/М.О.Сурина. – М.:Ростов-н-Д.: Март, 2006.
14. Шимко, В.Т. Основы дизайна и средовое проектирование. – М.:»Архитектура-С», 2007. – 160 с.

### ***Тестовые задания к модулю 3:***

1. Архитектурная среда – это:
  - а) искусственно созданная среда для обеспечения жизнедеятельности человека и отвечающая эстетическим, функциональным и конструктивным требованиям;
  - б) техносфера.
2. Архитектурная форма характеризуется:
  - а) определенными размерами;
  - б) эстетическими свойствами;
  - в) цветом;
  - г) чем-то иным.

3. Архитектурное проектирование отличается:
  - а) идеями в виде художественной образности;
  - б) организацией, планированием, моделированием, управлением и эксплуатацией архитектурной среды.
  
4. Архитектурой называют:
  - а) строительные работы;
  - б) здания, возведенные архитекторами;
  - в) искусство строить и украшать здания.
  
5. Архитектурный ордер – это ...
  - а) принцип архитектурной композиции;
  - б) отдельные элементы здания;
  - в) определенные пропорции здания.
  
3. Характеристикой дорического ордера является:
  - а) мощь и массивность колонн;
  - б) сравнение с женской изысканностью и мягкостью;
  - в) простая без украшений капитель.
  
1. Характеристикой ионического ордера является:
  - а) сравнение с мощью и силой мужской фигуры;
  - б) изысканность и строгость колонн;
  - в) капитель украшалась волютами.
  
2. К романскому стилю относят:
  - а) архитектуру раннего средневековья;

- б) архитектуру конца XVIII века;
  - в) постройки, имеющие вид крепостей;
3. К готическому стилю относят:
- а) архитектуру средневековья;
  - б) архитектуру XVIII века;
  - в) конструкцию здания устремленную вверх.
4. Для «барокко» характерны:
- а) усложненность и подчеркнутость деталей;
  - б) организация здания в пространстве;
  - в) возникновение резко выступающих или западающих объемов;
5. Для «рококо» характерны:
- а) декоративность, усложненность и подчеркнутость деталей;
  - б) организация здания в пространстве;
  - в) нарушение всякой логики и ясности восприятия.
6. Стилю «классицизм» свойственны:
- а) культ разума и идеального порядка;
  - б) утверждение и демонстрация величественной мощи;
  - в) необремененность стен декором.
7. Стилю «ампир» свойственны:
- а) изображение воинских доспехов, лавровых венков, тяжелых гирлянд;

- б) простые геометрические очертания;
  - в) прославление воинской славы.
11. Яркими конструктивистами были:
- а) Гауди
  - б) Заха Хадид
  - в) Ле Корбюзье.
12. Современная архитектура отличается:
- а) функционализмом;
  - б) символизмом;
  - в) свободным пространством.
13. Биоклиматическая архитектура возникает:
- а) в Древнем Египте;
  - б) в Византии;
  - в) в Европе XX века.
14. Главные задачи современной архитектуры:
- а) эргономика;
  - б) экономия;
  - в) эстетика;
  - г) что-то иное.

### **ВОПРОСЫ К ЗАЧЕТУ:**

1. Специфика и сущность эстетики как раздела философского знания.
2. Особенность эстетического отношения к миру.
3. Сущность и структура эстетического сознания.
4. Общая характеристика системы эстетических категорий.

5. Эстетика как теория искусства. Художественное творчество, художественный образ, художественное произведение.
6. Общая характеристика эстетики Древнего Востока (Индия, Китай, Япония). Мировоззренческая оппозиция Восток – Запад и ее преломление в эстетике и искусстве.
7. Сущность и базовые принципы античной эстетики. Роль античной культуры в развитии мировой эстетики и искусства.
8. Символизм и каноничность эстетики Средних веков. Смысл и значение обратной перспективы.
9. Эстетика Ренессанса: основные принципы и задачи искусства. Идея «человекобожия» и феномен маньеризма.
10. Сущность и многообразие эстетики Нового времени: классицизм и реализм, барокко и романтизм.
11. Эстетика русской философии XIX-XX вв. Роль М.М.Бахтина и А.Ф.Лосева в развитии эстетики.
12. Новый образ человека и мира в неклассической философии, эстетике и искусстве.
13. Сущность и задачи художественно-эстетического модернизма XX в.
14. Постмодернизм: игра, ирония, лабиринт.
15. Морфология искусств. Виды и жанры искусства.
16. Антропологические основания искусства: игра, символ, праздник.
17. «Эстетика повседневности»: быт, мода, стиль. Значение «жизненной среды».
18. Истоки и основные направления современного дизайна.
19. Особенности и значение технического дизайна в современной культуре.
20. Эстетика и техника

### ***Методические рекомендации по подготовке письменной работы студента:***

Письменная работа студента, как правило, представляет собой реферат, выполняемая в установленные сроки, объемом 10-15 печатных страниц. В ней необходимо наряду с реферированием основной и дополнительной литературы по выбранной теме (тема должна быть

согласована с преподавателем, ведущим аудиторные занятия) аргументировано изложить собственное видение поставленной проблемы.

В процессе подготовки работы необходимо использовать основные общенаучные методы (анализ, синтез, сравнение, гипотетико-дедуктивный и пр.). Важным требованием, предъявляемым к подобным работам, выступает ее язык и стиль. Язык работы должен соответствовать категориальному аппарату данной науки. Важным моментом реферата является его структура, которая демонстрирует навыки самостоятельного мышления студента, его способность к системному решению и изложению поставленной проблемы.

В структуру реферата входят:

- введение (актуальность темы, степень разработанности);
- основная часть (последовательное и систематическое раскрытие темы);
- заключение (самостоятельные выводы студента);
- библиографию.

Поскольку учебная дисциплина «Эстетика» предполагает визуализацию основного материала с иллюстрациями из истории искусства и культуры, представляется возможным сопроводить реферат подготовленной слайд-презентацией.

#### *Рекомендуемая литература:*

1. Арнхейм, Рудольф. Искусство и визуальное восприятие/ Рудольф Арнхейм. Пер. с англ. – М.: «Архитектура-С», 2007. – 392 с.
2. Арнхейм, Рудольф. Динамика архитектурных форм/Рудольф Арнхейм. Пер. с англ. М.: Стройиздат, 1984. – 165 с.
3. Бычков, В.В. Эстетика: учебник / В.В.Бычков. – М.: Гардарики, 2004. – 556 с.
4. Витрувий. Десять книг об архитектуре: Пер. с лат. Ф.А.Петровского. – 3-е изд. – М.: Комкнига, 2005. – 320 с.

5. Григорьева, Т.П. Дао и Логос: Встреча культур / Т.П.Григорьева. - М.: Наука, 1992. – 254 с.
6. Дейви, Х.И. Искусство и Путь по-японски: 45 дорог к медитации и красоте / Х.И.Дейви. - Ростов н/Д: Феникс, 2005. - 304 с.
- 7.
8. Гулыга, А.В. Принципы эстетики / А.В.Гулыга. – М.: Политиздат, 1987. – 253 с.
9. Каган, М.С. Эстетика как философская наука. Университетский курс лекций / М.С.Каган. – СПб.: Петрополис, 1997. – 544 с.
10. Лосев, А.Ф. Диалектика мифа / А.Ф.Лосев. – М.: Мысль, 2001. – 493 с.
11. Маньковская, Н.Б. Париж со змеями. Введение в эстетику постмодернизма / Н.Б.Маньковская. – М.: Изд. ИФ РАН, 1995. – 222 с.
12. Мартынов, В.Ф. Философия красоты / В.Ф.Мартынов. – Мн.: ТетраСистемс, 1999. – 336 с.
13. Мелетинский, Е.М. Поэтика мифа / Е.М.Мелетинский. – М.: Наука, 1976. – 407 с.
14. Морозов, И.В. Архитектурная герменевтика/ И.В.Морозов. – Мн.: Пейто, 1999. – 264 с.
15. Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров запад.-евр. лит. XX в./ Сост., предисл., общ. Ред. Л.Г.Андреева. – М.: Прогресс, 1986. – 640 с.
16. Семенов, Н.С. Философские традиции Востока / Н.С.Семенов. – Мн.: ЕГУ, 2004. – 304 с.
17. Популярная художественная энциклопедия: Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство: В 2 книгах/ Гл. ред. В.М.Полевой [и др.] – М.: Сов. Энциклопедия, 1986.
18. Ренессанс. Барокко. Классицизм. Проблемы стилей в западноевропейском искусстве // Отв. Ред. Е.А.Виллер. – М.: Наука, 1966. – 450 с.
19. Современное западное искусство. XX век / В.В.Турова, Т.Н.Левая, О.Т.Леонтьева и др. – М.: Наука, 1988. – 366 с.
20. Художественные модели мироздания. Книга 2. XX век. Взаимодействие искусств в поисках нового образа мира/Под общей ред. В.П.Толстого и др. – М.: Наука, 1999. – 366 с.

