

**РОССИЙСКАЯ
ГОСУДАРСТВЕННАЯ
СПЕЦИАЛИЗИРОВАННАЯ
АКАДЕМИЯ ИСКУССТВ**



Диденко Н. С.

**МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ
и КУРС ЛЕКЦИЙ по ДИСЦИПЛИНЕ
«ЭСТЕТИКА»
для ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ, ОБУЧАЮЩИХ
СЛАБОСЛЫШАЩИХ СТУДЕНТОВ**

УДК 18(075.8)
ББК 87.8я73
Д62

Автор:

Диденко Наталья Станиславовна – кандидат философских наук, профессор, заведующая межфакультетской кафедрой гуманитарных дисциплин Российской государственной специализированной академии искусств, специалист в области философии искусства, философии культуры, эстетики и инклюзивного художественного образования

Рецензенты:

Афасижев Марат Нурбиевич – доктор философских наук, профессор, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания Министерства культуры РФ
Ширшова Любовь Васильевна – доктор искусствоведения, профессор, академик Российской Академии художеств

Настоящее издание печатается по решению Ученого совета
Российской государственной специализированной академии искусств

Диденко Н. С.

Методические рекомендации и курс лекций по дисциплине «Эстетика» для преподавателей, обучающихся слабослышащих студентов / Наталья Станиславовна Диденко. – М.: Издательство Спутник+, 2017. – 100 с.

ISBN 978-5-9916-2606-4

Данное издание представляет собой учебный курс эстетики, адаптированный для обучения студентов с ограничениями по слуху. Пособие содержит методические рекомендации, помогающие преподавателю в наиболее доступной форме донести материал курса до указанного контингента обучающихся. Издание содержит обширное вступление методического характера, одиннадцать разделов, в которых излагается основной материал дисциплины, библиографию. Особое внимание автор уделяет своеобразию эстетического видения мира, ключевым эстетическим категориям, целям и ценностям художественного творчества, языку искусства, основным принципам искусства и его эволюции.

Издание соответствует Федеральным государственным образовательным стандартам высшего образования по укрупненной группе специальностей 50.00.00 Искусствознание

Издание предназначено преподавателям курса эстетики, а также студентам, обучающимся по направлению подготовки 54.03.01 Дизайн и специальностям 54.05.01 Живопись, 54.05.03 Графика и 52.05.01 Актёрское искусство.

Издание может быть использовано для проведения курсов повышения квалификации педагогических кадров и работников отрасли культуры и искусства.

УДК 18(075.8)
ББК 87.8я73
Д62
ISBN 978-5-9916-2606-4

© Диденко Н. С., 2017

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
Тема 1. Античная эстетика (VI в. до н. э. – V в. н. э.)	12
Тема 2. Эстетика Средневековья	26
Тема 3. Возрождение (XIV-XVI вв.)	36
Тема 4. Новое время (XVII-XVIII вв.)	44
Тема 5. Эстетика И. Канта	53
Тема 6. Эстетика Г.-В.-Ф. Гегеля	61
Тема 7. Романтизм	68
Тема 8. Позитивизм в эстетике и реализм в искусстве	73
Тема 9. Иррациональные концепции XIX века:	
А. Шопенгауэр, С. Кьеркегор, Ф. Ницше	77
Тема 10. Эстетические взгляды З. Фрейда и К. Юнга	83
Тема 11. Модернизм, постмодернизм	86
РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА	91

ВВЕДЕНИЕ

Преподавание курса эстетики в специализированной академии искусств, включающей театральный, музыкальный и художественный факультеты, имеет для студентов особое значение, поскольку способствует формированию у них представлений об общих закономерностях эстетического освоения человеком мира, законах развития художественной культуры социума и личности, искусства и художественного творчества.

Одна из задач курса – показать значимость феномена эстетического в различных сферах человеческой деятельности, как в исторической перспективе, так и в контексте актуальных проблем современности. Важно исследовать ключевые принципы (некие «универсалии») взаимоотношений человека и мира, сохраняющие свою значимость на протяжении истории человека как существа цивилизованного. Именно к сущностным характеристикам космоантропного бытия имеет отношение и сфера эстетического, изучением которой занимается наука «эстетика».

Ведущим средством и формой проникновения в эту науку является искусство, художественное творчество, то есть – главная сфера деятельности студентов Академии. Отсюда – одна из важнейших педагогических задач: продемонстрировать уникальность каждого эстетического феномена и специфику функционирования искусства (театрального, музыкального, изобразительного) в различные культурно-исторические периоды в триединстве художественного творения, акта творчества и художественного восприятия.

Особое внимание необходимо уделить современной ситуации постмодерна, разрушающего классические каноны, выявить и объяснить принципы целостности и уникальности художественного творчества, авторства, профессионализма, опираясь на современные концепции гуманитарного знания.

Решение подобных задач во многом затрудняется спецификой работы с слабослышащими или неслышащими студентами. Вместе с тем цикл гуманитарных дисциплин, и «Эстетика» в частности, позволят дать учащимся общекультурную и мировоззренческую подготовку, вооружат их системой ценностей, помогающей преодолевать трудные жизненные ситуации.

Предлагаемый кафедрой комплекс гуманитарных наук, в системе которых эстетика играет ключевую роль, должен способствовать решению следующих образовательно-воспитательных задач:

- овладение знанием базовых ценностей мировой отечественной культуры;
- формирование культуры мышления, способности к восприятию, обобщению и анализу информации, способности к постановке цели и выбору путей ее достижения;
- воспитание умения аргументированно и ясно строить устную и письменную речь;
- развитие способности работать в коллективе; проектировать межличностные, групповые и организационные коммуникации;
- развитие способности к саморазвитию, повышению квалификации и мастерства;
- формирование умения критически оценивать личностные достоинства и недостатки;
- развитие аналитических навыков (в частности, способности самостоятельно собрать материал, проанализировать его и подготовить доклад для семинарского занятия или конференции).

Рассмотрим актуальные проблемы и пути их решения при обучении слабослышащих студентов.

Учащиеся с нарушением слуха должны преодолеть целый ряд трудностей, чтобы успешно завершить обучение и состояться в своей профессиональной области. Первые трудности, с которыми сталкиваются

учащиеся, касаются освоения жестового языка, возможности адекватно понимать сурдопереводчика (немаловажно, что студенты поступают из разных регионов РФ, где существуют свои особенности сурдоперевода). Нередко студенты разговаривают на дактиле (проговаривание букв). Всё это затрудняет разговорную речь и требует обретения специальных навыков по освоению жеста.

В РГСАИ преподается дисциплина «Жестовая речь»: специалисты учат студентов соотносить жестовый язык с функциональным вербальным, ставят жест в контексте образовательных задач, расширяют словарный запас. На первом курсе практикуется эффективная методика: преподаватели дают сурдоспециалистам список терминов, необходимых для последующих занятий, обсуждают их содержание и трактовку. Таким образом слабослышащие студенты знакомятся с терминологией заранее.

Трудности в постижении окружающего мира и освоении учебного материала в первую очередь связаны с особенностью мышления слабослышащих студентов. Одной из важных задач педагога является формирование и развитие у учащихся способностей к анализу и синтезу, абстрактному и образному мышлению. Именно гуманитарные науки призваны решать эту задачу. Коль скоро мышление тесно связано с жестом, в работе со слабослышащими и глухими студентами необходимо всецело задействовать их основной потенциал, а именно – способность воспринимать и чутко реагировать на особенности мимики собеседника, его артикуляцию и т.д. Иными словами, невербальная форма коммуникации – ключевое средство общения с учащимися с нарушением слуховой функции.

Развитие жестового языка для слабослышащего – первостепенная задача, именно поэтому жестовый язык должен преподаваться как базовая, самостоятельная дисциплина.

В процессе работы с глухими и слабослышащими студентами особо значима личность сурдопереводчика. Профессиональное разъяснение терминов, ассоциативный ряд, предлагаемый сурдопереводчиком, его

индивидуальный подход к каждому студенту, стремление максимально точно донести содержание слов преподавателя позволяют расширить кругозор слабослышащих студентов, помогают им стать полноценными творческими личностями. Преподаватель совместно с сурдопереводчиком во многом формируют мышление учащихся. При этом особую роль в формировании мировоззрения, чувства прекрасного играет эстетика, то есть дисциплина, непосредственно связанная с практическим и творческим опытом студентов творческих вузов.

Важное значение имеет характер взаимодействия, уровень синхронности ведущего преподавателя и сурдопереводчика. Для прояснения какого-либо термина необходимо сделать паузу; в конце лекции записываются незнакомые и сложные слова. Главным условием успешного освоения изучаемого материала является самостоятельная работа студента над лексикой, расшифровка ключевых терминов, сопровождаемая соответствующим жестом. Тетрадь для записи терминов, способствующая оптимальному отбору и запоминанию значений, должна быть у каждого слабослышащего обучающегося.

Незнание терминов, отсутствие словарного запаса, безусловно, затрудняет освоение гуманитарных наук, в частности, основ эстетики. Для решения этой проблемы необходимо особое внимание уделять расшифровке ключевых понятий, пополнению словарного запаса. Кроме того, следует специально готовить ответы на вопросы под сурдоперевод. Разумеется, повышению уровня знаний способствует активное чтение научной и художественной литературы как слабослышащими и глухими, так и здоровыми студентами.

В ситуации доминирования компьютерных технологий чтению уделяется все меньше внимания. Однако для неслышащих зрительное восприятие текста (без сурдопереводчика) – это возможность углубленного понимания его смыслов. Поэтому важно формировать внутренний посыл, мотивацию к чтению, необходимости осваивать незнакомые абстрактные понятия во имя

нового знания. Иногда к концу обучения наиболее активным студентам удается одолеть сложную философско-эстетическую терминологию, но этому предшествует долгая и кропотливая работа.

Одной из серьезных причин, осложняющих для неслышащего процесс получения полноценного образования, является недостаточность базовых знаний. И глухие и здоровые студенты зачастую чувствуют себя неуверенно на лекциях и семинарах гуманитарного цикла, поскольку не имеют достаточного уровня эрудиции. Для успешного освоения курса эстетики учащимся необходимо обращаться не только к философским и художественным текстам, но и к своему собственному опыту. Имеется в виду творческая деятельность на сценической площадке или у мольберта. Иными словами, необходимо синтезировать все знания, приобретенные за 4-6 лет обучения в вузе.

В числе наиболее эффективных методов обучения слабослышащих – опора на первоисточники. Обращения к оригинальным текстам практикуется на занятиях по русскому языку, культуре речи и литературе (первые курсы). На старших курсах в процессе изучения эстетики студенты читают и обсуждают на семинарах сочинения Платона, Аристотеля, Д. Дидро, Н. Буало, П. делла Мирандолы. Ф. Аквинского, Ф. Ницше, А. Шопенгауэра, П. Флоренского, В. Соловьева и др.

Важно научить студента обстоятельно и убежденно высказывать свое мнение, проводить параллели, привлекать все знания, приобретенные ранее, размышлять и делать выводы.

Различные дисциплины взаимообогащают друг друга: знания, получаемые неслышащими студентами в процессе освоения гуманитарных дисциплин, формируют единую картину мира. Так, материал, изучаемый на курсах истории, истории искусств, может быть востребован на семинаре по истории религии, эстетике и наоборот.

Такого рода взаимное дополнение дисциплин необходимо именно для слабослышащих. Оно позволяет им прояснить какое-либо понятие, расширить

эрудицию и кругозор, пополнить словарный запас, а кроме того – способствует развитию логического мышления.

Студенты-актеры, как правило, обсуждают вопрос семинара всей группой, активно вступают в полемику. Подобную эмоциональность, свойственную многим актёрам, разумеется, необходимо ценить, развивая так же и индивидуальные качества. К концу обучения каждый слабослышащий или глухой студент должен уметь дать достаточно глубокий и самостоятельный анализ текста, предложенного преподавателем.

Студенты-художники, напротив, склонны к индивидуальной работе: есть сложности в выстраивании коммуникаций, грамотном общении. В работе с такими студентами, наоборот, необходимо большую часть времени отводить семинарским занятиям, обсуждению знаковых тем.

Одна из наиболее сложных задач – объяснить слабослышащим и неслышащим людям, что такое звук, какова его природа. Для разъяснения необходимо привлекать ассоциации из доступных для слабослышащего видов искусств, в том числе образы и темы из изобразительного искусства, литературы. Расширять этот ассоциативный ряд необходимо не только на занятиях по эстетике, но и в рамках освоения других дисциплин гуманитарного цикла – истории, истории религии, истории театра, истории зарубежной литературы, истории русской литературы и др.

Для понимания природы звука важно давать неслышащим студентам представления о музыке как звуковом виде искусства. Студенты, у которых сохранился остаточный слух, могут слушать музыкальные произведения.

Для обучающихся, лишенных остаточного слуха, основной способ получения знаний о звуке состоит в активном привлечении теоретических знаний и ассоциаций. Так, некоторые студенты на экзаменах по эстетике приводят примеры из музыкальной литературы, из истории музыки. Это говорит об их широкой эрудиции, о развитии эстетического чувства.

Последовательность прохождения гуманитарных дисциплин в Академии имеет определённую логику. На первом курсе студенты осваивают жестовый

язык, получают знания по русскому языку, истории религии, культурологии. На втором и третьем курсах – знания в области истории театра, истории изобразительного искусства, истории костюма. В последние годы обучения слабослышащие и неслышащие студенты синтезируют все гуманитарные знания в курсе эстетики, приводят их в систему, что способствует формированию целостного мировоззрения.

Эвристический потенциал и эффективность нашей методики в достаточной степени проявляются на теоретических государственных экзаменах, синтезирующих знания по специальности – актерскому мастерству, истории театра, истории искусств и эстетике. В частности, студенты демонстрируют знания по эстетике, объясняя систему К. С. Станиславского, "концепцию прекрасного" Платона и других классиков античной эстетики, исходя из особенностей античного театра, показывают эстетическую суть символизма, опираясь на работы М. А. Врубеля, дают оценку социокультурной ситуации в России в конце XIX века, обращаясь к работам художников-передвижников.

Безусловно, курс лекций по эстетике должен быть представлен в виде презентаций. Для этого необходимо, чтобы аудитории, в которых проводятся занятия, были оснащены современным оборудованием..

Коль скоро видеоряд расширяет и улучшает теоретические знания, способствует развитию образного мышления, видеоматериал, необходимый всем студентам, особенно важен для слабослышащих. Например, иллюстрации к лекции на тему «Эстетика романтизма» знакомят студента с основоположниками данного течения, дают представление о его эстетических ценностях и идеалах, визуализируют существующую информацию о западноевропейском направлении в живописи и творчестве Делакруа, Жерико, Рунге, а так же – русском романтизме: Кипренском, Орловском и др. Как правило, видеоматериал оказывает на неслышащих сильное эмоциональное воздействие, способствующее более качественному усвоению материала.

В представленном пособии-курсе лекций в определенной степени учтены все вышеуказанные особенности работы со слабослышащими и неслышащими студентами. Предложенное методическое пособие помогает применять на практике наиболее эффективные способы донесения информации и закрепления знаний.

ТЕМА 1.

АНТИЧНАЯ ЭСТЕТИКА (VI В. ДО Н. Э. - V В. Н. Э.)

Развитие эстетики зависит, с одной стороны, от развития философской мысли, с другой – от развития искусства, с третьей – от развития политической, религиозной и других форм идеологии. Кроме того, эстетическая наука имеет самостоятельное развитие, хотя и связана со всеми этими процессами. При таком подходе мы должны выделить предысторию развития эстетики как науки.

Раньше, чем эстетика стала выражаться в философско-теоретической форме, она существовала в древнейших творениях мысли – мифах.

В мифах делалась попытка выяснить, что такое красота? Что такое искусство? Откуда оно пришло? Как и почему связаны между собой красота и искусство?

За самыми ранними эстетическими концепциями стоят складывающиеся в народном сознании эстетические представления; Аполлон и музы, Аполлон и Марсий и др.

Миф – исторически первая форма сознания, человек был способен выделить себя из природы и социума. Человек и мир оказываются едиными, отсюда нерасчленённость одушевлённого и неодушевлённого, познавательного и эмоционального, реального и желаемого.

Представления о мире формируются по аналогии с представлениями внутри общины. Природный мир наделялся человеческими чертами.

На первом этапе – архаике – мифология связана с матриархатом. Жизнь людей, их отношения ещё мало рационализированы. На этом этапе Афина тесно связана с обликом змеи, а Дионисий - с виноградной лозой. Весь мир принимается как живое человекообразное тело. Сущность вещи не отделена от самой вещи.

Постепенно с отделением вещи идёт нарастание упорядоченности человеческих представлений о действительности.

Второй этап – классический этап развития мифологии. Появляются герои (Геркулес, Тесей). Иерархия Олимпа воспроизводит упорядоченность общественной жизни. Герои и боги ведут постоянную борьбу с чудовищами, титанами, циклопами. Побеждая их, они утверждают порядок вопреки хаосу. Орфей своим пением укрощает бури и диких зверей. Амфион игрой на лире заставляет камни складываться в стены. Деметра – богиня земледелия. Гефест покровительствует ремёслам. Гермес следит за стадами.

Рост влияния человека на природную среду получил отражение в разумной упорядоченности мира.

Верховная власть над природой в руках у Зевса. Вместо страшных сил действуют нимфы, покровительствующие лесам, горам, морям и рекам. Классика греческой мифологии оказала наибольшее влияние на все последующие культурные эпохи.

Бессознательно-художественным образам осмыслялась вся действительность и именно поэтому вся мифология, почти все её образы могут рассматриваться как начало эстетического сознания.

В этой связи интересен древний миф об Аполлоне и музах. Сначала муза была одна и олицетворяла и ремесло, и художественное творчество. «Древние, – пишет Лосев, – слабо расчленили искусство и ремесло, искусство и науку» Вскоре число муз выросло до трёх, а затем до девяти. Евтерпа – лирической поэзии и музыки, Клио – истории, Мельпомена – трагедии, Полигимния – гимнам, Талия – комедии, Терпсихора – танцам, Урания – астрономии, Эрато – любовной поэзии, Мнемосина – богини памяти.

Произошла специализация, но вместе с тем у них было и общее, они приносили в мир гармонию, согласованность.

Аполлон – руководитель хора муз – прозван «Мусагетом» за гармонизацию мира, уничтожение зла.

Главная функция Аполлона – прорицать волю Зевса. В Дельфах, где Аполлон закопал пифона, он основал святилище, где непрерывно встречались греки из всех колоний. Они приходили спрашивать Бога.

Аполлон ищет смысл жизни, пытается упорядочить прошлое и будущее, показать правильный выбор решения.

Среди девяти муз Аполлона семь - художественные. Выделение двух «научных» муз (истории и астрономии) не нарушало художественной образности, сакрального знания. Мифологическое сознание оперирует типами, все музы действуют в синкретическом единстве.

Третий этап жизни мифологического сознания занимает 1/3 первого тысячелетия до н. э.

Сирены погибли, т. к. Одиссей их перехитрил. Эдип разгадал загадку Сфинкса и тот бросился в море.

Подвиги людей преодолевают волю богов.

Культе Дионисия (VII в. до н. э.) подчеркивает человеческую самостоятельность, свободу. Культе Дионисия создавал иллюзию родства человека с богами. Трагедия, родившаяся из культе Дионисия, относилась к мифологии как к источнику интересных сюжетов, а комедия, рожденная этим же культом, ставила человеческую активность выше всех богов.

В это время в реальность, описанную в мифе, уже никто не верил. Миф становится образным изложением взглядов.

В конце античности, в эпоху эллинизма, в неоплатонической философии появилось стремление реставрировать мифологию и древние культы, однако «детство» человечества миновало и никому было не под силу вернуть его. В VI в. до н. э. произошло расхождение поэзии и философии, того, что ранее было единым, синкретичным. Это и был момент перехода от мифологического к научному сознанию – эстетических проблем. Мифология была непосредственным явлением, сохранившим влияние на всю древнегреческую эстетику.

Эстетика пифагорейцев (VI в. до н. э.)

До нас не дошли тексты Пифагора, сведения о пифагорейцах мы находим у Платона, Аристотеля и других греческих философов. Эстетика пифагорейцев генетически связана с культом Дионисия.

Пифагор объединил все секты Дионисия в религиозно-политический орден и занимался переосмыслением наследия дионисийства. В дионисийстве природа – мощная сила. Главным же становятся новые установки пифагорейцев, основная из которых - беспредельная мощь природы, осмысленная без образа юного бога.

В этом учении отпадает антропоморфность мифологического сознания. Силы природы, ещё недавно олицетворявшиеся в человеческих образах богов-олимпийцев, начинают воплощаться в более абстрактных понятиях. Философии пифагорейцев по-прежнему свойственно целостность взглядов на мир. Универсум, космос представляется как нечто единое, но общий закон ищут не в прообразе жизни олимпийских богов, а в едином принципе. И этим принципом в философии пифагорейцев оказалось число.

Число стало единым структурным принципом, охватывающим космос, землю и жизнь человека.

Особенность учения пифагорейцев заключается в эстетическом характере их философского построения, число было гармонией.

Любовь находила высшее проявление в октаве, а справедливость отождествлялась с квадратным числом – квартой.

У Платона в «Тимее» Космос образован симметрично расположенными и настроенными музыкальными тонами, которые формируют сферы. На всё это переносятся соотношения, выявленное пифагорейцами при математическом изучении музыки. Музыкальные соотношения перенесли на всю Вселенную. Небесные тела движутся и звучит прекрасная музыка.

Музыка, математика и гармония объединялись и составляли единую эстетическую сущность мира. Круговращение миров созвучно движению души. Музыкант должен услышать небесную гармонию и пробудить человеческую душу.

Мир представал в виде художественного произведения - чувственный космос с гармонией сфер.

Скульптор Поликлет (V в до н. э.) написал теоретический трактат «Канон», где он передаёт человеческое тело, его симметрию, соразмерность частей. Как проявление общего закона пропорций космоса, он разработал числовые нормы человеческой фигуры.

Гераклит создал учение о воспламеняющейся вселенной, опираясь на числовой принцип: «Всё в мире из огня. Мир есть, был и будет вечным огнём, мерами затухающий и мерами возгорающийся».

В учениях досократиков конкретно-художественный миф сменился новой установкой объяснения конкретного из неантропоморфных основ.

Эстетика Сократа (ок. 469-399 до н. э.)

Бурные, противоречивые события социальной жизни Греции подорвали космологическую картину мира. Впервые человек стал осмысливать свою самостоятельность. Протагор сказал: «Человек есть мера всех вещей», – что выразило новую установку. Предметом философствования перестал быть звучащий космос, предметом стала практика человеческой жизни. Впервые человеку, подчинённому воле богов, противопоставлен индивид, осознающий цели и значение своей деятельности.

Индивидуальный метод Сократа – исследование единичного и рациональное выведение из него общего – применим и к его эстетике. Впервые в эстетике появился разлад между реальным, конкретным и идеальным, всеобщим. На человека, прекрасного в беге, непохож другой – прекрасный в борьбе. Сократ исходил из убеждения, что всё в мире рационально, целесообразно. Всё хорошо и прекрасно по отношению к тому, к чему оно приспособлено. Здесь подтверждается идея целесообразности общего принципа красоты.

Самая прекрасная обезьяна безобразна по отношению к человеку, но и люди безобразны по сравнению с богом и кажется обезьяной по мудрости, и по красоте, и во всём прочем.

Калокагатия (др.-греч. *καλοκαγαθία*, от др.-греч. *καλὸς καὶ ἀγαθός* — «прекрасный и хороший», «красивый и добрый») – понятие, широко применяемое в философии Сократа, обозначающее связь всех человеческих добродетелей.

До Сократа мимезис использовался как отражение космических сил. Для пифагорейцев земная музыка – подражание музыке небесных сфер. У Сократа мимезис – попытка воспроизвести идеальную сущность, первообраз.

В беседах с живописцем Паррасием, Сократ доказывает, что общий смысл красоты постигается через отбор отдельных красивых черт у многих реальных людей. Искусство должно воспроизводить внутреннюю суть. Оно является не подражанием единичному, а проникновением в суть, выражением причастности о всеобщему и идеальному - красоте, добру и благу. Сократ уже говорит о изображении живых людей, искусство теряло свою внутреннюю зависимость от мифа.

В трагедиях у Эсхила и Софокла главный конфликт был между человеком и богом. У Еврипида трагедия происходит в сердце героя, хотя он и не отрицает богов. Сократ утверждает, что восприятие искусства приносит наслаждение независимо от моральных качеств изображаемого, т. е. красота и добро расходятся.

Эстетика Платона (427 (428) - 347 (348) до н. э.)

В эстетике Платона можно выделить три главные проблемы:

- сущность эстетического;
- место искусства в общественной жизни;
- эстетика воспитания.

В диалоге «Гиппий Большой» Платон ищет сущность прекрасного, соединяя его с полезным подходящим - но полезное может быть и некрасивым, а красивое не полезным. Трудность в том, что Платон ищет всеобщее в отдельном, идеальное в реальном и приходит к выводу о том, что прекрасное - трудно, но он догадался о единстве идеального и реального.

Главная идея Платона – восхождение прекрасного от материального мира к идеальному. Универсальная красота создана Богом. А на самой высокой ступени его иерархии – благо.

Если обобщить логику повествования в диалоге «Пир», то обнаруживаются неравноценные уровни восприятия прекрасного.

Первая ступень – чувственная тяга - первоначальный импульс эстетического любования, который вызывает вид физического совершенства. Первая ступень не является самодостаточной, т. к. прекрасные тела преходящи, время не щадит их.

Вторая ступень – уровень духовной красоты человека, но прекрасные души неустойчивы. Нельзя остаться на втором уровне, здесь уже этически-эстетическое.

Третья ступень – науки и искусства, которые воплощают знания, охватывают опыт всего человечества.

Четвёртая ступень – высшая ступень – благо, мудрость. В единой точке всеобщего блага соединяются линии всех совершенств реального мира.

Благо у Платона – неделимость, вечный, абсолютный первообраз. Направленность системы – конструирование по восходящей линии форм красоты от единичности, относительности к универсальности и всеобщности. В философии Платона переплетено материальное и духовное. Божественное начало он уподобляет магниту, направляющие любые действия человека. Художественная деятельность – это тень реальности, а реальность - это тень божественного. Соответственно, творения художника – это тень теней.

В области эстетического воспитания Платон разделяет музу сладостную и музу упорядочивающую, стремится сортировать произведения искусства по принципу их воспитательного значения. Главное для искусства – подчинить его силу нравственному идеалу.

Он делит общество на толпу, воинов и мудрецов, и для которых касты будущего государства – своё государство. У воинов изгоняется комедия, а трагедия, эпика, музыка подаются с ограничениями.

В диалоге Платона «Ион» дано толкование процесса художественного творчества. В момент художественного акта художником движет божественная сила. Художник – проводник высших миров, но роль его при этом незначительна, поэтому отношение к художнику двойственное. Не ясно, услышит ли он музу упорядочивающую или музу сладостную.

В диалоге «Пир» Платон ищет прекрасное через толкование любви, понимая любовь как качество, идущее из космоса, заданное силой высших идей. Всё поступки и побуждения людей – результат трансформации импульсов любовной тяги, живущей в каждом человеке.

Платон также вводит понятие "мера". Её диктует внутренняя природа самого произведения.

Другая категория – гармония. Она близка к понятию меры, пропорции, симметрии. Гармонию определяет вслед за Гераклитом. Гармония родилась из первоначально расходящегося. Это особенно ясно в музыкальном искусстве, где расходятся высокие и низкие тоны. Речь идёт о контрасте соединения противоположностей.

У Платона истина недоступна подражательным искусствам, неподражательные (мусагические) причастны к истинному знанию (музыка, поэзия, танец). Платон понимал как всеобщее благо восстановления мира античного полиса. Цель государства – реставрация целостности: скульптура, трагедия объединяли людей, но искусственно воссоздавали целостность социума. Платон же хотел реального синтеза искусства с практическими формами социальной жизни.

Аристотель (384-322 до н.э.)

Аристотель разработал теорию катарсиса. Катарсис – это очищение от аффектов через страх и сострадание трагическому действию. Здесь у Аристотеля соединяется эстетическое и этическое.

Трагические развязки, катастрофы приносят чувство удовлетворения и очищения. С одной стороны, мы перемещаем себя на место героя, с другой же -

забываем, что это художественное произведение, ощущая себя участником и зрителем.

Аристотель считает, что художественное есть осуществлённое эстетическое. Художник собирает, создаёт собственный образ окружающего мира.

Общее мнение, что творения Гомера прекрасны, а содержание их очень разнообразно. Художественно прекрасным может стать любое содержание, предметом искусства способно выступать бесконечное разнообразие природных явлений.

Уникальные способности художественной формы – преодолевать негативное жизненное содержание.

Однако негативный материал в античности вводится в совершенно определённом ключе.

Впоследствии Гегель назвал это «веком героев». Герои несут положительное содержание, трагический конфликт возникает из-за того, что вмешиваются боги, обстоятельства, герои сохраняют человеческое достоинство.

Аристотель ставит проблему соотношения правды и правдоподобия. Правдоподобие возникает как результат искусного копирования реальности. Правда стоит выше правдоподобия, фактически она олицетворяет в себе художественный смысл на выражение которого направлены усилия художника. Соотношение действительности и искусства нашло своё отражение в теории мимезиса. По мнению Аристотеля, природа художественного удовольствия заключается в радости узнавания. Но творческая способность не сводится к копированию. Необходимо много набросков, итоговое решение представляет собой собирательный образ, в действительности не существующий.

Художник может поступиться точностью деталей ради выразительности. Аристотель сравнивает потенциал истории и поэзии. Поэзия философичнее истории, поэзия говорит об общем, история о конкретных событиях разработка

Аристотелем миметической природы даёт повод говорить о противостоянии «линии Платона» и «линии Аристотеля»:

- первая традиция связана со взглядом на художника как на бога, способного проникать в мир невидимых сущностей;
- вторая традиция основана на трактовке художественной выразительности, опирающейся на реальность.

Хотя мы видим, что Аристотель понимал метафизическую сущность искусства. Аристотель разрабатывал понятие энтелехия. Всё, что окружает человека, находится в состоянии хаоса. Человек в процессе своей созидательной деятельности трансформирует «вещество жизни» в «вещество формы». Наука через рационально-аналитические способы, решения посредством своей концепции мира, ритуалов; искусство через выстроенные художественные формы, через гармонизацию, катарсис, упорядочивание.

Энтелехия - это и процесс, и результат. Процесс энтелехии проходит везде, где материя приобретает облик и форму.

Любые процессы и свойства стремятся приобрести свою форму. Всякий раз, когда художник размышляет над какой-нибудь коллизией, конфликтом, он ищет адекватную форму. Согласно теории Аристотеля оказывается, что внутри этого конфликта заложена та энергия, которая предопределяет форму. Последнюю необходимо всего лишь угадать.

Большинство современных историков культуры пришли к тому, что вся европейская наука – это претворение энтелехии в науку. Хотя в европейском искусстве были периоды, когда процессы художественной энтелехии опережали научные.

Особенность художественной энтелехии заключается в том, что в неё как бы встроен принцип диалога – исходное приобретает пластическую завершенность, самостоятельность, но исходное продолжает действовать и существовать.

Завершенность формы просвечивает незавершенность, стимулирующая череду художественных ассоциаций, богатство воображения.

Аристотель заметил, что, будучи помещённые в сферу искусства, люди проявляют интерес к кровавым схваткам, страшному, хотя в жизни предпочитают дистанцироваться от этого.

Аристотель вводит общин принципы прекрасного – порядок, соразмерность, определённости.

При сравнении красоты преимущество отдано природе, критерий красоты - человек. Внимание к природе придаёт реалистичность концепции Аристотеля. Но исходное положение теории о чистой форме – божественном, равном платоновскому благу, придает философско-эстетическим установкам Аристотеля идеалистический характер. Наиболее совершенным искусством является трагедия.

Итак, Аристотель выдвинул ряд глубоких эстетических идей, которые действуют и в сегодняшней картине мира.

Поэтому судьба неоплатонизма двойственна. С одной стороны, её использовало христианство, с другой - на неё стремились опереться гуманисты эпохи Возрождения и просветители.

Скептики критиковали учение о воспитательном воздействии искусства. Выступали против поэтики и риторики. Убеждения оратора построены лишь на силе слов, значит, это обман, он общается с дурными людьми в судах, на рыночных площадях и т. д.

Стоики. Их идеал – бесстрастие, сила духа, мудрость. Они просили искоренить все эмоции из души человека. Красота связывается с симметрией и гармонией телесных и душевных качеств. Искусства не ведут к добродетели, но подготавливают к ней.

В эпоху эллинизма риторика и поэтика достигли высшего развития.

В античности не было художественной прозы, её заменяла риторика, а речи ораторов замеряли художественные произведения.

В глазах Платона поэтика и риторика не представляли ценности, а Аристотель, наоборот, сблизил философию, риторику и поэзию.

Теории прекрасного в эллинизме отличаются от теорий классической античности.

Красота художественного предмета связана не с тем, что отражает не только существующие, а реально явления, но и зависит от того, насколько в художественном произведении отражена творческая личность. Эстетическое чувство классической античности пронизано стихийным материализмом. В эллинизме источник эстетической выразительности перемещается в сознание самого художника, способность наделять материал собственным видением. На теоретическом уровне эти концепции отражают и поддерживают уже упоминавшиеся тенденции усиления психологизма и индивидуализма в художественной практике эллинизма. Возникает понимание, что жизнь и судьба формируются не только роком, не только внешней безличной силой, но и активностью самой личности.

Эстетика эпохи эллинизма (конец IV в. до н. э. – V в. н. э.)

Это время, когда окончательно утрачивают своё существование греческие полисы, когда благодаря походам Александра Македонского рамки греческой культуры оказались широко раздвинуты за пределы Эллады.

Прежнее единство жизни разрушено, колоссально распространён рабский труд. Всё это изменило духовный облик эпохи и отразилось на характере эстетики.

Проблемы сущности красоты и искусства, природы остаются философскими. Но именно в это время зарождается искусствознание. Отныне развитие эстетики идёт по двум направлениям – философскому и искусствоведческому. При этом музыка по-прежнему рассматривалась в русле философского знания. Ведущими философскими школами эллинизма были:

- эпикурейство;
- эллинизм;
- школа скептиков.

Эпикур (ок. 341-270 до н.э.). Эпикурейцы хотели освободить человека от предрассудков и влияния религии.

Красота рассматривалась как одно из благ жизни, но не главное благо. Эпикурейцы вступили в борьбу с учениками Пифагора по поводу музыкального этоса. Платон, Аристотель также являлись сторонниками этой теории. Эпикурейцу отрицали содержательное начало в музыке и считали её просто развлечением.

Пифагорейцы считали, что музыка более других искусств способна воспроизводить душевный склад и характер человека (этос). Эпикурейцы боролись против всего мифологического мировоззрения и возрождения древнего пифагорейского учения о математическом и этическом характере музыки. Они с иронией относились к популярным в Риме риторическим декламациям, зрелищам, музыке и пирам.

Просветительское начало наиболее выразилось в поэме эпикурейца **Лукреция Кара** «О природе вещей». Лукреций пишет, что искусство подражает природе, считает, что ремесло и искусство развивались из одного корня. Вначале искусство возникло из потребности человека в отдыхе. Люди научились «стройные песни слагать и ушам доставлять наслаждение». Затем искусство пошло на пользу и во вред человеку. Может «сладостным мёдом поэзии приправить любые занятия», но может быть и спутником праздной жизни. Искусство Лукрецием понимается в духе просветительского утилитаризма как средство морального совершенствования человека.

Новое в трактовке прекрасного появилось у римского архитектора **Витрувия (80-15 до н. э.)**. Три задачи архитектуры он видел как прочность, пользу и красоту.

Содержание красоты раскрывается в соразмерности, эвритмии и декорум. Первое понятие взято из классического наследия. Эвритмия и декорум имеют непосредственное отношение к эллинизму – «привлекательность внешнего вида и ритм членений». Декорум (соответствие уместности) – распространённая категория эллинизма, которая связывала облик сооружения с

обычаями, назначением и традициями. Здесь уже идёт речь о формировании стиля.

В конце эллинистической эпохи в связи с общим кризисом сознания происходит реставрация мифологического мировоззрения.

В этот период наиболее влиятельной была школа неоплатонизма.

Плотин (204-270) приспособил учение Платона к новым социальным условиям. Всеобщим символом красоты Плотин считает огонь. Истинным для него является потусторонний мир идей. Через эманации духовное начало приходит в материю. Человек воспринимает красоту не телесными органами, а душой. Эстетическое восприятие представляет собой узнавание душой родственного себе начала.

Царство идеального – соединение истины, добра и красоты. Мимезис Плотин объясняет не как подражание внешнему, а своему внутреннему миру, который является частицей мирового духа.

До сих пор античная эстетика видела в искусстве познавательную, воспитательную силу. Плотин оставил искусству только одну задачу – «пробуждать духовное зрение». Из-за своей направленности неоплатоническая философия сближалась с христианством, но её яркий выраженный эстетизм показывал, что она оставалась частью античного мира.

ВОПРОСЫ ПО ТЕМЕ 1.

1. Какие атрибуты сопровождали бога Аполлона и как он был связан с искусством?
2. Какие театральные жанры зародились в рамках культа Диониса?
3. Как взаимосвязано аполлоническое и дионисийское в истории эстетики?
4. Как Платон понимал прекрасное?
5. Какие конкретные проблемы искусства изучал Аристотель?

ТЕМА 2. ЭСТЕТИКА СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

Основные направления:

1. Иконоборчество и иконопочетание
2. 2.1. Византия
2.2 Западноевропейское средневековье
3. Древняя Русь
 - соборность
 - софийность
 - каноничность
 - духовность
 - символизм
4. Эстетические теории
 - Августин Блаженный. Патристика
 - Боэций
 - Фома Аквинский
5. Общие черты средневековой эстетики
6. Романский и готический стили
 - теоцентризм
 - символизм
 - каноничность
 - светоносность

Эпоха средневековья занимает длительный временной период: с V по XIV века– приблизительно тысячелетие. В рамках средневековой эстетики принято выделять три больших региона: Византия, западноевропейское средневековье, восточноевропейский регион – Древняя Русь.

Первые христианские общины возникают в 1 веке в Риме.

В IV веке христианство становится религией, и тогда же Римская Империя распадается на две самостоятельные части: западную и восточную.

Средневековье

В I-II вв. происходит становление эстетики патристики, которая формируется как христианская философия. Наряду с известными теориями, культивирующими чувственные наслаждения, приоритет индивидуальных потребностей, представители философской патристики уделяют большое внимание вопросам загробного бытия, идеям нравственного долга и смертного греха. В эстетике произошло перемещение от мифологических персонажей к символическому абстрагированию. Произошел отход от антропоморфных богов греческой мифологии. Эстетика патристики (или ветхозаветная эстетика) основана совсем на иных принципах, чем эстетика в классической античности.

Ветхозаветной эстетике чужда пластичность, зримость, конкретность и чувственность художественных образов. Произведение искусства теперь не может быть предметом художественного любования. Теоретики ставят рядом такие понятия как: «изображение, символ, аллегория». Возникает понятие символического образа, знака. В I веке н.э. подучила распространение эстетическая система **Филона Александрийского**(ок. 25 до н. э. – ок. 50 н. э.), который трактует художественную реальность как отображение символов мира невидимого. В его эстетической системе художественное произведение приобретает ценность в зависимости от глубины своей символики. Этот художественный мир обнаруживает духовное содержание, лежащее за текстовым изложением, выявляющим аллегорический смысл.

Раннехристианское искусство постепенно отошло от эстетических принципов античности и противопоставило пластичности– плоскостность, дематериализацию человеческих фигур и экспрессивных образов.

Направленность раннехристианской философии к отрицанию античной культуры иногда перерастала в тенденцию отрицания всех форм художественной деятельности. Начальные этапы развития византийской

культуры отмечены противоборством двух подходов к пониманию роли художественных изображений в христианской культуре. Речь идет о сторонниках иконоборчества и иконопочетания. Иконоборцы считали, что Бог – это дух, единственным образом Христа они принимали евангелические «хлеб и вино». Иконоборцы были убеждены, что добродетели нужно изображать не в картинах, а заниматься совершенствованием и преображением себя. Это было далеко от античной теории образа, основывающейся на принципах мимезиса и от символической теории образа, развивающихся в ранней патристике. В ряду иконопочетателей был **Иоанн Дамаскин (675-749)**. Он сформулировал тезис, ставший основополагающим для средневековой живописи. Икона представляет свой символ, приводящий к прообразу, которым является святой. Он использовал неоплатоническую доктрину эманации, согласно которой произведение искусства оказывается степенью движения от духовного к телесному. Дамаскин предлагал ввести старые правила или каноны, которые заставляли художника писать не личные впечатления, а вечные всеобщие образы. Борьба иконоборцев и иконопочетателей длилась около 100 лет, в IX веке теоретические и практические принципы иконопочетания стали ведущими в византийском искусстве.

Каноничность выражалась в строгой передаче цветов, в композиционных приемах изображения. Изображение Христа строго регламентировалось, могло быть только фронтальным, апостолы располагались в три четверти; в профиль изображались отрицательные образы: сатана, образы ада.

Каждый цвет выражал религиозный глубокий смысл. Пурпурный – цвет божественного императорского достоинства, красный – животворящего тепла, символ жизни, белый – символ чистоты и святости, отрешенности от всего мирского. Одежды Христа в византийской живописи, как правило, белые. В целом для византийской иконописи характерны: обобщенность, условность, статичность, углубленность, плоскостность, фронтальность.

С IX века развивается и светское византийское искусство. Возобновляются поиски красоты. Византийские авторы подчеркивали идею

невыразимости мирской красоты. Часто средневековую культуру определяли как культуру слуха, а не культуру зрения исходя из того, что процедура богослужения, молитвенные песнопения, проповеди актуализирует звучащее слово. Но, несмотря на это, интенсивно развивалась иконопись, архитектура и изобразительное искусство. В византийской эстетике обсуждалась проблема образов в иконе и божественного прообраза.

В Византии сложилась литургическая эстетика, ориентированная в первую очередь на осмысление культового церковного действия как мистической целостности. При этом большое внимание уделялось разработке символики богослужения, включая потенциал всех видов искусств. В этом контексте квинтэссенцией выражения эстетического стал символ – сакральный носитель божественной энергии, духовной силы прообраза.

В Византии был осуществлен культовый синтез искусств. Для него характерна условность, лаконизм выразительных средств, символизм, глубокое проникновение в духовную сферу, медитативность. В изобразительном искусстве преобладает плоскостность изображений, фронтальность и статичность главных фигур, рельефно выделенных золотым или цветным фонами, ограниченный набор поз, фигур, жестов, применение эстетически значимых деформаций (изменение пропорций человеческого тела, условное изображение деревьев и т.д.), совмещение в одном пространстве одновременных событий, создание многомерного пространства путем изображения предметов в обратной и прямой перспективах, повышенная декоративность, использование золота и ярких светоносных локальных цветов.

Существенное место в византийской эстетике занимала эстетика аскетизма, сложившаяся в среде византийского монашества. Полный отказ от чувственных наслаждений в пользу духовных, идеал нестяжательной жизни, система духовных упражнений в сочетании с молитвой, приводящих к созерцанию высших сущностей. Эстетика аскетизма имела, с одной стороны, ярко выраженную этическую ориентацию, с другой – мистическую.

Западная Европа

В X веке возникают произведения романского стиля. Романский стиль развивается на протяжении X-XII вв. Особенность романского стиля – в его приземленности, тяжеловесности, незамысловатости.

Античность отдавала предпочтение экстерьеру величественному, торжественному. Внутри храма выставлялись фигуры языческих богов. Главные культовые события разворачивались вне храма. В романском стиле наоборот, внешние формы – округлые, тяжеловесные, достаточно аскетичные, а внутреннему убранству придается большое значение. Деятели церкви управляли искусством, но в храмах на рельефах стен, у дверей обнаруживается большое количество кентавров, львов, чудовищ и т.д. Эти образы пришли в романское искусство из народного фольклора, из сказок, басен, из животного эпоса, корни которого – простонародное искусство. Романское искусство кажется грубым и диким по сравнению с Византийским сего утонченностью и пышностью, но оно более непосредственное и менее регламентированное, в нем есть экспрессия.

Мы знаем, что идеальный эстетический объект сводился к незримой сущности, но массе протонародья заземляли церковные догматы, вводили их в повседневные ситуации.

Еще полнее жизненное содержание раскрывается в готическом искусстве, которое формируется в XIII в.

В XIII-XVI вв. в поздний период, названный «пламенеющей готикой», когда возрастает искусность и возникает приоритет элементов формы. Готика – новый этап в развитии средневековой Западной Европы – связан с расцветом городов.

Готическое и романское искусство утвердили базиликовый принцип, имевший форму прямоугольника с расширяющимися нефами.

В Византии и Древней Руси получил распространение иной, крестово-купольный принцип строительства храмов.

Устремленность всех линий к небу, дематериализация камня и эффект литургии с ее могучим хором искусств должны были вызвать у человека ощущения, что он находится в ином мире. Собор становится средоточием общественной жизни, здесь заседал парламент, исполнялись театральные мистерии. В это время происходит развитие литургического действия, хорала.

В западноевропейской культовой музыке на протяжении многих столетий (с VII до XVII века) господствовал григорианский хорал, получивший свое название по имени папы Григория I. Григорианский хорал был одноголосным, исполнялся солистом или хором. Одноголосная мелодическая линия символизировала полное единение чувств верующих. «Хорал должен быть одноголосным, потому что истина – едина» (Фома Аквинский). Чтобы усилить звучание, каждую мелодическую линию исполнили одновременно до 100 человек. Мелодия была одноголосная, неметризованная, она гасила динамику, так как отсутствовал ритм. Отсутствие ритма приводило к отрешенности и освобождению от повседневной реальности. Интонационный рисунок образует непрерывная, текучая, лишенная индивидуальности мелодия.

Духовная музыка средневековья близка плоскостным характеристикам иконы. Образы в иконе не имеют третьего измерения, парят в безвоздушном пространстве, так и лишено третьего измерения григорианское пение. Глубина появляется в XIV-XV веках, когда формируется и проникает в хорал полифония.

В хорале воплощен особый тип музыкального мышления, становление образа происходит как обновление, но не приводит к новому качеству. Любое интонационное развертывание предполагает истолкование начального построения, но не отрицание его. Использование отрицания контраста появляется гораздо позже.

В XI-XIII веках развивается ряд театральных жанров. Прежде всего, это относится к религиозным мистериям, которые создавались на основе Ветхого Завета. Это был мираклъ, сочетающий житейские эпизоды с изображением чудес святых.

Моралите – пьеса с аллегорическими персонажами, темы которых брались из жизни. Они разыгрывались в церкви в цикле пасхальных инсценировок. Но были периоды когда церковь такие театральные постановки не поддерживала. Еще одно качество западноевропейского художественного сознания – это укорененность в нем образа страдающего и оскорбленного человека. Этот образ проходит через все готическое искусство. Появляется множество сюжетов, связанных с мученичеством. Предметы изображения – нищий, странник. Если античные скульптуры свидетельствуют о том, что в прекрасном теле может жить прекрасный дух, то в готике все наоборот. Готический герой мучительно размышляет, что-то стремится понять. Художник понимается как посредник между богом и людьми, при этом изобразительное искусство выполняет три функции:

- книга для неграмотных,
- увековечивание исторических событий,
- украшение интерьеров храмов.

Тертуллиан (155-220) проповедовал превосходство веры над разумом, алогичности над логикой. Он отождествлял всякое искусство с язычеством и выступал против занятий живописью, скульптурой и театром, называл все это идолопоклонством.

Само средневековое сознание было неоднородным. В народном сознании жили остатки дохристианской мифологии и античных культов, фольклорные образы проникали даже в церковное искусство. «Звериный стиль», излюбленный в древнерусской и романской архитектуре, говорит о нехристианском его происхождении.

В икону, фреску, мозаику проникают и языческие символы. Таким образом, эстетическое сознание эпохи более широкое, чем та теория, которая зафиксирована в трудах средневековых философов. Крупный теоретик средневековья **Августин Блаженный (354-430)** – один из первых теоретиков средневековья, осознавших необходимость использования античного

философского наследия. Августин, сын римского патриция, прошел большой эволюционный путь от язычества к христианству.

Первые труды, содержащие мысли о природе красоты, близкие античным, он приняв христианство уничтожил. Августин разделял пифагорейскую и неоплатоническую теорию прекрасного. Любимая его идея – объяснять красоту как гармонию и порядок и выражать ее в числах. Числовые пропорции он видел в музыке и архитектуре, приспособив эти искусства к христианскому культу. С пифагорейской традицией соединялась неоплатоническая, видящая красоту в свете. Светоносность красоты, родство с душой становится неотъемлемой чертой христианского учения. Она воплощалась в церковных мозаиках, витражах, сиянии камней и золота на окладах икон. Но место, которое у Платона и Плотина занимала идея высшей красоты, у Августина занимает Бог. Вся земная красота рассматривалась как отблеск божественной.

Философам, следующим традициям Августина, приходилось согласовывать учение о сверхчувственной красоте природы с принципами эстетического, то есть чувственного восприятия. Важной темой эстетики Августина было отношение к зрелищным искусствам, к театру. В книге «О граде Божьем» Августин противопоставляет земному городу Риму город потусторонний, свободный от нравственного и духовного падения и свободный от зрелищ, которыми все увлекались в этом городе. Платон тоже противопоставлял Афинам идеальный город, тоже без театра. У Августина сильны неоплатонические мотивы. Подобно Плотину, у которого художник смотрит внутрь себя, Августин увидел, что изображение может отличаться от реальности. Чем ближе образ к натуре, тем больше он обманывает.

Взгляды Августина подготовили позиции католической церкви к допустимости религиозных изображений. Этот спор разгорелся через 200 лет и грозил церковной живописи полным уничтожением. В «Исповеди» Августин пишет о том, что музыкальная выразительность, тембр, мелодический рисунок пробуждают волнение, и это волнение оказывается главным итогом

восприятия, препятствует религиозной медитации. Подобная оценка пугала многих авторов средневековья.

Бозций (480-525) стремился, подобно Августину, соединить принципы античного эстетического мировоззрения и христианства. Его теория о музыке оказывала влияние на средневековую эстетику вплоть до XV века.

Мир в интерпретации Бозция предстает как гармоническое соединение конечного и бесконечного. Гармоничность равна у него музыкальности бытия, он отождествляет их. Посредством гармонии сливаются в систему небесные сферы. Мир наделен гармонией, чтобы прекрасные части слились в прекрасный мир. Основным принципом гармонического единства является мера. Космос построен на принципах музыкальной пропорциональности. Отношения между сферами равны отношениям, выражающим музыкальные интервалы. Семь небесных сфер составляют 7 ступеней звукоряда, где каждая планета соответствует струне кифары, то есть космос представлен в виде гигантского музыкального инструмента, идея характерна для античной эстетики.

Музыкальная гармония связывает воедино космос, человека, явления природы. Музыка соединяет их, составляет суть их родства. У Бозция платоновско-пифагорейское понимание мира. Бозций подразделяет музыку на три вида:

- мировая,
- человеческая,
- для музыкальных инструментов.

Фома Аквинский (1225-1274). В поздний период средневековья в Западной Европе отмечается усиление внимания художественного творчества к реальному миру. Интерес к реальным подробностям, заземленным деталям – одна из характерных черт сознания XIV века. Здесь можно говорить о том, что культура слуха сменяется культурой зрения. Аквинский в трактате «Сумма теологий» пишет о незаинтересованном характере переживания прекрасного. Эстетическое переживание гасит всякую практическую направленность.

Слушая музыку, наши эстетические реакции представляют ценность сами по себе, без утилитарности.

Итак, траектория средневековой эстетики проделывает круг. К ранним теориям образа – символа, эманации, добавляются размышления о чувственной красоте. Фома Аквинский определяет прекрасное как нечто завершенное, обладающее числовой гармонией, чувственным восприятием и блеском. Такой подход к прекрасному близок к аристотелевской позиции. Фома переносит акцент на чувственно воспринимаемую природную красоту, оценив ее саму по себе, а не как божественную. По его мнению, вещь прекрасна только тогда, когда в ее внешнем виде предельно выражается ее природа, ее сущность, ее форма (как у Аристотеля идея вещи).

ВОПРОСЫ ПО ТЕМЕ 2

1. Каковы особенности эстетики Средневековья?
2. Что такое каноничность в искусстве Средних веков?
3. Каковы особенности романского стиля?
4. Каковы особенности готического стиля?
5. Что такое литургическая эстетика?
6. В чём культурный смысл борьбы иконоборцев и иконопочитателей в Византии?
7. В чём философско-эстетический смысл исихазма?
8. Что такое теоцентризм и какого его влияние на средневековое искусство?

ТЕМА 3. ВОЗРОЖДЕНИЕ (XIV-XVI ВВ.)

Черты эстетики Возрождения

- антропоцентризм
- гуманизм
- индивидуализм
- пантеизм
- титанизм

1. Единство, а не противостояние. Афинская школа

2. Социальный статус художника

3. Утверждение реального человеческого мира

Переходность Возрождения определяет его особенности и противоречия.

Возрождение или Ренессанс сместило акценты. Главным объектом внимания оказываются человек и природа, хотя религиозное миропонимание не отрицается. Во всех областях: в философии, науке, эстетике – происходит превращение божественного в человеческое, мистического и чудесного в реальное и правдоподобное. Библейские персонажи (Христос, Мадонна) приобретают полнокровный человеческий образ. В философии мы встречаемся с платонизмом и неоплатонизмом, с религиозной мифологической сюжетикой, с богословской формой рассуждений. Новый тип общественного сознания вызревал под покровом старых форм. Для Возрождения не существует альтернативы выбора между античной философией и теологией, материей или духом, между научными и художественными способами освоения мира. Напротив, везде оно видит единство, а не противостояние, связь, а не конфликт. Доказательно в этом смысле учение Николая Кузанского и Джордано Бруно о «совпадении противоположностей». Рафаэль пишет картину «Афинская школа», где Платон и Аристотель изображены соратниками, а не противники. Ренессансное мировоззрение было оптимистичным, если оно и видело противоречия бытия, то считало их разрешимыми. Именно в эпоху

Возрождение широкое развитие получает искусство. Искусство приобретает высокую социальную ценность, меняется социальный статус художника, из ремесленника он превращается в аристократа духа. При такой радикальной смене общественного сознания изменился и характер эстетической мысли Возрождения.

Эстетика и философия освобождаются от теологического плена, в котором они находились около тысячи лет, становятся мирскими, светскими, отделенными от религии и богословия. Эстетика покидает своё философское лоно, трансформируясь в теорию отдельных искусств. Философская мысль Возрождения тесно связана с естественными науками: астрономией, механикой, математикой. Её основным тезисом становится утверждение реальности окружающего мира и возможности его рационального познания.

Второй главный предмет изучения – человек и радикально изменившееся понимание его сущности и функций.

Пико делла Мирандола «Речь о достоинстве человека»: «Я создал тебя существом не небесным, но и не только земным, не смертным, но и не бессмертным, чтобы ты, чуждый стеснений, сам себе сделался творцом и сам выковал окончательно свой образ. Тебе дана возможность пасть до степени животного, но также – возможность и подняться до существа богоподобного – исключительно благодаря твоей внутренней воле». **«О героическом энтузиазме» Джордано Бруно.** Эстетическая проблематика интересовала философов, когда пересекалась с этическими или политическими проблемами.

Вопросы подлинно эстетического масштаба ставили художники Возрождения. Трактаты писались о красоте в природе и искусстве, о методах художественного творчества и о его социальных целях. Переводилось большое количество античных мыслителей – Платон, Аристотель, но этого было недостаточно, и необходима была самостоятельная разработка теории искусства. Общая установка художников того времени, разделявших рационалистические взгляды эпохи – хорошо знать и изучать теорию

искусства. В большинстве случаев теоретиками искусства оказывались сами художники. Основное и исходное положение Эстетики Возрождения было утверждение красоты реального мира как существенного объективного его свойства.

Средневековая эстетика признавала красоту природы как творение божества и не признавала эстетической ценности природы, поскольку она материальна и бездуховна. В Возрождении это противоречие снято, теперь прекрасное присуще реальному миру, природе, человеку. Проблема была в том, как рационально объяснить, что такое красота, и откуда она берется?

Красота определялась как гармоничность, пропорциональность в пределах пифагорейских, сохранившихся в Средние века, дефиниций.

Аньоло Фиренцуола говорил: «Красота - не что иное, как упорядоченное созвучие и как бы гармония, сокровенным образом вытекающая из сочетания соединения и связи многих частей различных по-разному, согласно с присущими им свойствами и нуждами, обладающими сами по себе и в себе хорошими пропорциями и в определенном смысле красивых, которые отличны друг от друга и несогласны до того как они объединяются до образования тела».

Происхождение этой красоты – гармонии – ренессансная эстетика видела в божественном творении мира. **Марсилио Фичино**, **Джордано Бруно** определяли красоту как «сияние божественного лика».

Марсилио Фичино искал тайну красоты не в мистической духовности, а в соответствии материального духовному, в мере близости реального идеальному. Такое тяготение к диалектическому постижению прекрасного характерно для эпохи, когда понятие «Бог» все больше гуманизировалось. У **Джордано Бруно** божественная духовность предстает укорененной в человеческом теле и телесная красота есть проявление красоты духа. Общественный идеал Возрождения – эстетическая утопия – жизнь красивых людей в прекрасной обстановке, напоенной атмосферой искусства.

Проблемы теории искусства.

Когда красота становится фундаментальным законом бытия, сущность искусства определяется подражанием природе. Целью его является постижение, утверждение и умножение этой красоты. **А. Дюрер** пишет: «... чем точнее соответствует жизни твое произведение, тем оно кажется лучше. Не воображай, что ты можешь сделать что-то лучше, чем то, что Бог сделал в созданной им природе». Из этого понимания вытекала оценка эстетикой Возрождения различных видов искусств. Критерием значимости искусства стала близость искусства к природе. Поэтому доминирующим видом искусства становится живопись.

Леонардо да Винчи сравнивает в своем трактате «Книга о живописи» этот вид искусства с поэзией, музыкой, скульптурой и отдает свое предпочтение живописи.

Особенностью ренессансной эстетики было то, что принцип подражания природе сливается с принципом созидания красоты. Правда и красота отождествлялись друг с другом, эстетическая ценность совпадало с его познавательной ценностью. Искусство понимается как род познания. Искусство и наука понимались как родственные, единые по своей сути формы деятельности. При этом искусство, прежде всего, сближалось с точными науками. Математические методы изучения распространяются не только на музыку, но и на изобразительное искусство Дюрер находит числовые отношения в пропорциях человеческого тела. Леонардо считает, что перспектива – главное в живописи, изучает анатомию человеческого тела. Дюрер, Леонардо упоминают безобразное только лишь как контрастную краску по отношению к прекрасному, а не как самостоятельную эстетическую категорию. Художник должен «остерегаться уродств». Высшая и специфическая цель искусства – познать эстетическую ценность человека и мира, их красоту. Метод эстетики Ренессанса нельзя назвать истинно реалистичным, т.к. отбирались только прекрасные стороны действительности. Принцип подражания природе не имеет в эстетике Возрождения натуралистического смысла, наоборот, он предполагает активное отношение

художника к природе, отбор и обобщение прекрасных черт. Ренессанс всегда понимал эстетическое подражание в идеальном смысле. Для художников Возрождения образцом стало античное искусство. В художественной практике Возрождения у Бокаччо, Шекспира, Рабле стремление к типизации, реальности, у Петрарки, Рафаэля стремление к идеализму.

Первоначальный смысл слова Возрождения – возрождение традиций античной культуры. В чем отличие от античности? В возвышении индивидуальности. Античный скульптурный, живописный портрет – изображение человеческого типа, он безличен. Гармония античного искусства спокойна и созерцательна, в искусстве Ренессанса чувствуется большая воля. В античности человек чувствовал влияние рока, а в Возрождение глубоко поверил в свои силы.

Мастерские художников становятся центрами интеллектуальной жизни, в них заглядывали и философы, и ученые. Каждое произведение мастера эпохи Возрождения – это создание целого мира. Каждый художник себя мыслит титаном, центром мироздания. Художник попадает в сферу социальной элиты.

Зачинателями Возрождения считаются художники **Мозаччо, Донателло и Брунеллески**. Их художественные приемы: завоевание живописью трехмерного пространства, создание самостоятельной круглой статуи, не связанной с архитектурой.

Единство человека и природы способствует тому, что в художественных работах появляются животные, насекомые, растения. Художник стремится посадить на кромку портрета птицу, жука, цветок. Недолговечность Ренессанса связана с тем, что главный тезис его, что самое идеальное и прекрасное присуще реальности. Глобальные установки Возрождения были заведомо утопичными. Трагедий не было («Рождение Венеры», «Весна» Боттичелли, «Мона Лиза» Леонардо да Винчи).

Леонид Михайлович Баткин, исследователь Возрождения, считал, что трагедия скрывается в этих самых светлых произведениях. Главное противоречие Ренессанса расположено между абсолютным идеалом и

относительностью реальных возможностей обычного человека. Художник Возрождения стремился воплотить идеал, осуществить его, а это невозможно. На стадии позднего Возрождения Кастильони говорил о нежелательности использования в музыке друг за другом двух совершенных консонансов. Нужно разбавить их диссонирующими интервалами, способными внести выразительное разнообразие.

Но эти поиски художественных приемов не могли изменить эстетических установок – веру человека в свои возможности и к убеждению, что можно создать правила, по которым будет сформировано безупречное искусство.

Наращение тенденции кризиса обнаруживалось во внутренней логике развития ренессансной культуры в ее исходных принципах.

В переписке использовались слова «грациозный», «превосходный», «великолепный» и т.д., и это была манера мыслить, а не говорить.

Правила впоследствии создали и «маньеризм», теоретико-художественные настроения стали искусственными у «барокко».

Устремленность к бесконечному, абсолютному вошла в столкновение с характерными для Возрождения гармонией и равновесием.

Идеал подразумевает нежную недостижимую норму, осуществить идеал нельзя, а именно к этому стремились художники Возрождения.

Алексей Фёдорович Лосев

1. Новизной в эпоху Возрождения является энергичное выдвижение примата красоты, и притом чувственной красоты. Бог создал мир. Но как это мир прекрасен, как прекрасно человеческое лицо и тело.

2. Возрождение преклоняется перед художником. Он должен быть образован, знать философию, богословие. Первым учителем художника должна быть математика.

Математика теперь направляется на тщательное измерение человеческого тела. Античность делила рост человека на 6 частей. Дюрер делит его на 1800 частей. Средневековый иконописец мало интересовался реальными

пропорциями человеческого тела. «Спящая Венера» Джорджоне – полноценное женское обнаженное тело. На первом плане здесь знание анатомии.

Что важно для возрожденческой эстетики:

1. Возрожденческая телесность, в которой нет античного понимания тела как субстанции, нет средневекового тела как тени, ничтожного подобия вечного мира. Не важно происхождение его и судьба. Возрождение всматривается в тело как в самостоятельную эстетическую данность, потому что Леонардо трактует всю философию как живопись.

2. Человеческое тело трехмерно и рельефно и делает все другие изображения трехмерными и рельефными. Здесь видят влияние античного искусства, но это не так. Под скульптурностью возрожденческого мышления лежит не античный космологизм, но антропоцентризм, стихийно утверждающая себя творческая личность.

3. В эпоху Ренессанса человек впервые стал думать, что реально и субъективно-чувственно видимая им картина мира и есть самая настоящая его картина.

Художник постепенно отделяется от церковной идеологии. В нем ценят теперь техническое мастерство, специальные навыки, умение создать живое произведение искусства. Здесь заложены и классическое равновесие и романтический уход в бесконечность.

ВОПРОСЫ ПО ТЕМЕ 3.

1. Почему эта эпоха имеет название «Ренессанс»?
2. Что такое неоплатонизм? Как он связан с теологией? Почему он важен для эпохи Возрождения?
3. Каковы основные черты эстетики Возрождения?
4. Что такое антропоцентризм и каково его влияние на искусство Возрождения?

5. Каким предстаёт человек в «Речи о достоинстве человека» Пико Делла Мирандолы?
6. Почему Леонардо да Винчи провозглашает живопись ведущим искусством?

ТЕМА 4.

НОВОЕ ВРЕМЯ (XVII-XVIII ВВ.)

1. Барокко
2. Классицизм
3. Просвещение

В XVII веке Европа вступает в новую фазу экономического, социального, культурного развития, которую принято называть Новым Временем.

В эту эпоху в Европе утверждаются буржуазные отношения. Социальное развитие европейских стран приобретает неравномерный характер. Во Франции – расцвет абсолютной монархии, уравнивающей силы буржуазии и дворянства, Германия стойко сохраняет феодальную раздробленность, Италия, благодаря победе контрреформации, отброшена в своем общественном развитии, а в России только во второй половине XVII века начал разворачиваться процесс отделения культуры от религии, аналогичный тому, который на Западе свидетельствовал о Возрождении. В таких условиях национальные особенности становятся все более яркими. Но возникают и общие черты, характерные для всей европейской культуры. Это – мировые стили, охватывающие разные виды искусств: барокко и классицизм.

Последовательное развитие мировых художественных стилей сменяется их параллельным развитием. Если в Европе в Средние века романский стиль сменяется готическим, а затем сменялся ренессансным стилем, то в XVII веке барокко и классицизм возникают и развиваются почти одновременно.

Существование и параллельное развитие мировых художественных стилей создавало новую своеобразную ситуацию в культуре. Отдельный человек освобождается от власти группы. Теперь, чтобы объединить себя с определенной культурной и социальной группой, следует сделать выбор, т.е. самому определить круг ценностей, созвучных своей индивидуальности.

Новые культурные условия расширяют возможности развития индивидуальности, авторских стилей. Таким образом, искусство получает новые стимулы для развития из своих собственных законов.

Искусство Нового времени отличается богатством традиций. Оно уже так утвердилось как самостоятельная сфера деятельности, что напрямую не связано с политическими и культовыми целями. Сочетание разных приемов, стилевых ходов все больше опирается на художественный вкус, и отсюда новые возможности эволюции искусств под влиянием своего художественного опыта. Если в эпоху Возрождения обсуждались эстетические и познавательные вопросы (отношения искусства и действительности), то в XVII веке акцент перенесен на этико-эстетическую проблематику. В центре внимания по-прежнему находится человек. Но Новое время убедилось, что какой бы волей, мощью, порывом он не обладал, ему не удастся вырваться из природных и социальных уз. Искусство XVII и XVIII веков отличается большим интересом к психологии человека, его внутренней субъективной жизни. Эта доминанта пронизывает и искусство барокко, и искусство классицизма. По этой причине искусство Нового времени тяготеет к драматическим сюжетам, которые характерны и для классицистской, и для барочной драмы.

Философия XVII века тоже вырабатывает такие модели мира, где используется принцип деизма – одновременное влияние двух противоположных начал.

Р. Декарт выделяет две субстанции мира – умопостигаемую и телесную, причем ни одна из них не является ведущей. У классиков философии для каждого тезиса находится контртезис. Деистическое мировоззрение характеризовало состояние разорванности сознания. **Н. Коперник** и **Г. Галилей** показали, что Земля не является центром Вселенной – это изменило сознание современников. Разрабатываются проблемы времени, идея текучего, изменяемого времени, когда мир находится в постоянной трансформации, захватывает воображение людей. С одной стороны жизненный путь зависит от личной активности, с другой – предопределен объективными обстоятельствами

– эта тема возникает в разных философских системах. Представление о картине мира, как иррациональной, хаотичной, соседствует с усилием проанализировать конфликты. На этом фоне закономерно возникает такой стиль как барокко. Барокко переводится как странный, причудливый.

Барокко совмещало в себе различные полюсы, выражающее «разорванное» сознание XVII века. В наибольшей степени барокко претворилось в архитектуре. Для архитектуры и скульптуры барокко характерны импульсивность, чрезмерность, динамизм, тяжеловестность.

Предельное выражение стиля барокко в музыке проявляется в оратории. Барочная оратория отличается помпезностью, пышностью, внешними эффектами. В некоторых ораториях используется до 12 четырехголосных хоров (в частности, в ораториальном творчестве И.-С. Баха). В живописи стиль барокко представляет Рубенс, можно говорить о барочных художниках Рембрандте и Веласкесе. В искусстве барокко усилена сторона телесности, плотной материальности. В большинстве живописных произведений происходит разрушение линейного восприятия в пользу живописного. Начинает доминировать не рисунок, а цветовые соотношения. Часто контур сливается с окружающим, в натюрмортах, портретах контуры не прорисованы, материально-осязательная выразительность передается гаммой цвета и света, уходящих в сгущение мрака. С одной стороны это поиски и эксперименты художников, с другой стороны – они передают состояние эпохи, нарастание черт пессимизма, меланхолии, тревоги. Мастера барокко сознают: искусство сильно не только тем, что способно к наблюдению действительности, но и непредсказуемым творческим порывом, не только правилом, но и неправильностью. Привлекательность художественного мира в парадоксах, алогизмах. Изобретая новые законы композиции, барокко дает большую пищу для воображения.

Барокко не имело прочной опоры в философском сознании эпохи. Основой ее могла быть только иррационалистическая философия, а это был

рационалистический XVII век. Проблемы эмоции, воображения станут обсуждаться в эстетической теории только в эпоху романтизма.

Барочная идея синтеза искусств оказалась плодотворной, с нею связано рождение нового музыкального жанра – оперы. Композитор Я. Пери – автор первой оперы («Дафна») – считал свое произведение «родом драматической поэзии», где пение должно заменить речь. К. Монтеверди, К. Глюк, Ж.-Б. Люлли, Г. Перселл обратились к оперному жанру. Начальный образец жанра опера-серия отличается определенной структурой. Композиторы придерживались ее около 2-х столетий. Главенство в ней принадлежит арии, речитативу отводится служебная роль. Этот жанр положил начало возникновению музыкального тематизма нового типа, ориентированного на пение солистов. Музыкант-исполнитель получил возможность показать сокровенные стороны своего внутреннего мира.

Принципиально новым было перерастание одной творческой индивидуальности в другую. В оперной музыке не просто сопоставляются контрастные темы, но в ней дается галерея образов-картин. Новая индивидуальность рождается из противоречий начального образа. На рубеже XVII-XVIII вв. возникает опера-буффа, где ведущими являются не сольные арии, а ансамбли, особенно в финалах, построенных обычно на интриге.

Классицизм получил основательную теоретическую разработку во Франции. Философией новой эстетики классицизма был идеалистический рационализм, получивший наиболее полное выражение в учении

Рене Декарта. Декарт признавал в познании мира главным разум, а не чувства, которым было отказано в возможности познать мир. По его словам, совершенный человек – это разумное существо, способное витать над своими страстями во имя идеи.

Декарт причислил прекрасное к интеллектуальным чувствам и требовал от искусства «ясности и порядка». Он сформулировал:

- принцип единства в многообразии, ставший теоретической базой классицизма;

- Декарт трактовал прекрасное как результат прямого чувственного контакта человека с внешним миром;
- Декарт понимал прекрасное не как абстрактную меру красоты, а как определенную психическую реакцию человека;
- Декарт выдвинул проблему вкуса. Вкус как подвижная реакция человеческой психики на объект;
- Декарт определил связь между суждениями человека и его индивидуальным жизненным опытом, у него это условный рефлекс.

Декарт внес вклад в создание биолого-психологической тенденции в эстетике (если собаку бить под определенные звуки музыки, то в 5-ый раз, услышав музыку, она убежит).

В XVII веке господствует классицизм. Во Франции в XVII веке художественное направление выдвигает развернутое обоснование своей практики наряду с нормативным закреплением своих стилевых приемов (Пуссен, Корнель, Расин, Лафонтен, Мольер). Была выдвинута общая теория классицизма. Внимание к теории вытекало из понимания человека как существа разумного. Творчество понималось как процесс, контролируемый разумом.

В основе эстетической теории классицизма лежит проблема прекрасного и отношения искусства к природе. Они оказали влияние на решение проблемы правды и правдоподобия. Здесь классицизм выработал правило трех единств: единство места, времени и действия.

В непосредственной связи с практикой находятся положения, закрепляющие норму творчества, сформирована теория жанров.

Классицизм обратился к античному искусству как к образцу. Но так же как Возрождение, классицизм не смог возродить античность как таковую, а только формы античности.

Для архитектуры классицизма характерны геометризм и четкость форм, логичность планировки. Садово-церковные ансамбли Западной Европы (Версаль и Лувр). В изобразительном искусстве характерно изображение

современников в виде классических героев (Пуссен, Давид, Энгр). В литературе: Корнель, Рассин, Мольер, Буало.

Искусство, говорят классицисты, должно подражать природе, но больше, чем природе, оно подражало древним, т.е. античности.

Правда и правдоподобие. «Идеальная правда – это выбор различных совершенств и их следует извлекать из разных моделей и античности». Правда, таким образом, была прямой идеализацией, формальной схемой»
Правдоподобие закрепляло стилевые приемы классицизма, они корректировали это нормами «высокого вкуса». Классицистская правда была направлена и против разума. В теории жанров классицизм программировал изображение прекрасного, возвышенного – трагедия, эпопея, портрет, историческая живопись, сюжеты из жизни монархов, античные сюжет, комическое – в басне, сатире, слог фамильярный, сюжеты городские. Сорель спорил с классицистами и обосновывал впервые принципы реализма.

В 80-е годы XVII в. Шарль Перро затеял дискуссию, доказывая, что теперешняя эпоха превосходит античность, благодаря успехам в науке и культуре. Суждения о прекрасном историчны, говорит брат Перро – архитектор. Красота, по его мнению, может быть связана с пропорцией гармоний, а может быть и нарушающей пропорции, благодаря привычке.

Драматический театр в большей степени испытал влияние классицизма, нежели барокко. Классицистская драматургия стремилась максимально поднять профессиональный уровень театрального искусства. С одной стороны, классицизм культивировал идеальные нормы, диктовал правила в жесте, позе, интонации. Но с другой стороны, тщательная работа над художественными приемами помогала достижению целостности образов и сцен. Эстетика классицизма способствовала подъему мастерства и профессионализма в разных видах искусства.

Венский классицизм. Моцарт, Гайдн. Веймарский классицизм. Шиллер, Гете. XVII век отличался отсутствием единой позитивной программы и не получил никакого названия.

XVIII век вошел в историю как век Просвещения.

XVIII век. Просвещение.

Деятели французского просвещения выступают в пользу республиканского парламента. Лидеры XVIII века убеждены в существовании оптимальных законов, способных формировать гражданское общество.

У просветителей обнаруживается противоречие: с одной стороны, они смотрят на человека как на фигуру идеальную, которую можно воспитывать, формировать, используя искусство. С другой стороны они понимают, что человеком движут природные инстинкты способные сокрушить рациональные установки. В XVIII веке возникает искренняя вера в бесконечные возможности разума, в силы самого человека. Такая позиция объединяет мыслителей и художников самых разных позиций. В XVIII веке экзотическое, интуитивное мироощущение гаснет. Происходит нисхождение иррационального в социальной жизни. О колдовстве теперь говорят как о мошенничестве или болезни. Почва для барокко иссякает. В XVIII веке побеждает классицизм. Во Франции решающие позиции занимал академический классицизм и «галантное» искусство – рококо.

Стилевые черты рококо: изысканность, иррациональность, причудливость, оно было порождением аристократов, погоней за наслаждениями.

Стиль получил распространение при дворе Людовика XV. Наиболее полно выразился в архитектуре, мебели, фарфоре, тканях. Ассиметрия композиции, мелкая детализация формы, сочетание белого цвета и золота. **Д. Дидро, Ж.-Ж. Руссо, К. Гельвеций** критиковали и академический классицизм, и рококо. Руссо много говорит об искусственности классического театра и пишет первую комическую французскую оперу «Деревенский колдун» в духе сентиментализма. Вольтер старается создать просветительский тип трагедии, защитить высокие традиции классицизма. **Дени Дидро** (1713-1784). Труды по теории театра и драматургии «Парадокс об актёре», «Беседы о "побочном"»

сыне». Обсуждая вопросы театральной эстетики, Дидро восставал против игр «нутром». Актёр должен сохранять холодную голову и точно выверять воздействие своей речи, жестов, мизансцен. Дидро старается найти золотую середину между искренностью внутренних движений и отточенными приемами. «Письмо о слепых в назидание зрячим».

По его мнению, подлинный источник наших знаний – природа. Необходимо наблюдение, размышление и эксперимент. Природа художественного вкуса – чувственное восприятие, рациональная идея и эмоции переживания. Дидро не противопоставляет разные стороны вкуса: чувственную и рациональную, а ищет диалектический момент. Дидро и Гельвеций уделяли много внимания проблемам воспитания хорошего вкуса.

Просветители оптимистически смотрели на проблему множественности вкусов. Нужно аристократическому противопоставить «просвещенный» вкус. Руссо считал, что роскошь и дурной вкус неразлучны. Проблема многообразия вкусов объяснялась не спецификой различий индивидов, а только внешними влияниями. У просветителей происходит становление художественной критики. Дидро – ряд обзоров выставок Академии («Салоны», «Племянник Рамо» – о музыкальной жизни Парижа). Немецкое просвещение. Г. Лессинг в трактате «Лаокоон или о границах живописи и поэзии» отстаивает мысль о расширении искусством своих границ в новейшее время. Борется с принципами классицизма и его логическим способом типизации. Искусство должно подражать всей природе, где красота составляет лишь малую часть, необходимо воспроизводить и ужасное, и безобразное. Во второй половине XVIII века **А. Баумгартен** вводит термин эстетика. Эстетическая проблематика перебирается в центр философских систем. Эстетические теории XVIII века носят фрагментарный характер.

XVII- XVIII века оставляют впечатление противоречивого времени, столкновения идей. Обсуждение вопросов художественной теории опиралось на традиционные категории эстетики: мимезис, катарсис, мера, гармония.

Новое – это категория художественного вкуса, показавшая, что в любой процесс художественного восприятия встроен субъективный компонент.

ВОПРОСЫ ПО ТЕМЕ 4.

1. Как переводится «барокко» и какой его культурный смысл?
2. Как реализовалась барочная идея синтеза искусств в музыке?
3. Каковы основные черты рационалистической философии Р. Декарта?
4. Какие правила для искусства предлагает классицизм?
5. Каково жанровое строение искусства в эстетике классицизма?
6. Что такое единство времени, места и действия в театральном искусстве?

ТЕМА 5. ЭСТЕТИКА И. КАНТА

Немецкая классическая эстетика конца XVIII – начала XIX в. – исключительно важный этап в развитии мировой эстетики.

Классики немецкой эстетической мысли выявили слабые стороны Просвещения, сформулировали новые идеи, выработали новые методологические принципы в анализе эстетической культуры.

Главным принципом немецкой классической эстетики стала идеалистическая диалектика.

Диалектические принципы выражены отчетливо у Канта в «докритический» период, в его космогонической гипотезе. В «критический» период развил учение об антиномиях, при анализе эстетического вкуса Кант пользуется принципом антиномизма эстетического суждения. Антиномии смело выявляют противоречивость разума.

Иммануил Кант (1724-1804)

Эстетическая концепция Канта характеризуется внутренней противоречивостью. Он оказал большое влияние на немецких мыслителей: Фихте, Шеллинга, Шлегеля, Гегеля.

И. Кант родился и умер в Кёнигсберге, Восточной Пруссии, которую никогда не покидал, не был женат. Но внутренняя жизнь Канта была напряженной и содержательной. Главный труд «докритического» периода – «Всеобщая естественная история и теория неба» (1755), посвященный системному устройству мироздания.

Сотворение мира – дело вечности, а не мгновения. Прошли миллионы лет, прежде чем сформировалась природа, и пройдут еще миллионы, прежде чем будут создаваться новые миры. Все планеты, по мнению Канта, распространённого в то время, обитаемы. Об инопланетянах идет речь в 3-й части трактата «Вещество», из которого состоят обитатели различных планет, тем легче и тоньше, чем они дальше удалены от Солнца. Мыслящие существа

тем совершеннее, чем они дальше от Солнца. Человек занимает среднюю ступень между обитателями Юпитера с одной стороны и Венеры – с другой. На человека Кант смотрит как на творение природы глазами натуралиста.

В зрелый «критический» период на первое место в воззрениях Канта выйдет человек. В 1764 г. он пишет эссе «Наблюдение над чувством прекрасного и возвышенного». Ночь возвышенна, день прекрасен. Возвышенное всегда должно быть значительным, прекрасное – малым. Красота поступка, прежде всего в том, что его совершают легко, без напряжения, предложение трудности вызывают восхищение и относятся к возвышенному. Ум женщины прекрасен, ум мужчины глубок, а это другое выражение для возвышенного.

С 1781 г. начинается «критический» период, он пишет «Критику чистого разума». Эта работа о познании. Кант впервые поставил вопрос об активности человека как познающего субъекта, о вторжении его в объект. Наше знание возникает в процессе синтеза опытных и доопытных данных.

Познание не имеет предела. Разум стремится проникнуть в суть вещей, неизбежно наталкиваясь на противоречия-антиномии. Одна из них – проблема свободы. В мире явлений человек несвободен, он свободен только там, где он может следовать своему идеалу. Аналогичным образом решается проблема Бога. В мире явлений, где все обусловлено природными закономерностями, для высшего существа нет места, место Бога – ноуменальный мир. О нем мы ничего не можем знать. Знать о Боге, но Канту, невозможно, в него остается только верить. В 1788 г. Кант публикует трактат «Критика практического разума».

В ней автор доказал самостоятельность и самоценность нравственных принципов. Нельзя вывести мораль из каких-то внешних принципов (прагматических и религиозных). Моральный поступок определяется внутренним повелением – категорическим императивом, который идет вразрез с принципами общества, эгоистическими интересами самого человека. Только долг, а не какой-нибудь иной мотив придает поступку моральный характер. Долг не противостоит свободе. Морален тот поступок, в котором человек

свободно выбирает следование долгу. Для того, чтобы выбор мог совершиться, человек наделен совестью, органом самоконтроля.

Третья критика – «Критика способности суждения» написана в 1780 г. Она была задумана как связующее звено между теоретической и нравственной частями философии, как центральное звено философской системы.

В философии Кант, прежде всего, ценил систематичность и сам был великим систематиком: «Исторические знания можно приобрести без системы, до известной степени также и математические, но философские без системы никогда. Контур целого должен предшествовать частям»

Обе первые «Критики» связаны определенным образом, в них развивается одна и та же концепция. Но это единство представлялось ему недостаточным. Не хватало какого-то важного звена.

Система философии возникла у Канта только после того, как он обнаружил между природой и свободой своеобразный третий мир – мир красоты. Этому миру посвящена «Критика способности суждения».

Суждение – это умственный акт, выражающий отношение говорящего к чему-то. Суждение всегда носит оценочный характер. В первую очередь у Канта речь идет о способности оценки, которую человек выносит окружающей действительности и самому себе. Когда Кант писал «Критику чистого разума», он считал, что эстетические проблемы нельзя осмыслить с общезначимых позиций. Принципы красоты носят эмпирический характер, не могут служить для всеобщих (априорных) законов. В 1788 г. философская система Канта обретает законченные контуры. Она делится на три части в связи с тремя способностями человеческой психики познавательной, оценочной (чувство удовольствия) и волевой (способности желания). Одна из основных идей «Критики способности суждения» – единый подход к живой природе и художественному творчеству на основе принципа целесообразности. Это было новое слово в эстетике: «Воспринимая произведение прекрасного искусства, следует сознавать, что это искусство, а не природа; однако целесообразность его формы все-таки должна представляться столь свободной

от всякого принуждения произвольных правил, будто оно есть продукт природы».

Открытие Канта потрясло современников. Гете писал: «Найдены единые принципы для анализа природы и искусства». Кант поставил проблему художественного творчества. Организм появляется на свет сразу как нечто целое, а произведение искусства рождается по частям – одна часть уже готова, другие существуют только в замысле художника. Но окончательный результат живёт как организм. Тут недопустимо ничье вмешательство. Феномен красоты гибнет, гибнет от внешнего вмешательства в целесообразность. У Канта был эстетически осмысленный подход к природе. Интерес к природе интеллектуален, нас радует не только форма предмета, но сам факт его существования.

Кант предупреждает, грядущие века будут все больше удаляться от природы. Как нельзя вторгаться в жизнь художественного организма, так нельзя нарушать гармонию природы, целесообразное равновесие.

Телеология Канта – это не биология, но и не естествознание, она перерастает в теорию культуры.

Культуру Кант отличает от цивилизации. Этого тоже не замечали предшественники. Под культурой понимали все созданное человеком в противовес природе. Кант называл «культурой» только то, что служит благу человека, т.е. систему гуманистических ценностей.

Внешний, «технический» тип культуры, он называет цивилизацией. Кант видит бурное развитие цивилизации с тревогой отмечает её отрыв от культуры.

Где ещё видит Кант органическую структуру? В государстве. Просветители видели в государстве только механизм, машину, Кант разглядел в нем культурное начало. Культура по своей структуре органична. Человек в ней и средство и цель.

В ходе работы над «Критикой» Кант все больше расширял эстетику и сокращал телеологию.

Формула философской системы Канта – истина, добро и красота, взятые в их единстве, замкнутые на человеке, его культурном творчестве.

Изучение философии следует начинать с теории красоты, тогда полнее раскроется добро и истина.

Новое, внесенное Кантом в эстетику, – дух диалектики, даже там, где нет речи об антиномиях, они присутствуют в тексте. Рядом с положением возникает контрположение, антитезис, без которого тезис ошибочен. В «Критике способности суждения» доказывается специфичность эстетического, его несводимость ни к знанию, ни к морали. Антитеза именно эстетическое есть средний член между истиной и добром, здесь сливаются теория и практика. Само эстетическое – не монолит. Оно имеет два лица: одно обращено преимущественно к знанию – прекрасное, другое – преимущественно к морали – возвышенное. Кант, в основном, рассматривает прекрасное и возвышенное. Прекрасное он поясняет как:

1. Прекрасно то, что нравится, не вызывая интереса. Оценка красоты свободна от интереса чувств и разума.

2. Прекрасно то, что всем нравится без посредства понятия.

3. Кант открыл опосредственный характер восприятия прекрасного. До него считалось, что красота даётся человеку при помощи чувств, достаточно быть чутким к красоте, обладать эстетическим чувством. Между тем эстетическое чувство – сложная интеллектуальная способность. Иногда красоту предмета можно оценить сразу, а иногда это требует времени и интеллектуальных усилий. Чем сложнее предмет, тем сложнее эстетическая оценка. Чтобы понять красоту математической формулы, нужно обладать художественной культурой, но прежде всего знать математику. Художественная культура не даётся от рождения, а воспитывается.

Кант вводит в эстетику понятие «свободная игра». Игра содержит в себе раздвоенность. Играющий придерживается определённых правил, но никогда не забывает об их условности. Игра развивает общительность и воображение: «Человек не будет один гонять бильярдные шары, сбивать кегли. Наедине с

собой он серьезен. Также он не затратит ни малейшего усилия на красоту, это произойдет лишь в ожидании того, что его увидят другие и будут поражены. То же самое с игрой. Игру без зрителей можно счесть безумием. Следовательно, все это имеет прямое отношение к общительности» Игра содержит в себе противоречие – играющий пребывает в двух сферах: условной и действительной. Умение играть заключается в овладении двухплановостью поведения. Зритель, слушатель ни на секунду не забывает, что перед ним условный мир. Наслаждение искусством - соучастие в игре.

4. Пояснение. Красота – это форма целесообразности предмета, поскольку она воспринимается в нем без предоставления о цели. С чистой красотой он вводит понятие сопутствующей. Пример первой - цветы, пример второй - красота человека, здания и т. д. Сопутствующая красота предполагает понятие цели, которое определяет, чем должна быть вещь. Только в сфере сопутствующего реализуется эстетический идеал. Нельзя представить себе идеал красивых цветов. Идеал красоты, по Канту, состоит в выражении нравственного. А один из заключительных выводов – «Прекрасное есть символ нравственно доброго» Далее Кант вовлекает нас в сферу знания. Нам интересна логика рассуждений Канта через проблему человека, которая привела его эстетику в еще более тесное соприкосновение с познанием. 5. Пояснение прекрасного.

Прекрасно то, что «без посредства понятия признается предметом необходимого благорасположения». Суждение вкуса обязательно для всех.

Вкус – это общее чувство, базирующееся на игре познавательных сил.

Все это суммируется в одном: «Красота вообще – это выражение эстетических идей».

Возвышенное.

Сопоставляя возвышенное с прекрасным, Кант говорит, что прекрасное связано с четкой формой, первое может быть в бесформенном предмете. Возвышенное требует не игры, а серьезного занятия воображения.

Прекрасное привлекает, возвышенное и привлекает и отталкивает.

1 тезис. Возвышенно то, в сравнении с чем всё другое мало.

Антитезис. Чувство возвышенного всегда связано с настроенностью души, близкой к моральному. Возвышенное – нарушение привычной меры. Пример с пирамидами, но в нём есть своя мера. Возвышенное – это преодоление страха и моральное удовлетворение по этому поводу. В понимании возвышенного Кант различает три составные части:

- явление природы как силы;
- отношение этой силы к нашей физической способности сопротивления, объективного физического бессилия;
- нашего субъективного морального превосходства. Так, возвышенное становится мерилom нравственности.

Об эстетическом суждении.

Суждение вкуса не основывается на понятиях, иначе о нём можно было бы дискутировать. Суждение вкуса основывается на понятиях, иначе о нём нельзя было бы спорить. В первом случае понятие – продукт рассудка, во втором - продукт разума.

Эстетическая способность прямо и непосредственно связана с разумом – законодателем нравственности. Эстетическая идея оживляет познавательные способности. В применении к познанию воображение подчинено рассудку. В эстетическом отношении наоборот - оно свободно и даёт материал для рассудка. Это уже синтез. Здесь как раз скрывается диалектика.

Классификация искусств.

Если мы хотим делить прекрасные искусства, нужно делить их по способам выражения – словесные, изобразительные и «прекрасные игры ощущения» (музыка). Если сюда добавить синтетические (танец, театр, кинематограф), то картина будет полной. Изобразительные искусства включают в себя искусство чувственной истины (ваяние и зодчество) и искусство чувственной видимости (живопись). Первые телесно воспроизводят понятия в вещах, как они могли бы существовать в природе, вторая имеет в

своём основании не природу, а произвольную цель. Искусство прекрасной игры ощущений. По силе возбуждения и душевного волнения музыку Кант ставит на второе место после поэзии. Но впечатление от музыки мимолётно, для размышлений она не оставляет места. Для создания произведений искусства требуется гений. Он имеет 4 признака:

- способность создавать то, для чего не может быть никакого правила;
- созданное произведение должно быть образцовым;
- автор не может объяснить другим, как возникает его произведение;
- «сфера гения» – не наука, а искусство. В научной области изобретатель отличает от ученика только по степени, в искусстве специфически.

ВОПРОСЫ ПО ТЕМЕ 5.

1. Какие проблемы интересовали Канта в «докритический» период?
2. Чему посвящены три основные «критики» Канта?
3. Как Кант определяет прекрасное?
4. Чем отличается математическое и динамическое возвышенное по Канту?
5. Каковы признаки гения по Канту?

ТЕМА 6. ЭСТЕТИКА Г.-В.-Ф. ГЕГЕЛЯ

Георг Вильгельм Фридрих Гегель (1770-1831) – представитель немецкой классической философии, создатель теории диалектики на основе объективного идеализма. Уже в молодые годы Гегель проявил большой интерес к эстетике, и она доминировала в его философии. Он говорил, что высший акт разума – это акт эстетический, и что «истина и добро соединяются родственными узами лишь в красоте». В более поздние годы первое место в философской науке он отдаёт логике. Эстетика будет занимать подчинённую ступень в развитии абсолютного духа. Основные работы Гегеля: «Лекции по эстетике», «Феноменология духа», «Наука логики», «Философия истории». Гегель всю эстетику трактовал как философию искусства.

Эстетика Гегеля обычно понимается как преодоление кантовского «критицизма», ограничивающего область эстетического субъективной сферой, и как возвращение к докантовскому варианту эстетики объективного типа.

Гегель дал глубокий теоретический анализ мирового искусства в широких философских обобщениях художественной практики от древности до начала XIX века.

Искусство и вся область эстетического были им представлены в виде диалектического процесса. Рассматривая философию истории, права, религии, эстетику, Гегель старается найти проходящую в них нить развития.

Для Гегеля основой всего существующего стала абсолютная идея. Абсолютная идея – это сущность природы, общественной жизни. Эстетическое – это тоже идея на определенном этапе её развития. Сначала абсолютная идея развивается в форме чистых логических сущностей. Затем она отчуждает себя в природу, на третьей ступени развития абсолютная идея получает необходимую конкретность.

Высшим этапом развития идеи является абсолютный дух. По Гегелю дух, созерцающий себя есть искусство; дух, мыслящий свою сущность в понятиях есть философия; дух, благоговейно представляющий себя, есть религия.

У искусства, религии и философии, согласно Гегелю, одно и то же содержание, разница заключается в форме раскрытия. Самой несовершенной формой самораскрытия идеи является форма эстетического познания, или искусство. Искусством, отмечал Гегель, можно пользоваться как лёгкой игрой, как средством получения удовольствия и препровождения времени, украшения обстановки. В таком случае оно не свободное, а служебное. Однако искусство разрешает высшую задачу, когда оно становится в ряд с религией и философией.

Что же заставляет людей заниматься эстетической деятельностью, создавать художественные произведения? Человек как духовное существо удваивается себя: во-первых, он существует как и предметы природы, во-вторых, он созерцает себя, мыслит и через это он есть дух. Отрок, бросающий камни в воду и наслаждающийся находящимися по воде кругами, восхищается ими, поскольку созерцает свое творение. Эта потребность проходит через разные явления, поднимаясь до произведений искусства: «Всеобщая потребность выражать себя в искусстве проистекает из разумного стремления человека поднять себя до духовного сознания внутренней и внешней мир»

Гегель восхищался античным искусством. Молодой Гегель мечтал о возрождении прекрасного античного мира и полагал, что путь к восстановлению этого мира проходит через политическое и эстетическое воспитание граждан.

Сначала он, противопоставлял христианской религии религию красоты. Затем он осознал важность христианской религии. История, с его точки зрения, развивается через борьбу и отрицание, через нисхождение и гибель одних форм культуры и торжество других. Основная работа по эстетике – «Лекции по эстетике», выдающееся произведение философско-эстетической литературы. Основные эстетические проблемы Гегель решал на материале искусства.

Искусство – одна из форм самораскрытия абсолютного духа. Этой формой является созерцание.

Определённый тип искусства связан с определённым образом жизни народа, с государственным устройством, формой правления, нравственностью, наукой и религией.

Указывая на связь искусства с историей, правлением, он был далёк от того, чтобы считать, что они являются причиной развития искусства, или искусство – причиной развития других сторон жизни. У него была смутная догадка о том, что искусство, нравственность, наука, религия, государственное устройство – всё имеет один и тот же общий корень. Этот общий корень – «дух времени». Из этой связи вытекает дух историзма. Искусство оказалось исторически обусловленным, и к нему нужно подходить исторически.

Так у Гегеля возникла концепция исторического развития идеала прекрасного и искусства. Гегель поднял идею историзма до уровня главного методологического принципа. Гегель требовал единства исторического и логического подходов к анализу художественной практики. Всю мировую художественную культуру он рассматривал в процессе исторического развития, в ходе которого происходит смена различных типов искусства. Основой деления форм искусства является неодинаковое соотношение между содержанием (идеей) искусства и его формой. На начальной стадии идея выступает в абстрактной и односторонней форме. Под этим он подразумевает искусства различных народов Древнего Востока. По характеристике Гегеля это искусство отличается загадочностью, возвышенностью, аллегоризмом и символизмом. Содержание здесь не нашло адекватной формы. Отсюда причудливость, случайность связи между идеей и образностью в пользу известности. Гегель не очень хорошо относился к восточному искусству.

Символическая форма искусства сменяется классической. Здесь речь идёт об античном искусстве.

Для воплощения содержания, идеи находят адекватный образ. Идея или содержание достигает надлежащей конкретности. Гегель считал, что демократический характер всего уклада древних греков – наиболее подходящий материал для художественного воплощения. За классическим искусством идёт романтическое. Здесь снова нет единства идеи и внешнего облика. Содержание романтического искусства достигает высокого развития. На этой ступени происходит освобождение духа от чувственной оболочки. И переход в новые формы – религию, а затем философию. По Гегелю, романтическое искусство начинается со средних веков до XVIII века. С этого времени начинается распад искусства: «Ни Гомер, Софокл и т. д., ни Данте, Ариосто или Шекспир не могут снова явиться в наше время». Искусство не отходит в прошлое. Выход искусства за свои границы не есть ещё его полное исчезновение, а лишь изменение его предмета, его содержания. Сферой его становится внутренняя жизнь человека как такового, его радости и страдания, его стремления и судьба. Это – так называемое «свободное искусство», возникающее из разложения романтической формы искусства. Прообраз такого искусства он видел у Шиллера и Гёте.

Таким образом, Гегель в своей концепции о трёх ступенях искусства и возникновении «свободного» искусства применил новый метод, поняв искусство как диалектически развивающийся процесс.

«Век героев», т.е. античный мир, оказался наиболее благоприятным для художественного воплощения. Современное же ему состояние он определял как прозаическое, неподходящее для искусства. Каждая новая ступень развития, каждое новое качественное образование осуществляется в форме скачка. Этот процесс носит поступательный характер, хотя и содержит в себе противоречивые моменты, вместе с положительными завоеваниями есть и утраты. Рост теоретического знания сопровождается утратой живого, целостного восприятия мира. Так, классическая форма искусства выступает у Гегеля как вершина художественной культуры человечества. Ярким примером этой гармонии является изображение богов в античной скульптуре.

Равновесие материала и духа, по Гегелю, надолго не сохраняется.

Виды и жанры искусства развиваются неравномерно. Определённые виды искусства преобладают в те или иные исторические периоды. Скульптура – в эпоху античности, живопись – в Возрождение. В пределах одного и того же вида искусства наблюдается, в свою очередь, неравномерность, выражающаяся в преобладании какого-нибудь жанра, например, этической поэмы – в эпоху античности. Гомеровский эпос, по Гегелю, был возможен только в эпоху героев. Различие отдельных искусств обусловлено различием их материала. Началом искусства является архитектура, она принадлежит к символической форме искусства. Материал, заимствованный из неорганической природы, может лишь намекать на духовное содержание. В скульптуре, как более высоком виде искусства, «свободная духовность» находит воплощение в форме человеческого тела. Здесь полная гармония идеи и её чувственного облика. Однако духовная жизнь – взгляд, настроение, чувство – не могут быть изображены в скульптуре. Материал – камень, дерево.

Живопись освобождается от чувственной пространственной полноты материального тела – это романтическое искусство. В ней снимается одно из материальных ограничений телесности. Оно в состоянии выразить всю шкалу чувств, душевных состояний, изобразить действия, полные драматизма. Материал – краски, свет, тень.

Полное устранение пространственности достигается в романтическом виде искусства – музыке. Её материал – звук, материал временной, а не пространственный.

Самое высокое романтическое искусство – поэзия. Поэзия может изобразить всё. Её материалом является звук, звук как смысл. Материал здесь оформляется не свободно, а согласно ритмичности – музыкальным законам. В поэзии снова как бы повторяются все виды искусства:

- она соответствует изобразительным видам искусства как эпос повествования живописными картинами истории народов;
- она является музыкой в качестве лирики;

- она – единство этих двух видов как драматическая поэзия.

Все виды искусства: архитектура, скульптура, живопись, поэзия – анализировались в общетеоретическом и историческом плане.

Живопись. Сначала даётся общая характеристика живописи. Затем она рассматривается в историческом развитии. Разбирает живопись Византии, Нидерландов, Италии и Германии. Гегель показал, как она всё больше места освобождается от религиозной тематики, больше занимает художественный человек, его внутренний мир и чувства. Гегель дал характеристику прекрасного, возвышенного, трагического и комического.

Прекрасное – центральная категория для эстетики Гегеля. Но в искусстве оно реализуется в эпоху античности. Категория возвышенного анализируется с анализом искусства Востока. Трагическое и комическое характеризуются как понятия, отражающие определённые типы противоречий. По Гегелю, смена одних форм искусства другими, то есть появление новых видов, жанров, стилей взамен отмирающих, имеет своей основой объективное содержание искусства. Различные формы искусства являются детерминированным процессом. Художник осознаёт возникающее противоречие между идеей и подвергшейся окостенению формой.

Это противоречие является основой для обновления культуры, новые жанры, виды, новые стилевые формы. Египетские боги изображались со сдвинутыми ногами, пишет Гегель, неподвижной головой и плотно прилегающими к телу руками. Эти изображения замкнуты внутри себя.

В греческом искусстве тела в положении ходьбы и многообразных движениях.

Внутренние коллизии пока не выражать, затем появляются конфликты. В конфликты вовлекаются не только отдельные индивиды, но и целые народы. «Илиада» Гомера.

Источником развития действия должно быть противоречие, внутренне присущее данной ситуации.

Гегель рассматривает одну из категорий эстетики – идеал.

Гегель подверг критике принцип подражания. При подражании природе – копия не может состязаться с оригиналом: «При одном лишь подражании», – пишет Гегель, «искусство не выдерживает состязание с природой и уподобляется червяку, который хочет поспеть за слоном».

Идеал – это тип, это типичное воплощение в живой индивидуальности, художественное обобщение – это в познавательном аспекте.

В социальном – идеал выступает в качестве положительных сил времени: «В искусстве надоели не только абстрактные идеалы, но и ходячая естественность». В театре, например, все устали от повседневных домашних историй, надоели неладья отцов с женами, сыновьями, надоели другие женщины со служанками на кухне и со своими чувствительными дочерьми в комнатах. Все эти заботы и бедствия каждый находит в своём собственном доме.

ВОПРОСЫ ПО ТЕМЕ 6.

1. Какова сущность абсолютного духа по Гегелю?
2. На какие периоды Гегель разделил историю искусства?
3. Как Гегель классифицировал искусство?

ТЕМА 7. РОМАНТИЗМ

1. Германия

1.1. Ваккенродер

1.2. Братья Августин и Фридрих Шлегель

1.3. Новалис

1.4. Шеллинг

2. Обращение к мистике, фантастическому.

К.Ф. Шинкель «Ворота в скале», 1818 . Берлин.

Д.Э.Миллес «Офелия», 1851 г.

3. Целостность, универсальность от искусства Возрождения.

Импульсивность, динамика, хаотичность – от барокко.

Жерико «Плот Медузы»

4. Тема личного достоинства

Франсуа Кавье «Портрет Фосколо».

5. Ирония

Делакруа «Свобода на баррикадах»

И.Г. Фюсли «Титания, обнимающая осла», 1792 г.

6. Новая мифология

Т. Шассерио «Две сестры», 1843 г.

7. Дж. Байрон (Англия)

Виктор Последний Ш. Манжен Сафо, 1867 г.

Ф. Хайец «Поцелуй», 1859 г.

Гюго (Франция)

Романтизм – сложное, внутренне противоречивое духовное движение в западной культуре на рубеже XVIII-XIX веков, затронувшее все сферы духовной жизни (философию, литературу, музыку, театр). В основу романтизма легло принципиально новое мироощущение, чуждое созданию системы. «Лучшее уж суеверие, чем системоверие», – сказал Ваккенродер.

Основоположники романтизма в Германии: Вильгельм Генрих Ваккенродер, братья Август и Фридрих Шлегель, Людвиг Тик, Новалис – это йенский романтизм.

Во Франции: Виктор Гюго, Альфред де Мюссе, Мари-Жозеф Шенье, в Англии: Джордж Гордон Байрон, Перси Шелли, в Италии – Джакомо Леопарди.

Возникновение романтизма так же как немецкой классической философии, связано с разочарованием в рационалистической философии, реакцией на негативные социальные последствия Великой Французской революции, наполеоновских войн. Романтики резко дистанцировались от современного им экономического и социального порядка, считая недостаточным человеческой личности. Они считали, что развитие технологии, экономики, т.е. НТР формирует «частичного» человека, лишая его целостности и универсальности.

Главный пафос и фундаментальное основание эстетики романтизма – увлечённость идеей защиты универсальной личности. Этот тезис очень важен для романтиков. Можно провести параллели с универсализмом Возрождения, но в искусстве романтизма отсутствовала объективность.

Романтики считали, что главный смысл поэзии и искусства состоит в воспроизведении глубин человеческого духа. Объективная действительность не может быть основой искусства. Культивируются сильные переживания и страсти, они захватывают целиком и воплощают универсальный опыт. Шлегель писал: «Романтическая поэзия выражает тайное тяготение к хаосу» Они хотели проникнуть в то, что лежит за пределами бытия, в невыразимую сущность.

Они обращались к мистике, эзотерическому, фантастическому.

Всё это не могло быть выражено в жесткой устойчивой художественной форме. Роман Шеллинга «Люцинда» совмещал в себе элементы формы рассказа, сказки, письма, аллегории, поэзии – это и ксть универсальность.

Ориентация на открытость, незавершённость в соединении с идеями полноты, целостности, универсальности приводило к новым результатам.

Целостность, универсальность можно было обнаружить в искусстве Возрождения, а импульсивность, динамику, хаотичность, культ внутренних переживаний – характерные признаки барокко. Романтизм объединил в себе эти противоречивые тенденции. Романтизм – это художественная целостность более сложного типа, соединяющая то, что нельзя было представить в единстве.

Романтики отказываются от рационалистских приёмов классицизма. В противовес выдвигается приём, который называется потенцированием, который означает способность слова к саморазвитию, романтизм за углубленную метафоричность притчи, И. Х. Ф. Гельдерлин, Г. фон Клейст, К. В. Ф. Зольгер, У. Блейк, Д. Ките – эти авторы очень философичны, слово в их текстах очень многозначно, имеет много смыслов.

«В одном мгновенье видеть Вечность,
Огромный мир - в зерне песка,
В единой горсти - бесконечность,
И небо – в чашечке цветка»

У. Блейк

Для романтиков очень важна тема личного достоинства. Способность к сильному переживанию возвращает человеку достоинство. Возвысить человека может и религиозное переживание, но только художественное переживание способно сообщить человеку свободу. Романтики, когда хотели описать свой метод, избегали определений. Новалис писал: «Поэзия личностна, и ее нельзя определить. Поэзия есть поэзия». Один из важнейших методов романтизма – ирония. Человек, обладающий ироническим мироощущением – в высшей степени свободен. Ироническое мироощущение способно спасти человека перед противоречиями, коьорые несёт мир.

Однако иронически мыслящий человек иронизирует и над собой, развивается рефлексия. Тотальная ирония порождает отчаяние. Человек теряет прочную основу мира, приходит к внутренней неудовлетворенности.

Ирония возникает как результат дистанцирования от мира, это попытка вырваться из пространства нормы, повседневности. «Ирония живет только своим я, ей не удовлетворяет никакая реальность», – Кьеркегор.

Иронический персонаж всегда меняет маски, но всегда возвращается к себе.

Романтизм проявляет интерес к культуре классической Греции в противовес классицистскому увлечению Римом.

Поиски единства превращаются в попытки возродить поэтическое видение мира, которым жила античность. Это порождает особый интерес романтиков к поэзии, как к прародине философии религии и искусства. Поэзия – это лоно, из которого вышла вся духовная культура Запада.

Глубже поэзии, согласно романтизму, залегает мифология, мир первообразов, где не расчленено бытие и сознание. Одной из задач романтизма является создание «новой мифологии». Следующая ступень к истокам – традиционные культуры Востока.

Важное место в эстетике Романтизма занимает учение о гении как творце художественного произведения. Гений предстаёт как трансцендентальный субъект в «гарольдовом плаще», а мир – холст для его выражения.

Шеллинг говорит: «Только в личной жизни, а всё личное покоится на тёмном основании»; романтики уделяют большое внимание «ночным» сторонам души.

Происходит смещение приоритетов от пластических искусств к музыке.

Движение к выражению внутренних глубин – это движение от готовых речевых форм к музыке как чистому звучанию. Музыка возносится на первое место, музыка способна высказать невысказанное, а голос «исполнен страстей человеческих», – Одоевский. Романтизм обогатил жанры, он отверг классицистское деление искусства на «высокие» и «низкие» жанры. В поэзии ода, баллада в музыке – романтическая соната, ноктюрн, баллада. Для музыки почва романтического искусства оказалась наиболее продуктивной: Бетховен,

Шуберт, Шуман, Вебер, Шопен, Мендельсон, Лист, Брамс, Вагнер – весь XIX век, а также Р. Штраус – начало XX века.

Новая гармония, диссонансы, неустойчивые аккорды.

Грандиозную революцию в сфере оперы провел Р. Вагнер. Вагнер добивался единения музыкальных номеров – арии, дуэта, ансамбля, – создавал музыкально-драматическое действо, он создавал напряжение на протяжении всего акта. «Вагнер мучает по целым актам, не давая ни одной каденции», – писал Римский Корсаков. Романтики оказали большое влияние на Кьеркегора, Шопенгауэра, Ницше, Хайдеггера. Влияние Шеллинга и йенских романтиков вдохновило творчество Одоевского, Соловьёва и русских символистов XIX-XX веков.

ВОПРОСЫ ПО ТЕМЕ 7.

1. Каковы социально-политические причины возникновения романтизма?
2. Черты каких эпох соединились в стиле романтизм?
3. Как романтики относились к правилам в искусстве и каково их понимание свободы творчества?
4. Что значит для романтиков ирония?
5. Почему сместились приоритеты от пластических искусств к музыке и поэзии?

ТЕМА 8.

ПОЗИТИВИЗМ В ЭСТЕТИКЕ И РЕАЛИЗМ В ИСКУССТВЕ.

До XIX в. развитие художественных стилей занимало столетие или больше, затрагивая судьбы всех видов искусств. С XIX в. картина меняется. Художественные формы, которые воспроизводятся в искусстве, не носят всеохватного характера и не называется стилем, а называется течением, направлением. Формируются такие направления как натурализм, критический реализм, импрессионизм, символизм, экспрессионизм. Все эти течения живут на протяжении 2-4 десятилетий. Этот факт свидетельствует о чрезвычайном росте интенсивности и многообразия в исторической эволюции европейской культуры.

Масштабные эстетические концепции, выдвинутые немецкой классической философией, были последней попыткой культуры предоставить анализ искусств в рамках целостных логических систем, объединяющих весь эстетический в философский опыт. Новые эстетические теории уже не стремятся вписаться в универсальную систему. Другой принцип неклассической эстетики – вытесните на периферию сознания базовой эстетической категории – прекрасное. Прекрасное перестает быть определяющим в искусстве, как категория, которая была в античности, возрождении, немецкой классической эстетике. Представление о художественности сближается с понятиями «выразительное», «убедительное», «интересное».

Прежде в истории изучения искусства преобладала философско-аналитическая традиция, идущая от Платона, Фомы Аквинского, немецкой классики, либо эмпирическая эстетика, представленная теориями деятелей искусства, критиков, публицистов.

В середине XIX в. происходит взаимопроникновение искусства и эстетики, которая старается сблизить свой язык с языком искусства.

В творческой практике разрушается каноничность жанров, стилей, они утрачивают качества нормативности, становятся достоянием творческой воли и фантазии. Если прежде музыкант, художник всегда встречался с соответствующей традицией, теперь каждый автор отправляется в индивидуальные плавания.

Эстетизму романтизма был противопоставлен позитивизм, для которого главным был рационалистический культ науки и техники. Искусство устремилось к созданию и познанию современного социального бытия (Бальзак, Диккенс, Тургенев, картины передвижников). Над субъективностью романтизма берёт верх желание вслушаться в голоса действительности. Романтизм дал толчок для развития реализма, но сам не был повергнут. Соединяются эти направления у Лермонтова, Бальзака, Гейне. Это явление можно назвать «одновременность исторического».

Для понимания нового состояния художественного сознания важно видеть общее между романтизмом и реализмом – это интерпретация соответствия авторскому замыслу. Художественная практика становится индивидуальной, свободной и многозначной. Течение, которое представляет Бальзак, Золя, Стендаль, Флобер, близко к принципам философии позитивизма. Позитивизм – это философское направление, возникшее в 30-е г. XIX в. Представители позитивизма считали, что единственным источником достоверного знания являются конкретные науки. Золя считал, что литература – это разновидность биологического исследования. Позитивистская эстетика видит источник искусства в природных потребностях человека.

Позитивизм спорил с романтизмом и гегелевской философией. Позитивизм явился теоретической базой натурализма. Бальзак убеждён, что у искусства и науки единые корни, важно направить творческую энергию на изучение скрытых механизмов поведения человека, как это делает наука с помощью своих методов. Задачей нового искусства, по мнению Бальзака, является «изучение тайн мысли, открытий органов человеческой души, геометрия её сил, проявления её науки, открытия законов физического

воздействия – вот удел будущего века». Очевидна позитивистская ориентация данного манифеста, где ясно сквозит стремление сделать художественный анализ максимально точным, освободить от субъективных оценок.

М. Мусоргский стремится изучать исторические документы, хроники. Образ Досифея в опере «Хованщина» был воссоздан им на основе аутентичного источника – «Жития протопопа Аввакума». Золя пишет, что «мы прилежные рабочие, которые тщательно осматривают здания, открывают гнилые балки, внутренние трещины, все те повреждения, которые не видны снаружи. Разве это не были серьезная и достойная деятельность, чем забраться с лирой на высокий пьедестал и воодушевлять человечество звучной фанфарой?» Стендаль пишет: «У меня только одно правило – быть ясным. Если я не буду ясным, весь мой мир будет уничтожен»

Художники хотят опираться на наблюдения и анализ. Бальзак формирует вывод о снижении значения прекрасного в современной жизни. Прекрасное было центром тех эпох и культур, где оно было естественным качеством человека, его внутреннего мира. Художники вечно копировали греческие статуи и ставили «Илиаду» Гомера. Истинная красота настоящего времени, по мнению Бальзака, связана не с качеством прекрасного, а с качеством выразительного. Бальзак считает, что полная гармония в человеческой внешности не предвещает глубокого ума, выдающаяся натура сказывается в лёгких неправильных чертах лица. В то же время Бальзак говорит: «Роман должен быть лучшим миром», но он должен быть правдив в подробностях.

Стендаль полагал, что в искусстве главным является не гармония, изящество и красота, а дисгармония, вбирающая в себя всю неуспокоенность жизни.

ВОПРОСЫ ПО ТЕМЕ 8.

1. Какова философско-эстетическая основа реализма?
2. Как реалисты относятся к социальным вопросам?

3. Что говорит Бальзак о снижении значения прекрасного в современной жизни и что он предлагает вместо прекрасного?

ТЕМА 9.

ИРРАЦИОНАЛЬНЫЕ КОНЦЕПЦИИ XIX ВЕКА:

А. ШОПЕНГАУЭР, С. КЬЕРКЕГОР, Ф. НИЦШЕ

Одной из крупных философских фигур, оказавших влияния на эстетику, был Артур Шопенгауэр. Шопенгауэр воскрешает неоплатоновскую и кантианскую традиции, выделяет подлинный мир и видимый мир. Природа человека находится в зависимости от его воли и служит препятствием на пути проникновения в глубинные тайны бытия. Для преодоления этого нужно освободиться от воли, как тёмной и всемогущей силы. Главный труд Шопенгауэра – «Мир как воля и представление». Освобождение от волевой зависимости избавляет человека от страдания.

Страдание – важный компонент в философии Шопенгауэра. Освободиться от страданий можно, погружаясь в самоё себя, через созерцание идей. В этом может помочь и искусство. Искусство помогает преодолевать человеку его субъективную волю. Шопенгауэр видел призвание художника, и особенно очень высоко ценил музыку, как творчество, избавляющее от страданий, Шопенгауэр ставил максимально высоко.

Наиболее адекватным способом познания он считает созерцание. Каждое произведение искусства ориентировано на то, чтобы показать нам жизнь такой, как она есть.

Каждый извлекает из искусства столько, насколько богат потенциал его природы. Разрабатывая созерцание и созерцательные отношения к искусству, Шопенгауэр обнаруживает близость к Востоку. С Востоком сближают отрешенность от субъективной воли, стремление погрузиться в себя, созерцательность, медитативность. Погружаясь в художественное восприятие, отпуская воображение, человек проникает в сущность мира, таким образом, есть взаимосвязь прекрасного с субъектом. Шопенгауэр считает, что мир подчинен власти и ориентированной воли. Но благодаря красоте переживание

безобразного мира отходит на задний план. Невозможно жить без хрупкого возвещающего мира искусства.

Идея созерцательности, погружения в себя, сопоставима с эстетикой импрессионизма: «Когда внешний повод или внутреннее настроение внезапно исторгают нас из бесконечного потока желаний, отрывает познание от рабства служения воли и мысль обращена уже не на мотивы, а созерцает вещи бескорыстно, всецело погружаясь в них, тогда сразу и само собой наступает покой, которого мы вечно искали и который вечно ускользал от нас и нам становится хорошо. Мы испытываем то безболезненное состояние, которое Эпикур славил как высшее благо и состояние богов, ибо в такие моменты мы сбрасываем с себя унижительное иго воли» О возвышенном. Возвышенное – это ряд явлений, несоизмеримых с физическими способностями человека и возможностями его познания, неподвластные ему природные силы и стихии, невообразимая бесконечность пространства, особое состояние духа. При встрече с возвышенным человек обескуражен, нарушается его представление о самом себе как единственном центре вселенной и неповторимом субъекте. Разрушена привычная картина мира. Шопенгауэр вслед за Кантом говорит о двух разновидностях возвышенного: динамически возвышенном и математически возвышенном. Динамически возвышенное – «бурное волнение природы, полумрак от грозных черных туч, огромные, голые нависшие скалы, шумные пенящиеся воды. Наша зависимость, наша воля сломлены. Но сквозь эту сломленную волю проглядывает чистый субъект познания. В этом контрасте и есть чувство возвышенного» Математическим возвышенное связано с пространственно-временными представлениями: «Когда мы теряемся в размышлении о бесконечной огромности мира в пространстве и времени, когда мы думаем о прошедших и грядущих тысячелетиях, или когда ночное небо действительно является нам бесчисленные миры и таким образом неизмеримость вселенной проникает в наше сознание»

«Огромность мира, тревожившая нас прежде, теперь покоится в нас, наша зависимость уничтожается его зависимостью от нас. Мы едины с миром, и

потому несоизмеримость не подавляет нас, а возвышает» «Искусство создания гения обладает избыточной способностью познания – способностью при помощи фантазии интуитивно видеть в вещах не то, что природа создала, а то, что она пыталась создать, но чего не достигла» И наоборот, мирские повседневные заботы враждебны гению и искусству, причём враждебность эта активна и выражает себя как неприятие всего подлинного, великого и прекрасного.

Враждебность толпы, «духовной черни», к прекрасному его создателям – следствие подчинения непосредственных интересов человека воле к жизни, то есть утилитарно-практическим целям. Обыкновенный человек не способен на незаинтересованное в полном смысле наблюдение, что и есть созерцательность. Он может направлять своё внимание на вещи и лишь постольку, поскольку они имеют отношение к его воле.

В целом созерцание эстетической идеи не всем доступно и зависит от индивидуальных способностей, эстетический идеал остается созерцательным идеалом не претворяется в действие выводящее за рамки художественной практики.

Серен Кьеркегор (1813-1855) – датский мыслитель, основоположник философии экзистенциализма. Экзистенция – существование, центральная категория. Перенос акцента с мира объективных сущностей на мир человеческого существования, характерна для философской мысли 2-й половины XIX и всего XX века.

Главный труд Кьеркегора – «Наслаждение и долг», где человек исследуется в глубокой противоречивости. У Кьеркегора три основных типа экзистенции: эстетическая, этическая и религиозная. Эстетическая экзистенция заключается в том, что человек устремлён в идеальный мир, творимый им самим. Эстетическим, по Кьеркегору, является всякий человек, стремящийся к наслаждению. Вслед за романтиками Кьеркегор утверждает, что подлинное наслаждение возможно только при погружении человека в мир искусства, в эстетическую реальность. Кьеркегор считает, что процесс создания и процесс восприятия произведения искусства оказываются равнозначными.

Кьеркегор критикует метод иронии. Романтическая ирония, считает он, оборачивается «тотальной негативностью». Для художественно искушенного человека мир искусства более подлинный, чем окружающая реальность. Пребывание в вымышленном мире дарит упоительную иллюзию, но оставляет человека одиноким в повседневности. Чем больше художественное переживание, тем сильнее отчаяние при возвращении «на землю». Главный персонаж – изначально несчастный человек. Его Кьеркегор проводит по путям этической и затем религиозной экзистенции, которую считает наиболее высоким и подлинным типом существования, хотя христианство толкует отлично от канонических форм. Одна из фигур неклассической эстетики – Фридрих Ницше (1844-1900) – эстетик, философ, прозаик. Его теория аполлонического и дионисийского начал искусства получила широкую известность за пределами эстетики.

При помощи аполлонического типа творчества, создающего ясные и размеренные картины бытия, греки превратили страшное божественное устройство титанов в радостный мир олимпийских богов. Аполлонического искусство было изображено греками для того, чтобы помочь им дистанцироваться от ужасов и горестей бытия. Подлинная цель мира в аполлоническом искусстве – это заблуждение, мираж, и оно помогает достичь желаемого. В основе аполлонического искусства лежит стремление упорядочить мир, сделать его понятнее, а, значит, приручить его. Любые отношения складываются через Хаос и Порядок. Осмыслить хаос – значит представить его как систему взаимосвязанных компонентов, ясных частей.

Вместе с тем, аполлонический мир – постоянный самообман, мир с приглушёнными противоречиями долго существовать не может, в него врывается стихия жизни. Вырвавшаяся новая стихия жизни вызывает к жизни дионисийский тип творчества. Дионисийское творчество – это не создание новых иллюзий, а искусство живой стихии, чрезмерности, спонтанной радости. Художники, творящие его, открыты безднам бытия, не знают ограничивающих пределов: «Лишь когда в акте художественного творчества гений сливается с

всемирным первохудожником, он узнаёт что-то о непроходящей сущности искусства, ибо в том состоянии он становится похож на жуткую сказочную фигуру, которая способна, вращая глазами, оглядывать себя со всех сторон».

Дионисийское искусство является, по мнению Ницше, адекватно современному состоянию мира.

«Рождение трагедии из духа музыки».

Музыка порождает миф, а именно трагический миф. Музыка борется в душе лирика, стремясь выразить свою сущность в аполлонических обрядах, музыка нашла и для дионисийской мудрости символическое выражение, где же искать это выражение, как не в трагедии и понятии трагического. Лишь исходя из духа музыки, мы понимаем радость от уничтожения индивида. Метафизическая радость о трагическом есть перевод бессознательной дионисийской мудрости на язык богов: герой – высшее явление воли, на радость нам отрицается, ибо он всё же – только явление, и вечная жизнь воли, не затронутая его уничтожением. «Мы верим в вечную жизнь», – восклицает трагедия, между тем как музыка есть непосредственная идея этой жизни.

В пластическом искусстве Аполлон преодолевает страдание индивида лучезарным прославлением вечности явления. Здесь красота одерживает победу над присущим жизни страданием, скорбь в некотором смысле убирается из черт природы. В дионисийском искусстве, в его трагической символической природе говорит нам своим истинным, неизменным голосом: «Будьте подобны мне! В непрестанной смене явлений я – вечно творческая, вечно пробуждающаяся и существованию Праматерь» И дионисийское искусство утверждает нас в вечной радости существования, но только искать эту радость нужно не в явлениях, а за явлениями. Нам надлежит познать, что всё, что возникает, должно быть готово к страданиям и гибели, нас принуждают бросить взгляд на ужасы индивидуального существования – и все же мы не должны оцепенеть от этого видения, несмотря на страх и сострадание, мы являемся счастливо-живущими, не как индивиды, но как единое живущее. Создание трагического искусства рождено из духа музыки, и эта мысль даёт

нам возможность понять смысл хора. Самой природе дионисийского искусства чужда гармония, оно не структурирует того, что всё время разрушается в неконтролируемых порывах. Аполлонический тип не может выразить глобальных противоречий современности. Мир неразумен и всё существующее должно быть готово к гибели, но не стоит бояться. Сила дионисийского искусства в том, что через растворение индивидуальности в коллективных стихиях приходит дионисийская мудрость и утешение. Ницше скептически относится к понятию прекрасного – любые прекрасные формы эксплуатируют сладость иллюзии и умеренности. Сильная сторона Ницше в том, что он стремился преодолеть рамки позитивизма, утверждая многомерность бытия. Ницше – представитель иррационализма, однако философ сделал сферу непостижимого предметом своего анализа. Ницше – пессимист, считал, что человек в жизни терпит поражение, но нужно встречать свою участь бесстрашно. Истинные формы искусства не те, что навевают иллюзорный сон, а те, что позволяют заглянуть в бездны мироздания.

ВОПРОСЫ ПО ТЕМЕ 9.

1. Почему Ницше считал искусство дионисийского типа адекватным современности?
2. Что говорит Шопенгауэр о волевой зависимости и страдании?
3. Какие основные признаки иррационализма обосновал Кьеркегор?

ТЕМА 10.

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ З. ФРЕЙДА И К. ЮНГА

ЗИГМУНД ФРЕЙД (1856 – 1939)

Австрийский исследователь начинал свою деятельность как врач-психиатр, занимался лечением неврозов. Полученные обобщения привели его к выходу в проблематику истории культуры и философии. Фрейд разработал новую "археологию личности", выдвинул гипотезу, что в основе любых форм человеческой активности лежит единственный стимул, а именно – стремление к удовольствию.

Все линии поведения человека и, особенно, творчество находятся в зависимости от потребности удовлетворения получения удовольствия.

Корень невротических состояний личности, по мнению Фрейда, лежит в тенденциях развития цивилизации, которая приходит в конфликт с отдельной личностью.

Конфликт современной культуры с эгоистическими устремлениями людей выражается в усилении всевозможных запретов, табу. Все они искажают возможности эмоционального самовыражения человека, тормозят и загоняют внутрь естественные порывы. Особенно интересны для эстетики проблема комплексов и психоанализ Фрейда.

Комплекс в психоанализе – это совокупность неосознанных представлений, имеющих отношение к сексуальным влечениям и вытесненным в сферу бессознательного, прорывающемся в виде сновидений, неврозов, произведений искусства, в символическом виде имеющие черты этого комплекса. Фрейд использовал метод психоанализа при лечении неврозов, анализируя детство пациента, страхи, сновидения, психо-физиологические особенности, скрываемые человеком даже от самого себя. В результате этого находится истинная причина невроза, вводится в сферу сознания, и человек от нее избавляется.

Фрейд проанализировал психику Леонардо да Винчи, Шекспира, Гете, Достоевского («Достоевский и отцеубийство»), вскрывая причины появления некоторых мотивов в их творчестве (отцеубийство у Достоевского, причины медлительности Гамлета в отмщении за отца). Фрейд подчеркивал иррациональную природу искусства, которое является полной формой, сублимацией вытесненных влечений художника. В искусстве происходит игра психических энергий, освобожденных от внешних ограничений. Художник в художественных образах выводит все, что существовало в его бессознательном. Наслаждение искусством – это наслаждение от реализации в нём, хотя и в символической форме запретных желаний и подавленных сознанием комплексов.

Первое наслаждение – от мастерски организованной «формы», Фрейд называл его эстетическим, и подлинным, уводящее в глубины психики, благодаря которому снимается напряженность в нашей душе.

Фрейд открыл сферу бессознательного, анализировал её взаимодействие с деятельностью человека, находил связи между сновидением и художественным творчеством человека, обосновывал механизм сублимации, находил общее в деятельности ребенка, художника, невротика. Фрейдизм оказал большое влияние на развитие модернизма. Художники этого направления обращались к бессознательному. Художники: Шагал, Пикассо, Дали; писатели: Кафка, Т. Манн, Маркес; кинорежиссеры: Бергман, Феллини, Бертолуччи, Гринвей трансформировали идеи фрейдизма в своём искусстве.

Сюрреализм, экспрессионизм, театр абсурда, литература «потока сознания» – все это испытало влияние фрейдизма. Фрейд выдвинул идею о компенсаторной функции искусства, искусство компенсирует запреты и комплексы, созданные обществом. Это проявилось в массовой культуре: фильмы, романы, телесериалы о супергероях. При восприятии подобных героев, человек отождествляет себя с героем, избавляется от личных комплексов, компенсирует то, чего не может получить в жизни и получает от этого удовольствие.

КАРЛ ГУСТАВ ЮНГ (1875 – 1961)

Критиковал Фрейда за преувеличение роли сексуальных комплексов в творчестве художников. Рождение крупного художественного произведения связано с действием сил, находящимися в коллективном бессознательном, проявляющемся через творчество отдельного человека. Художественное творчество действительно испытывает действие бессознательного начала. Последнему свойственно не только индивидуальное начало, но и качества общности, к которой принадлежит творец.

Индивид не может развернуть свои силы, если не позовет на помощь идеалы – одно из коллективных представлений.

Психические комплексы живут в индивиде, Юнг называет их архетипами. Коллективные образы явно претворились в формах народного творчества.

Коллективные образы определяют природу творческой фантазии отдельного художника. Он нашел похожие мифотворческие мотивы у разных народов и сделал выводы, что истоки мифов и фантазий в общей природе людей. Юнг разработал теорию психологического и визионерского типов творчества.

Психологический тип творчества основан на «дневном» содержании человеческого сознания, воплощении повседневных радостей и скорбей в поэтическом оформлении. Визионерский тип творчества – это взгляд в бездну, в тайну, в первоосновы человеческой души. Примеры: «Фауст» Гете, дионисийское переживание Ницше, стихотворения Блейка, музыка Вагнера. «Здесь оживают сновидения», ночные страхи, жуткие предчувствия. Не следует сводить визионерский тип творчества к индивидуальному опыту. Визионерское переживание – это проникновение художника с помощью символов в другие культуры.

Фрейд много усилий потратил, чтобы выявить границы подсознательного с целью подчинить его сознанию. Юнг в бессознательном видит ценнейшую

часть внутреннего мира человека. Фрейд считал, что невроз – помеха жизни, что счастливый человек не фантазирует.

Юнг считал, что невротическое сознание продуктивно, это удел художника. Нереализованные порывы, влечения – это предпосылка творческого акта. Бессознательное способно дополнять сознание и плодотворно сотрудничать с ним.

ВОПРОСЫ ПО ТЕМЕ 10.

1. Какова роль подсознательного в творчестве (по Фрейду)?
2. Как в учении Фрейда представлена компенсаторная функция в искусстве?
3. Что такое коллективное бессознательное и архетип (по Юнгу) и как они связаны с искусством?

ТЕМА 11.

МОДЕРНИЗМ, ПОСТМОДЕРНИЗМ

Декадентство (фр. *décadent* – упадочный) – общее наименование кризисных явлений в духовной культуре конца XIX – начале XX в., отмеченные настроениями безнадежности. Настроение декаданса затронули значительную часть художников разных эстетических ориентаций. Наиболее ярко мотивы декаданса проявились в поэзии французского символизма. Французский символизм зародился во Франции в 60-70-е годы XIX в.: Ш. Бодлер, П. Верлен, А. Рембо. Позднее декаданс захватил театр, живопись, музыку. Драматурги: Метерлинк, О. Уайльд, художники: Мунк, Чюрленис, композитор Скрябин.

В России символизм возник в 90-е г. XIX в.: Д. С. Мережковский, В. Я. Брюсов, К. Д. Бальмонт. В начале XX века А. Блок, В. Иванов, И.Ф. Анненский.

Основной проблемой эстетики символисты считают проблему символа. Они обращаются к идеям романтиков, к учениям Платона, Канта, Шопенгауэра, Ницше.

Французский поэт Мореас написал «Манифест символизма» и ввёл термин «символизм». Символический образ многосмыслен, неопределён, он знаменует существование «области тайного» (Малларме), «невидимых и роковых сил» (Метерлинк). Поскольку музыка лучше других искусств передаёт оттенки и полутона, художественный символ музыкален по своему характеру. Вот почему символизм требует от поэзии «музыки прежде всего» (Верлен).

Творческий метод символизма – ассоциации, иносказания, особой ролью контекста способствует расширению художественного сознания. Ведущую роль в художественном творчестве символизм отводит интуиции, которую отождествлял с откровением, экстазом. Хотя символизму присущи черты мироощущения декадентства (индивидуализм, пессимизм, ощущение конца света), есть и особенное. Символисты отстаивали идею самоценности искусства, независимости от социальных задач: «Искусство ничего не

выражает, кроме самого себя, оно выше и первичнее жизни, которая сама подражает ему» (Уайльд). «Символизм хотел и всегда был только искусством» (Брюсов). Многие символисты видели в символизме средство морального воздействия на людей (Г. Ибсен, А. Рембо), магическую силу преобразования людей. Русские символисты опираются на философско-эстетические идеи Достоевского и Соловьёва. Вслед за ними символисты говорят о соединении искусства и религии, о преобразении общества на религиозных началах, свой идеал видят в создании коллективной символики, «обновлении соборного духа», т. е. какого-то религиозного сообщества. Эстетика и художественная практика символизма оказали значительное влияние на экспрессионизм и сюрреализм.

Модернизм (итал. *modernismo* – «современное течение»; от лат. *modernus* – «современный, недавний») – художественно-эстетическая система, сложившаяся в 20 гг. XX века. Модернизм объединяет различные направления и течения (экспрессионизм, кубизм, абстракционизм, футуризм, сюрреализм, поп-арт). Становление модернизма как законченной художественно-эстетической системы было подготовлено такими течениями, как декадентство и авангардизм. Модернизм протестует против повторения форм и стилей, выработанных реализмом и романтизмом, натурализмом. Ощущая дисгармонию мира, отчуждение личности, несвободу и нестабильность положения художника модернизм отрицает возможность предшествующей культуры противостоят им. Отсюда антитрадиционализм, бунтарство, экстравагантность, эпатажный характер. Философской основой модернизма являются идеи Шопенгауэра, Ницше, Фрейда и Юнга, экзистенциализм Хайдеггера, позднее Сартра и Камю.

В эстетических трактатах модернистов мир представляется жёстким и абсурдным, противоречия и конфликты – неразрешимыми и безысходными, действия и поступки – бессильными и бессмысленными. Преобладание мрачного колорита, пессимизма, тревожности – таков эмоциональный настрой произведений модернизма. В литературе Кафка, Джойс, Камю, в театре

Ионеско, Беккет, Сартр, в музыке Шёнберг, Булез, Штокхаузен, Пендерецкий. Здесь трагедия отчуждения личности, некоммуникабельности, крушения гуманизма. Есть произведения модернизма, где доминируют светлые, элегические, радостные эмоции: Кандинский, Шагал, Стравинский, Пруст, Элиот, Мондриан. Но и здесь присутствует утрата связей с реальностью, природой. Художник замкнут в пространстве своих фантазий. Модернизм направлен на отрицание предшествующих художественных форм и эстетических принципов: изобразительности в изобразительном искусстве, звуковой организованности (мелодии, гармонии, полифонии) в музыке, логики драматического действия в театре (театр абсурда). Стилевое новаторство становится самоцелью, отсюда тенденции смены стилей одним и тем же художником: П. Пикассо, И. Стравинский, Дж. Джойс. Новые художественные средства используются – коллаж, монтаж.

Постмодернизм – широкое культурное течение, в чью орбиту входят последние три десятилетия XX века – философия, эстетика, искусство, гуманитарные науки. Общим для различных вариантов постмодернизма является понимание «усталой» культуры, отмеченной эсхатологическими настроениями, смешением художественных языков.

Модернистская установка на новизну сменяется стремлением включить в современное искусство весь опыт мировой художественной культуры путём ироничного цитирования.

Модернисты понимают мир как хаос, постмодернизм даёт возможность игрового освоения этого хаоса. Политологи говорят, что это символ постиндустриального общества.

В этике – нравственная амбивалентность личности, точные науки – постнеклассического научного мышления. Психологи видят в нём симптом панического состояния общества. Искусствоведы рассматривают постмодернизм как новый художественный стиль, отличающийся возвратом к красоте как к реальности, сюжету, мелодии, гармонии. Популярность термин «постмодернизм» обрёл благодаря Дженксу. «Язык постмодернистской

архитектуры» означает возврат к традициям, акцент на коммуникативной роли архитектуры. Постмодернизм не вступает в конфликт с классической эстетикой, но хочет вовлечь её в свою орбиту на новой теоретической основе. Выдвинут ряд новых принципиальных положений, утвердился плюрализм, который ведёт к расшатыванию категорий и понятий классической эстетики. Нет системы, догм, жёсткости и замкнутости. Символ эстетики постмодернизма – лабиринт. Предлагается теория деконструкции и реконструкции. Прекрасное понимается как сплав чувств, интеллектуализация, красота асимметрии, дисгармоническая целостность. Безобразное приручается посредством эстетизации, ведёт к размыванию его признаков. Возвышенное заменяется удивительным, трагическое – парадоксальным. Центральное место занимает комическое, ирония становится главным принципом мозаичного постмодернистского искусства. Искусство понимается как единый бесконечный текст, созданный одним творцом – это эстетический «фристайл».

Противопоставления: высокое – массовое искусство, научное – обыденное сознание не воспринимаются эстетикой постмодернизма как актуальные. Стираются грани между видами и жанрами искусства, что привело к доминированию дизайна. Художественное творчество превращается в конструирование артефактов методом аппликации.

В философии произошёл переход от антропоцентрического гуманизма к универсальному, включающему все живое: космос, природу, человека.

Отказ от европоцентризма, перенос интереса на страны Востока, Африки, Латинской Америки и т.д., утверждающих многообразие, самобытность всех граней творческого потенциала человека.

ВОПРОСЫ ПО ТЕМЕ 11.

1. Каково понимание символа и его особенностей в эстетике символизма?
2. Какие художественные направления включает в себя модернизм?

3. Идеи каких эстетиков стали философско-эстетической основой модернизма?
4. Какова эстетическая сущность постмодернизма?
5. Как в постмодернизме понимаются основные эстетические категории?
6. Каково отношение постмодернизма к художественно-эстетическим ценностям прошлого?

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Аристотель. Поэтика. – М.: Азбука, 2016.
2. Блаженный Августин. Исповедь. – М.: Издательство Сретенского монастыря, 2007.
3. Борев Ю. Б. Эстетика. – Смоленск: Русич, 1997.
4. Бычков В. В. Византийская эстетика. Теоретические проблемы. – М.: Искусство, 1977.
5. Бычков В. В. Эстетика. – М.: Гардарики, 2006.
6. Гегель Г.-В.-Ф. Лекции по эстетике. – М.: Наука, 2007
7. История эстетической мысли в 6-ти т. // под. ред. М. Ф. Овсянникова и др. – М.: Искусство, 1985-1990.
8. Кант И. Критика способностей суждения. – С-Пб.: Наука, 2006.
9. Кривцун О. А. Эстетика. – М.: Юрайт, 2016.
10. Лекции по истории эстетики, т. 1-4 // под. ред. М. С. Кагана. – Л.: ЛГУ, 1980.
11. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Т. 1-8. – М.: Искусство, 1965-1994.
12. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. – М.: Мысль, 1978. Режим электронного доступа:
http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Losev_EstetVoizr/Index.php
13. Платон. Собрание сочинений в 3-х т. Т. 1. – М.: Мысль, 1994.
14. Шестаков В. П. Очерки по истории эстетики. – М.: Мысль, 1979.
15. Эко У. Искусство и красота в средневековой эстетике. – С-Пб.: Алетейя, 2003.
16. Эстетика Ренессанса, в 2-х т. // под. ред. Шестакова В. П. – М.: Искусство, 1981.
17. Яковлев Е. Г. Эстетика. – М.: Гардарики, 2002.