

НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ТОМСКИЙ ПОЛИТЕХНИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

В.Г. Ланкин

ОСНОВЫ ЭСТЕТИКИ

**Учебное пособие
для студентов специальности «социально-культурный сервис и туризм»
и направления «туризм»**

Электронный ресурс

Создан 26.11.2010 г.

Оглавление

Предисловие

1. ВВЕДЕНИЕ В ЭСТЕТИКУ: ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ

- 1.1. Эстетика как наука**
- 1.2. Своеобразие эстетического**
- 1.3. Проблема природы эстетического**

2. ИСТОРИЯ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ИДЕЙ И КОНЦЕПЦИЙ

- 2.1. Эстетические идеи Древнего мира и Средневековья**
- 2.2. Эстетика Возрождения**
- 2.3. Эстетические направления 17-18 вв.: Классицизм и Просвещение**
- 2.4. Эстетические идеи 19 в.: Романтизм и реализм**
- 2.5. Тенденции развития эстетики в 20 в.: Модернизм**
- 2.6. Постмодерн и постмодернизм**

3. ЭСТЕТИЧЕСКОЕ СОЗНАНИЕ

- 3.1. Эстетическое сознание как отражение и смыслообразование**
- 3.2. Уровни и элементы эстетического сознания**
- 3.3. классические ценностные категории эстетического отношения**
- 3.4. Категории деструктивной эстетики: абсурд, жестокость, ужасное**
- 3.5. Единство и систематизация основных категорий ценностного эстетического отношения**
- 3.6. Метакатегории современной эстетики: телесность, игра, ирония**
- 3.7. Энвайронмент (Среда) как категория современной эстетики**

4. ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ И ВОПРОСЫ ИСКУССТВА

- 4.1. Искусство в сфере эстетической деятельности**
- 4.2. Морфология искусства: виды, жанры и роды**
- 4.3. Дизайн**
- 4.4. Стили в искусстве**

Рекомендуемая литература

Предисловие

Эстетика - довольно старая наука, особенно если считать, что ее начало не совпало с 18 в., когда было предложено, закрепившееся позже, название данной дисциплины, а теряется в далекой древности, по крайней мере, в культуре и философской рефлексии древних цивилизаций. Но, несмотря на это в ней и сегодня довольно много нерешенных проблем. Более того, эстетика, возможно, как никакая сфера культуры, интенсивно изменяется – ведь в самой природе эстетического присутствует феномен обновления, – причем изменения такого рода проходят и сегодня, на наших глазах.

Интерес же к эстетике как научной дисциплине и учебному предмету в обществе колеблется. Если взять только отечественную историю новейшего времени, эстетика то появлялась в высшей школе (20-30-е, 60-80-е годы), то исчезала или медленно «вымывалась», как это происходит, в частности и сегодня. Сейчас эта дисциплина имеет место в образовательных программах только ряда немногих специальностей и направлений. Что ж, универсальное значение этой дисциплины, наверное, можно сегодня оспаривать, если стоять на позициях узкопрофессионального компетентностного подхода в образовании, нацеленного на шлифовку «органов-роботов» для социального организма-машины. Но нельзя оспаривать ее значение для формирования человека, способного творчески переосмысливать реальность, в которую он вписывается (или не вписывается).

Ну и конечно, для направления дизайн, равно как и туризм и ряд других художественно и культурно-ориентированных направлений изучение данной дисциплины актуально и важно.

Цель курса основ эстетики - освоение богатства эстетических ценностей, идей и концепций, развитие эстетического сознания на основе философско-эстетической рефлексии. В задачи данного пособия входит знакомство студентов с многообразием подходов к предмету эстетики, раскрытие связи изменений в представлениях о феномене эстетического с духовным обликом эпохи, картиной мира и культурой общества; характеристика своеобразия эстетического как смыслообразующего феномена культуры; формирование представлений о типах эстетической деятельности; знакомство студентов с идеями современной эстетической мысли и историей складывания эстетических идей и концепций, с базисными ценностями, отраженными в развитии эстетической деятельности и эстетической теории.

Данное пособие, как и сам курс, элементом учебно-методического оснащения которого оно является, предназначено для студентов специальности дизайн. Поэтому в пособии можно проследить мотивы данной профессиональной направленности: в качестве самостоятельных разделов выделены разделы об энвайронменте (среде) как современной метаэстетической категории, о дизайне как сфере эстетической деятельности. В обзоре эстетических проявлений в искусстве – его стилей, направлений и течений – некоторый приоритет отдается данным по истории изобразительного искусства и архитектуры.

В этом пособии уделяется относительно немного внимания разделу истории эстетической мысли до 20 века. Дело в том, что данная тематика блестяще отражена во многих других изданиях. И она, на наш взгляд, не является остро проблематичной. Повышенное же внимание уделено здесь ряду тем, которые представляются или теоретически проблемными, сложными, в которых надо помочь студенту детально разобраться, или остро актуальными. Вот эти проблемы: природа эстетического, своеобразие эстетического в системе дополняющих друг друга модусов сознания и, соответственно, сфер культуры, систематизация эстетических категорий, систематизация видов искусства как модусов художественного мышления. Обращение внимания именно на эти проблемные узлы позволит, на наш взгляд, придать эстетике как науке больший объясняющий потенциал – без претензии, конечно, превратить ее в досконально разъясняющую рациональную силлогистику, отменяющую тайну эстетизиса. Развязывание этих узлов эстетической теории заставляет увидеть в некотором определенном свете и

многие связанные с ними понятия и темы. В качестве таковых надо выделить прежде всего ценностные категории эстетики, как классической, так и неклассической, причем в проблемном поле их соотношения. А также: аспекты феноменологической структуры эстетического сознания, позволяющие прояснить духовную природу эстетического события, аспекты развития эстетических идей в искусстве, аспекты эстетики художественных стилей и особенно тенденции их развития на современном этапе и др.. Это же заставляет рассмотреть ряд понятий в качестве эстетических метакатегорий – то есть категорий, несущих методологическое значение в качестве задающих новые ракурсы видения самого эстетического как такового – задающие новые ракурсы переосмысления человеческой чувствительности. В качестве метакатегорий такого рода, характеризующих кризисное, переломное состояние современной эстетики, были выделены концепты телесности, игры, иронии и энвайронмента (среды).

Еще раз стоит отметить, что цель эстетической теории автор данного пособия видит не в рациональном разъяснении тайн эстетического созерцания – это означало бы противоречие между методом и предметом постижения – а в феноменологическом прояснении не сводимого ни к каким другим эстетического события – в его своеобразии, внутренней вариантности и множественности проявлений. В пособии отображается широкий спектр теорий и методов понимания проблем эстетики, соответствующий основному опыту эстетической рефлексии, но автор основывает свой способ их решения на методологии экзистенциально-феноменологического подхода, которую было бы верно конкретизировать в данном случае как логику события.

В связи с этим автор приносит извинение за некоторые тематические повторы: тема онтологии эстетического сознания затрагивается в целом ряде разделов – и в рассуждении о природе эстетического, и при анализе его своеобразия в контексте других способов смыслообразования, нашедших отражение в опыте культуры, и собственно в разделе, характеризующем структуру эстетического сознания. Эти повторы призваны выразить методологическое единство авторского подхода, описывающего проблемы эстетики с позиции феноменологии и экзистенции человеческого сознания. (Не осуждаем же мы приверженцев психоаналитической методологии за бесконечные повторы о либидо, о сублимации и прочих психотерапевтических тонкостях).

Суммируя все здесь сказанное, надо выделить аспект миссии данного пособия. Эта миссия отнюдь не в доходчивой или же красочно увлекательной по форме компиляции, отражающей мировой опыт изучения эстетики как науки. При многообразии учебников и словарно-справочных изданий по эстетике, выходящих в последние годы есть все же ряд проблем довольно запутанных и дискуссионных; при чем, как мы показали выше, это проблемы не периферийные, а напротив, центральные для эстетики. Позиционировать именно в этой нише – вот задача данного пособия. Его миссия, таким образом – не повторение, а дополнение.

Именно в этом качестве, надеемся, данное пособие будет полезно студентам, аспирантам, преподавателям и всем интересующимся проблемами эстетики и философии искусства.

1. ВВЕДЕНИЕ В ЭСТЕТИКУ: ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ

1.1. Эстетика как наука

Эстетика – (от греч. αἴσθησις (aesthesia) – чувство, αἰσθητικός (aesthetikos) – чувствующий) появилась как особая философская дисциплина в 18 веке, обозначив в качестве своего широкого предмета чувственное познание, имеющее особое место и несводимое значение наряду с рациональным познанием, считавшимся тогда в странах Запада главной, если не единственной ясной способностью ума. Именно такой философской дисциплине дал тогда название эстетики немецкий философ А. Баумгартен. Он считал, что дух имеет два самостоятельных уровня бытия: «логический горизонт» и «эстетический горизонт» и определил эстетику как науку об особом чувственном познании, постигающем прекрасное, о законах создания на его основе произведений искусства и законах их восприятия. В узком же смысле эстетику называли порой философией красоты, имея в виду наиболее эстетически презентативную и давно философски осваиваемую категорию прекрасного, или философией искусства, имея в виду обширную предметную сферу художественного творчества и художественной выразительности, в которой эстетика находит приоритетные и богатые подтверждения своих положений.

В классическом смысле эстетика понимается как философская наука о наиболее общих принципах эстетического освоения мира, о феноменах эстетического сознания, ценностях эстетической деятельности и закономерностях художественной практики. Таким образом, предмет классической эстетики разделяется на две большие сферы – 1) эстетическое, его своеобразие и целый ряд обобщенно включаемых в него ценностных категорий и 2) искусство и вообще эстетическая деятельность как сфера наиболее ярких и специфических проявлений эстетического начала в формах культуры.

Несмотря на то, что термин «эстетика» появился не так давно в сравнении с многотысячелетней историей человечества, проблемы и темы, вошедшие в состав этой науки, издавна рассматривались как в собственно философском, так и в искусствоведческом, богословском, а еще ранее в мифологическом аспектах. Так в Индии, Китае, Греции еще в древности стали появляться трактаты по искусству, не только нормативно-технологического, но и аналитического (Аристотель) содержания, а также философские сочинения, в которых теоретически осмысливались значение и особенности эстетического сознания и принципы эстетической деятельности. Так что уверенно можно утверждать, что эстетика начала свое развитие с далекой древности.

Впрочем, как только что было отмечено, эстетика развивалась не только в виде философского размышления. Большую роль играли в ее развитии сочинения и манифесты самих деятелей искусства и литературы, в которых они осмысливали приоритеты своего творческого метода и декларировали свое понимание искусства, его значение в культуре, обществе, мироздании. С 20 века под эстетикой стала пониматься также и сама художественная деятельность, именно в это время, как никогда, окрашенная идеями беспрецедентных творческих поисков, мировоззренческих проектов и дерзких экспериментов с человеческим сознанием и чувством. Это динамичное продвижение в области эстетических идей, характерное для художественной деятельности 20-21 вв., стало носить название передовой эстетики, за которой порой не поспевала теория. Уже начиная со времен романтизма (19 в.) было отмечено, что рациональные формы философии, прежде всего как они сложились в эпоху классического рационализма, требуют большей гибкости и утонченности, чтобы суметь адекватно охватить самобытное явление эстетического. Ф. Шеллинг в связи с этим говорил: «искусство – вот подлинный органон философии» – то есть в искусстве он видел искомый образец для совершенствования логики философствующего разума. Но, со своей стороны, и философия как таковая в 20 -21 вв. тоже взяла на себя миссию развития и смены мироощущения – и эстетика во многих своих темах и вопросах оказалась распыленной в философствовании в целом, окрасив, в свою

очередь, современную философию доминирующими настроениями эстетической интуиции – идеями игры, как бы замещающей логику, спонтанности, замещающей и естественность, и свободу, телесности, до некоторой степени заслоняющей чистое сознание, характеризовавшее бытие субъекта в классическую эпоху и т.д.

Само эстетическое начало, хотя и концентрированно проявляется в искусстве и специфически эстетической деятельности, но не исчерпывается этими презентативными сферами. Оно присутствует в той или иной мере и во многих других сферах культуры и человеческой деятельности. Поэтому и термин «эстетика» употребляется часто более широко и иногда при этом менее строго: говорится об эстетике поведения, эстетике той или иной деятельности – эстетике спорта, церковного обряда, воинского ритуала, и т.д.. Но несмотря на такую расплывчатость эстетической тематики эстетика как наука в совокупности с эстетическими идеями самой художественно-эстетической практики является главным полюсом рефлексии сознания обо всех эти многообразных явлениях.

По близости предметной направленности эстетика взаимодействует с рядом смежных дисциплин – психологией, искусствознанием, культурологией, философией как общей теорией познания и бытия. При этом методы многих данных наук, взаимодействуя, используются при изучении предметного поля эстетики.

1.2. Своеобразие эстетического

Эстетическое (от греч. αἴσθησις (aesthesia) – чувство, αἰσθητικός (aesthetikos)-чувствующий) – одна из наиболее широких и всеобъемлющих *категорий эстетики*, по сути способная включить в себя все прочие категории и понятия как свои модификации. Понятие «эстетическое» вошло в употребление практически вместе с выделением дисциплины «эстетика», сделанным А. Баумгартеном в 18 в. и подразумевавшим чувственное познание – познание с помощью чувства, существующее наряду с познанием рационально-логическим, а не только предваряющим или смутно предвосхищающим его. В этом смысле эстетическую способность можно квалифицировать скорее как «шестое» – наиболее общее, внутреннее и умное чувство, нежели как ощущения – данные органов чувств, которые уже издавна понимались как первичная основа познания. Данные органов чувств не могли претендовать на статус вполне сознательного явления – сознание связывалось прежде всего с разумом, а также – в духовно-религиозной жизни – с мистическим откровением. В данном смысле эстетическое – это род особого постижения, это чувствующая и предчувствующая интуиция, не сводимая в своей специфической модальности к рациональной способности сознания.

Чаще всего категория эстетического понимается как особое *эстетическое отношение* человека к действительности, имеющее как созерцательные, так и активно-творческие характеристики, и окрашивающее охватываемую им реальность в переосмысляющие тона эстетически значимых качеств – таких как красота, выразительность и др. Именно человеческое сознание – это средоточие эстетического отношения. Хотя последнее включает в себя не только субъектную, но и объектную стороны, интегрирует в себе и объективные качества предмета. Эстетический предмет – будь то окружающая природа или человеческое существо – витально-телесное и духовно-личностное одновременно, артефакт или именно произведение искусства – действительно обладают эстетическими свойствами – объективными, не кажущимися. Но эти свойства выявляются только в свете различающего внимания человеческого сознания, собственно и выделяющего эстетический предмет из области привычно тусклой реальности. Цветущий луг прекрасен не сам по себе, ведь науки о Земле и жизни при всей их предельной объективности не знают эстетических категорий. Красивое лицо и тело не актуальны без созерцания этой красоты. Человеческая душа, судьба, энергично напряженные сами по себе, эстетически не волнуют без сострадания другого сознания, хотя бы подразумеваемого. Человек не видит своего эстетического совершенства в зеркале собственного тавтологично идентичного сознания,

не отражаясь в другом любующемся и сочувствующем взгляде, пусть даже вымышленном. Человек ждет эстетического оправдания своего бытия в другом сознании, в свете которого он окажется страдающим героем или талантливым автором. Даже произведение искусства – этот текст некогда воплощенной художественной мысли – задыхается, меркнет, почти умирает в музее, где нет посетителей. Эстетический потенциал бытия присутствует в мире, он объективен, но он актуализируется только благодаря *эстетическому сознанию*, присущему человеку.

В связи с этим, феномен эстетического часто связывают с особым состоянием сознания. Вероятно, такой подход и является наиболее правильным. Хотя порой, рассматривая природу эстетического в психологической плоскости, говорят о бессознательном как основе эстетической привлекательности, о парадоксальной противоречивости и творческой энергии, порождающей искусство, об особой эстетической эмоции, подчеркивая при этом все же ее интеллектуальный характер. Иногда психологи связывают эстетическое переживание и эстетические ценности со сверхсознанием, имея в виду надрациональный характер эстетического предчувствия, интуиции, вбирающих в себя в том числе и данные рационального познания, и установки обыденного опыта, но преобразующих их в новое качество поразительного прозрения, озарения.

И все же наиболее четкие результаты философская эстетика получает тогда, когда рассматривает эстетическое в статусе особого способа активности не психики, а собственно сознания. При этом важно выявить критерии различия эстетического типа сознания от других его постигающих способностей, выявить специфику эстетических ценностей наряду с ценностями рационального осмысления бытия, наряду с нравственными и религиозными ценностями. Важно раскрыть своеобразие художественно-эстетической сферы деятельности на фоне других, иначе сориентированных и функционально направленных сфер культуры.

Для этого сознание должно быть рассмотрено не только как отражение своего предмета (предмет тогда сводился бы к ряду объективных свойств реальности, а сознание различалось бы тогда только по способу отображения той же объективности); оно должно быть рассмотрено и как образование нового смысла особого рода – не только задающего тем самым свой особый предмет, но и переосмысляющего – претворяющего реальность в новое объективное качество. Это новое качество рождается в точке преобразования бывшего бытия в новое целостно сложившееся событие. Ведь целое не есть сумма частей, из которых оно сложилось – это именно новое преобразующее качество. Точно также и порождение нового смысла преобразует бытие – образует на его основе новую целостность – новое событие. Да, и наука с ее рациональным мышлением, и религия с ее откровением и молитвенным обращением к запредельному – божественному, и искусство с его яркими озарениями – это разные способы осмысления – переосмысления бытия. В свете их смыслообразующих событий рождается новая объективность. Они вносят смысловую перестройку в инерциально-самотождественный мир; иначе говоря, мир преобразуется в свете творческого сознания – он обретает смысл, которого в нем помимо этого творческого осознания не было – он становится обновленным, ново-смысловым миром, обретая благодаря сознанию и свою новую объективную полноту. При свойственном миру энтропийном распаде – вопреки этому распаду мир образует, таким образом, новые связи – он творчески созидается – не остается прежним бытием, а образует новое событие, новую целостность.

Но разве наука не познает именно то, что есть в мире само по себе, помимо нее, помимо ее познающих форм? Да, познает, но познает переосмысляя – внося в зыбкий хаос-порядок бытия строй законов, вытекающих, прежде всего, из смыслообразующих принципов науки. Наука именно познает, то есть подчиняет себе по смыслу реальность, довольно зыбкую и неподатливую саму по себе – познает, привнося в нее больше рационального смысла и находя в ней соответствия своей рациональности. Наука это не просто отражение мира, это введение смысловой рациональности в мир, за которым следует и его технологически-рациональное преобразование.

Разве религия не основывается на вере в Бога, объективно существующего как непостижимый источник всего бытия? Да, главное в религии – вера и откровение, но они-то – эта вера и это откровение – невозможны без особой смысловой открытости сознания Богу, присутствие которого в этом мире всегда уже свершенных дел и всегда уже сложившихся и начинающих распадаться вещей иначе никак не опознать. Религия делает выводы из своей особой духовной связи с Богом, переосмысляя тем самым все актуальное бытие мира, вводя в мир божественное. Мистический смысл религии не примысливает Бога к миру, а дает божественному проявиться, открывая тем самым особое событие связи мира с Богом, которое иначе просто не состоялось бы. Бог входит в мир через сердце человека.

Разве искусство не отображает самой действительности? Отображает, но придает ей облик эстетической яркости, покоряющей выразительности, организованности и совершенства, и особенной трепещущей и жизненности – придает ей целостность и смысл сейчас складывающегося свежее-волнующего события настоящего – придает ей те качества, которыми сама действительность, обыденная и нудная, все время проскальзывающая мимо своего чудесного *сейчас*, без эстетического отношения к ней, по сути, и не обладала. Это та действительность, которая как бы готовилась, ожидала эстетического события, но сама этого события еще не образовала. Это событие появляется как новый смысл, как рефлексивно-смыслообразующее действие сознания.

Если это и отражение, то отражение в зеркале, дающем особую смысловую целостность тоскующе разъятым элементам мира. А точнее, это отражение – гармонизирующее складывание бытия – открытое и живое событие. Само сознание это тогда не просто принадлежность субъекта, присущая ему способность отражать. Оно само – такое событие – узел, в котором по-новому увязывается теперь и весь чувствуемый им мир. Сознание как переосмысление (а не простое отражение) – это уже реорганизация бытия. Хотя человеческое сознание и кажется лишь субъективной формой отражения, как смыслообразующее событие оно объективно. Мир не тождествен себе, а динамичен, и не только в плане инерциальной энтропии. Он динамичен – смыслообразующее-превращаем. Он динамичен в созидательном плане творческой эволюции, если употребить здесь этот термин А. Бергсона.

Но осмысление вариантно: рациональное смыслообразование эгоцентрично (но не надо понимать это в нравственном ключе эгоизма): все имеет рациональный смысл поскольку имеет отношение к доминирующему субъектному «я» – укладывается в порядок *моей* логической самотождественности, захвачено моим предметным вниманием, подлежит моему логическому суждению, целесообразно и полезно для *меня*.

Полная противоположность рациональному смыслообразованию – религиозно-мистическая открытость сознания другому, высшему смыслу – смыслообразующему Другому, в свете которого только и имеет значение и весь мир, и человеческое «я».

Наконец, есть и третий вариант смыслообразования – собственно эстетический – такой, где эти полюса сознания – «я» и «другое» – равноценны, то есть они то одновременно, то чередуясь и как будто просвечивая друг сквозь друга, выступают центрами смыслообразования. Как это возможно?

Назовем это качество эстетического смысла инверсией – превращением. Они – субъективный и объективный полюса эстетического – как в магическом сознании, незаметно переходят друг в друга, сочувствуя и перевоплощаясь, непредсказуемо меняются в роли доминирующего центра осмысления. Поэтому объективность обладает здесь потенциалом субъектности, а субъективность оказывается увлекаемой произвольной стихийностью бытия. Переживаемая реальность – оживает, а человеческая воля электризуется подспудными силами «мировой воли» (термин А.Шопенгауэра) – энергией объективно складывающегося события вечного обновления.

В некотором аспекте эту инверсивную двойственность эстетического смыслообразования можно счесть децентрированной целостностью. И тогда это – широкая аура смыслового потенциала, охватывающая все пропитанные им средства выражения, пронизывающая всю материю, через которую проходит энергия осмысления. Эта

децентрация сознания проявляется в следующем: кажется, что все осязаемое пронизано выразительностью, выражением, а того, кто выражает, как бы и нет. Нет того, кому можно было бы приписать источник смысла всего того волнующего содержания, которое мы воспринимаем. (Рационально это удивительное свойство объясняют порой тем психологическим обстоятельством, что человек склонен наделять объекты, сами по себе эстетически нейтральные, своими собственными переживаниями, тревогами, ожиданиями, причем делает это непроизвольно – не примысливает эти качества, а спонтанно «вчувствует» их в реальность – осуществляет *эмпатию*.)

Сознание в событии эстетического смыслообразования – так же, как и всегда – по структуре своей рефлексивно, то есть внутренне удвоено, раздвоено в самом себе на воспринимающее-свое и воспринимаемое-другое – биполярно, но полюса, на которых бы собиралась эта энергия смысла, здесь специфическим образом не сфокусированы – энергия расплывлена, растворена во всех составляющих этого события, во всей ауре ощущений и ассоциаций, в пределе – во всем мире, вступившем в поле эстетического осознания. Так что, кажется, что и со стороны самого воспринимающего субъекта действует не сознание, а только впитывающее эту чудесную выразительность бытия чувство.

Поэтому эстетический смысл приходит как бы из самого не ведающего еще сознания мира – как чудесное явление смыслового потенциала в нем. Поэтому для эстетического так важна произнесенность, проявленность, телесность выражения, сама одухотворенная материя чувства, а также обилие ассоциаций и метафор, пронизывающих весь мир, оказывающийся посредником эстетической коммуникации сознания и несущей на себе отголоски той же магии инверсий-перевоплощений. Поэтому сфера эстетического это сфера игры, свободно задающей правила и условности перевоплощения, свободно меняющей лики и личины, превращающей сознание то в автора, то в героя, – игры как увлекательной фантазии, восполняющей разобщенную монотонность реальности. Поэтому сфера эстетического это сфера персонификаций, антропоморфности, символичности, подобных тем, что характерны для феномена мифа.

Ярким аналогом эстетической децентрированно-инверсивной, встречно отражающей и проникающе-доверительной коммуникации является событие любви. Точнее любовь – это принцип эстетического. Недаром реальная человеческая любовь окрашивает весь мир в тона красоты, экзистенциальной полноты, жизненного трепета и чуда. М.М. Бахтин говорил о милующем отношении автора к герою как об эстетическом принципе в искусстве. Да, человек обретает полноту души и судьбы в сострадающе-милующем взгляде другого, превращаясь в его сознании в *героя* – эстетически спасенного и по-особому бессмертного во взгляде *автора*, давшего ему осмысленность. Автор же нуждается не только в своем герое, в душу которого он хотел бы перенести часть собственного «я». Он еще больше нуждается в зрителе (читателе, слушателе) – в адресате своего послания – в том другом сознании, в котором он, в свою очередь, надеется эстетически ожить. Смех зрителей входит ли в состав комедии? Слезы зрителей входят ли в состав трагедии? Да, входят, даже если это только подразумеваемые слезы возможных созерцателей – именно они придают и герою, и автору ожидаемую оживляюще-любящую полноту отражающе-осмысляющего бытия.

Но любовь как феномен эстетического склада – это любовь-любование, а не любовь-самоотдача; это любовь, в которой любящий и любимый – две стороны чудесного события – равноценны и стремятся отразиться друг в друге. И эти отражения взаимно зависимы и эквивалентны, то есть не удастся окончательно уяснить, в чем же их смысл: в том, чтобы, любясь, отразить другое сознание, другую душу, или в том, чтобы отразиться в нем, увидев самого себя милуемым и любимым в свете реального или подразумеваемого другого сознания. Такова эстетическая любовь-сочувствие.

Оба сознания глядятся здесь друг в друга, находясь в одном измерении этого вечного сейчас (остановленного прекрасного мгновенья) – в чудесно сложившемся и не законченном событии актуально настоящего, собственно и образующего подлинное бытие этого мира. Они подразумевают синхронную и даже инверсивную активность друг друга,

возможность объемлющего превращения друг в друга. Это чудо вдруг совпавших сторон бытия, вот, непосредственно теперь чувствующих друг друга как самих себя – чувствующих свою удивительную целостность. Эстетическое – это событие настоящего, чудесно пробивающееся в этом мире, собственно и составляющее чудо этого мира, которое можно увидеть, почувствовать здесь, на земле.

Но оно – не чаяние грядущего – этого всегда неизъяснимо тайного, всегда не здешнего, влекущего сознание сверхбытия – это влечение уже совсем другого, религиозно-мистического свойства, понимаемое как спасительный дар Святого Духа.

Эстетическая любовь волнующе трепетна и даже порой тревожно ненадежна, как и все в этом мире, понятом как открытое событие; она эфемерна и относительна, как любое «сейчас». Отсюда - трепетная взволнованность эстетического, надежда, в которую хочется верить, а не вера, которая обнадеживает. Спасет ли красота мир? Кажется, нет. Она гармонизирует бытие, но она может и растлевать его своими бесконтрольными внушениями. И все же она восполняет бытие своим почти магическим событием, она наполняет сознание радостью жизни, без которой и память-знание и предзнаменование-молитва не образуют целостного мироздания. Она отображает обновление мира, вечно новое настоящее, собственно и составляющее эстетически данный мир.

Впрочем, эстетическое в современном понимании это отнюдь не только красота. Категории модернистской и постмодернистской – неклассической – эстетики выявляют в эстетическом чувстве и явно деструктивные качества (абсурд, ужас, жесткость, безобразное и т.п.). Это то, что никогда не свяжешь с феноменом любви. Они скорее связаны с поразительно впечатляющим чувством отвращения. Но и отвращение ведь построено на некоторого сочувствии иному, того нежелательного со-чувствия, которое вызывает отталкивание, вызывает разрушительный надлом. Да это сочувствие, это чувствующее перевоплощение, эта инверсия своего в другое и другого в свое совсем иного свойства, нежели эстетическая любовь. Но отвращение не ощутишь помимо экзистенциального погружения в инаковое, сколь бы оно при этом не отталкивало этой своей совершенной инаковостью, несопоставимой и неприемлемой чуждостью. Отвращение это обратная сторона любви. Отвращение столь же поразительно, столь же внушающе, столь же магически сильно, как и любовь.

Это не ошибка эстетики – включение поразительных негативных чувств в ее сферу. Эстетическое ведь это (в современном понимании) прежде всего яркая экспрессия и только отчасти – позитивно складывающееся чудесное событие. Именно децентрированность эстетического смыслообразования открывает путь этой шокирующей амбивалентности: событие открывается как просвет, в самой середине которого – опасный провал – зияющая и сводящая с ума пустота абсурда, жуть совершенно иного. И это странное качество выявляется не мистической верой и не разумом. Оно выявляется только экзистенциально-эстетически, ведь именно в эстетическом энергия смысла рассеяна, растворена в ином). Именно децентрированность смысла как таковая, столь характерная для эстетического события, делает возможным абсурд, нонсенс в самой середине осмысления.

Эстетический мир это не только космос, но и хаос. И связанные с ним негативные чувства так же требуют существенного внимания, могут так же увлекать или изживаться в игровом ироничном переосмыслении, столь характерном для той ситуации в культуре, которую именуют постмодерном. Увы, трепетно волнующее событие обновляемого мироздания таково – оно и счастливая грань созидания и одновременно рискованная грань распада, ведь в основе миротворения не только конструктивность созидания, но и пустота, среди которой, как на зыбком песке, создал Бог этот мир, *чудесно* складывающийся и *чудовищно* распадающийся сам по себе. Событие эфемерно – быстропроходящее. И это значит не только то, что его можно остановить как счастливое мгновение оживающего воспоминания, но и в том, что оно может безвозвратно уйти в прошлое, исчезнуть или трансформироваться в пустой момент ироничной и бесплодной игры.

Еще раз хочется заметить: эстетическое, искусство и даже сама красота не имеют нравственных иммунитетов, как на это не уповали мыслители Просвещения и романтизма.

Эстетическое при всей своей связующей бытие силе, при всем своем увлекающем могуществе по отношению к человеческому сознанию, при всей неоглядности возможных ассоциаций и фантазий не может мыслиться как самодостаточная сила в области порождения смысла. Оно может восполнить бытие и насытить сознание только в интегрированном взаимодействии с конструктивным разумом и с мистическим проникновением к истокам бытия. А возможности для интеграции у него как раз больше, чем у других сфер сознания и культуры. Эстетическое может просветлить светом живого открытого события и онтологические истоки и истины познания. Правда, часто оно оказывается ослепленным этим своим ярким светом вот-настоящего, так что само за обилием ассоциаций и эйфорической увлекательностью не различает ни онтологического грядущего, ни твердо познанного прошлого – оказывается неменяемым с точки зрения разума и слепым с позиций мистического видения.

Эстетическое отношение (от греч. αἰσθήσις (aesthesia) – чувство) – особая духовная связь субъекта с объектом отношение человека к действительности, основанная на незаинтересованном интересе к последнему. Эта связь сопровождается чувством повышенного внимания глубокого духовного эмоционального волнения – активно-созерцательного любования, не сводимого к рациональному познанию и техническому преобразованию, не сводимо к мере эффективности, а представляющее собою особый самоценно-чудесный эффект. Но эстетическое отношение также не сводимого и к нравственному чувству, которое, будучи совестным и нормирующим отношением, может включать не только определяющее человеческие поступки отношение субъекта к самому себе, но и его отношение к другому человеку, обществу и даже природе. Эстетического отношение не сводимо и к религиозному отношению – связи человеческого сознания с высшим сверхмирным бытием, с таинственным божественным началом как источником всякого бытия. Это совершенно особое отношение, в котором объект как бы растворяется в субъекте, становится живой причастностью ему, а субъект обретает внутренний характер эстетически постигаемого объекта – отношение приобретает черты не субъект-объектного уже, а субъект-субъектного - отношения равноценности и превращения (мысленного, переживающего перевоплощения) взаимно отражающих сторон события.

Эстетическое отношение относится, таким образом, и к самому сознанию, имеющую в эстетическом явлении характерную отражающе-отражаемую двойственность – двойственность вдохновенного перерождения и преображающей реальность игры. Оно относится и к самому бытию, которое действительно преображается в свете сознания, обретает в нем свою эстетическую свершенность. Примером этому может служить то, как красота природы вдруг обретает в эстетическом отношении к ней качество совершенства, которым помимо этой эстетической цельности, привнесенной осознанности – в общем-то еще вполне и не обладает. Примером этому может быть и появление произведения искусства – активно эстетически преобразованной реальности.

Эстетическое отношение, таким образом, носит творческий характер. За тем переосмыслением реальности, которое происходит в эстетическом к ней отношении, обретается новый, не бывший ранее мир – мир в особой смысловой целостности, пронизанный потенциалом новой связности, ощущением чудесной полноты и предчувствием невысказанной ранее истины бытия. В связи с этим мир эстетического отношения индивидуален; есть немало относительного в характере эстетического отношения, проявляющегося в переживании разных людей, в разных ситуациях, хотя есть и качественное единство самих эстетических явлений, отраженное в ряде основных категорий эстетики.

Предмет эстетического отношения связан с особым качеством **эстетической ценности** – особый класс ценностей, существующий наряду с ценностями утилитарными, моральными. Своеобразие эстетической ценности определяется эстетическим типом смыслообразования – этим открытым, чудесно складывающимся событием осознания, в котором как бы заново открывается мир и обретается всегда по-новому волнующее

совершенство. Это своеобразие сказывается на специфическом характере эстетического отношения человека к действительности – непосредственном, чувственно-духовном, незаинтересованно бескорыстном.

Эстетическая ценность формируется культурой, в рамках которой происходит переосмыслением натуральности. Природный мир не знает специфического качества этой ценности. Это ценность сверхнатуральная.

Но при этом эстетическое отношение столь глубоко коренится в духовной сущности человеческого, не идентичной ни его физиологической природе, ни его естественной социальной вовлеченности, хотя и включающие в себя эти базовые факторы в претворенном виде, что складывается **эстетическая потребность** – устойчивая заинтересованность человека в приобщении к эстетическим ценностям, потребность в феноменах эстетического восприятия и активных проявлениях эстетического творчества. Человек не может чувствовать себя полноценно вне явлений эстетического ряда, вне эстетически значимой среды обитания, вне творческих мотивов и проявлений эстетического характера. Можно сказать, что это потребность его сознания, а не его природы; ведь именно сознание как рефлексивная структура субъектного самоопределения и определяет специфику человеческой деятельности и особенную сущность человеческого, возвышающегося над природным миром, хотя и до запутанного переплетения связанного с ним.

Эстетическая потребность относится, таким образом, к разряду духовных потребностей. Хотя генезис ее и усматривают порой в ее связи с утилитарными (материальными в конечном счете) потребностями. Эстетическая потребность строится на бескорыстном отношении субъекта к эстетическому объекту – на эффекте более фундаментально-событийного порядка – на эффекте чудесного обновления бытия, который нельзя свести к обладанию потребными средствами к существованию.

1.3. Проблема природы эстетического

В истолковании природы, причины происхождения эстетического эффекта до сих пор единого мнения нет. Выдвигается, как минимум четыре основных версии:

1) Эстетическое исключительно субъективно и имеет психологическую основу – это эффект восприятия, возникающий только в душе созерцающего человека (Э.Берк): красота девушки – только в глазах юноши, который в нее влюблен. Или, как считал И.Кант, эстетическое явление вызвано изначально встроенной в самое основание сознания установки – допытной (априорной) способности различать удовольствие и неудовольствие, выносить суждение вкуса – в принципе о любом предмете, выделяя те, что соответствует этой способности, доставляя незаинтересованное, бесцельное удовольствие.

Своеобразным переходным между субъективным и объективным вариантами объяснений является эстетическая теория вчувствования (и эквивалентная ей психологическая теория эмпатии). Согласно такому объяснению субъект переносит свои чувства, мечты, переживания на объект, при котором эти субъективные значения сливаются с объективными свойствами предмета, образуя неразличимое единство, в котором субъективное начало, по сути, превалирует, но которое нельзя уже назвать исключительно субъективным, поскольку эстетическими качествами оказывается наделен и объект.

Еще один по своему переходный, субъективно-объективный вариант понимания природы эстетического связан с понятием видимости (кажимости) чувственно выраженной идеи. Этот вариант присущ системе объективного идеализма Г.Гегеля. Подобный вариант понимания эстетического двойствен, поскольку, с одной стороны дух – этот носитель идей – объективен, но в качестве самопознающего духа он и чувствующий субъект – это его, субъекта самопроявляемость задает специфику эстетического в качестве кажимости.

2) Эстетическое объективно.

В рамках этого принципа высказывается две версии: Первая, восходящая к средневековому богословию, но воспроизводящаяся и в XX веке, состоит в том, что эстетические свойства (и особенно красота) – отображения и свидетельства божественного, проявившиеся в тварном мире – в мире, предуготовленном к боговоплощению, в котором духовное и материальное соединяются в высшем совершенстве.

Вторая версия, так называемая «природническая», нацелена на то, чтобы обосновать эстетические качества как свойства самой природы. Прежде всего, под этими свойствами подразумевается мера организованности естественного бытия, собственное совершенство, присущее как неживой природе, так и жизни. Эта мера организованности связана с концентрацией информации, с негэнтропийными, противоположными инерциальному распаду явлениями, имеющими место в мире. В современной науке эта объективная мера бытийного совершенства связывается с синергетическими – самоорганизующимися – процессами появления порядка из хаоса, имеющими место как в живой, так и в неживой природе. Эстетическое же чувство, согласно этой версии – только реагирует на соответствующие, близкие к структурно-функциональному совершенству состояния природы.

Еще один переходный – в данном случае природно-социальный – вариант представляет собой психоаналитическая версия, предложенная З. Фрейдом и ставшая популярной как наиболее простое, даже можно сказать, вульгаризирующее, объяснение удивительного явления эстетического. В объяснительной конструкции психоанализа сочетаются и субъективизм, усматривающий во всех проявлениях эстетического удовольствия, созерцательного устремления и художественного творчества инстинктивную основу человеческих желаний (З.Фрейд выделял главным образом сексуальные желания), и мотив природной обусловленности, ведь все эти желания-первопричины встроены самой природой и бессознательны. Здесь присутствует и социальный детерминизм, так как естественные желания только под действием общества и регулируемого им сознания человека из простых низменных влечений возвышаются (сублимируются) до эффектов духовно-творческого порядка. Впрочем, как раз механизм этого возвышения, при котором явления сознания рождаются из бессознательного, кажется наиболее уязвимым в логико-философском отношении, хотя и подлежит по-своему понятному психологическому описанию. (Но все же при изучении теории З.Фрейда не вполне ясно, как человек может ощущать красоту всего окружающего мира и творчески претворять самые разные идеи, если его базовые желания сфокусированы преимущественно в одной сексуальной сфере).

3) Версия социальная («общественническая») состоит в том, что эстетические качества в самой природе не признаются – они появляются как социально-значимые смыслы. Красота золота не в его природных качествах как таковых, а прежде всего в том значении ценности, которое оно имеет в социально-экономической жизни и которое переносится на то впечатление от облика этого металла или изделий из него, которые кажутся поразительно эффектными – красивыми. Эстетическая ценность порядка, симметрии, ритмичности – это обобщенное отображение ценности удовольствия от получаемой практической пользы, обобщенно преобразованной в автономную ценность удовольствия вообще. Эстетическая ценность, согласно этой теории, рождается из практической пользы. Многие эстетические категории исключительно социальны по своему содержанию: трагическое, комическое и другие. Искусство же это форма сознания, не просто отражающая социальную действительность, но несущая идеологическую и даже политическую функцию. Такая теория, характерная отчасти для русской общественной мысли 19 в. (социальный мотив был характерен для эстетических взглядов Н.Г. Чернышевского, писавшего об объективной красоте действительности, оценка которой зависит от социальных условий жизни, от представлений о жизненном идеале, присущих разным слоям общества), но была наиболее полно выражена в марксистской эстетике советского времени.

Наряду с некоторыми убедительными доводами слабым звеном аргументации в этой теории была декларация появления специфически эстетической ценности из утилитарной

потребности – декларация, как кажется, логически не строгая. Эта теория была чревата и тревожными практическими последствиями: социальная идеологизация и политизация представлений об искусстве вела к насильственному обеднению и извращению художественной жизни, к сведению ее в узкую плоскость воспевания власти и отстаивания политико-идеологических установок.

Вообще-то данную версию можно рассматривать как логически усложненную модификацию субъективистской: речь здесь идет только не об индивидуальном, а о социальном, коллективном субъекте. Таким образом, объективность этой версии объяснений природы эстетического относительна.

4) Четвертую версию, в свою очередь, можно считать развивающей принципы объективности эстетического. Хотя это развитие позволяет интегрировать и возможности, которые открывала в понимании природы эстетического и субъективистская теория. Дело в том, что самого субъекта можно рассмотреть не только как субъективность, но и как нечто объективное, более того, как центр, к которому стягивается и вся связанная с ним внешняя объективность. Но тогда субъекта надо считать не противостоящей объективности инстанцией, а одной из конструктивных возможностей бытия в его развертывании – субъектностью. Точнее, уже не бытием с присущими ему устойчивыми свойствами, а событием с его открытыми горизонтами творчества, с его новизной, с его несводимостью ко всему имевшемуся бытию, которое вот по-новому слагается в этом событии. Саму субъектность, само сознание надо связать с рефлексивной формой его слагания, с его динамично возникающей смыслообразующей целостностью. Субъектность – это особое качество осознающего, смыслообразующего (переосмысляющего) события, обновляющего бытие. В этом смысле это событие так же объективно, как и та объективность, что по-новому преобразуется в нем. Оно только выражает свой новый уровень конструктивности бытия, охватывая и переустраивая (переосмысляя) его. Оно не сводится к внутреннему миру сознания – оно слагает новую целостность для всего внешнего мира, охваченного им – связывает этот мир в узел нового события. И только стягивание этого узла – это информационный процесс, проходящий внутри человеческого переживания, там, где все стороны события даны концентрированно, с прозрачной ясностью, там, где впервые схватывается новый смысл, распространяющийся затем и на внешние составляющие осознанного.

В логике события растворяются и снимаются противостоящие друг другу *субъект* и *объект*¹, ибо эта логика вообще не предусматривает устойчивого бытия самого по себе – субъектность в ней складывается, объективность связывается и свершается. Ведь в этой логике не столько событие происходит в данном бытии, сколько бытие проявляется как результат события (как мир в целом, например, проявляется не сам по себе, как он есть, а как результат события чудесного миротворения).

Это логика *грядущего, появления, свершения, исчезновения* и сохранения (как следа события). Событие – это в большей степени перспектива времени, нежели пространства.

Но при этом и бытие, оставляющее устойчивый след, тоже вписывается в событие. Это сохраняющееся свершенное – объектный мир природы, освоению которого соответствует знание, память, рациональное мышление, наука, стереотипный обыденный опыт. Это знание позволяет предусматривать условия событий, проецируясь на настоящее и будущее. Но ведь известно, что, несмотря на знание условий, само будущее как таковое непредсказуемо – это всегда нечто другое по отношению к уже свершившемуся прошлому.

¹ Прообразом такого подхода можно считать понимание эстетического Г.Гегелем, которое мы кратко охарактеризовали выше. Ведь субъект Гегеля – абсолют – объективен, и присущее ему самосознание – объективное событие, охватывающее своей диалектической динамикой все. А эстетическое (художественное) – это некий средний этап самопознания духа, впрочем, по мысли рационалиста Гегеля, долженствующий уступить, наконец, более совершенной форме такого самопознания – философии.

Это невидимый исток нового, еще не бывшего бытия, который постигается с помощью веры, надежды, мистического ощущения грядущего, характерных для религии.

Эстетическая же интуиция имеет дело с самим вот сейчас складывающимся настоящим – с этим чудесным мгновением вдруг удивительно складывающегося явления – с этим озарением (аурой) проступающего смысла. Эстетическое это именно феномен увлекательного настоящего, мимо которого всегда проскальзывает прогнозирующий и проектирующий разум и которое слишком эфемерно, ненадежно для ищущей абсолютной опоры веры. Привычка и нарочитый повтор делает эстетическое явление скучным, теряющим увлекательная обаяние. Новизна, в том числе и долгая новизна поразительных в этом отношении шедевров – вот качество эстетического события. Его качество – откровенное *сейчас*. Эстетическое это переживание чуда смыслообразующего настоящего – смыслообразования в фазе живого настоящего, еще не завершеного появления, способного оживать и в удачном художественном свершении. В этом и причина быстро меняющихся стилей, вечное перемещение художественного внимания, смена художественных проблем, взглядов, вкусов, моды.

Сделать чудесное мгновение вечностью – притягательная поэтическая мечта. «Остановись мгновенье, ты прекрасно», говорит устами Фауста И. Гете. Но здесь имеется в виду не умерщвляющая остановка-прерывание, а, скорее, вечное продолжение этого события – события в его эстетически чудесной сложности и не завершенности, события в его вечной жизни.

Именно для эстетического феномена *логика события* наиболее важна, именно эстетическое открыто событийно. Ведь сознание на гранях рационального и мистического упирается в бытие; само трепетное событие как таковое на его онтологических гранях прошлого и грядущего уже онтологически «твердо» – незавершенное событие настоящего все же переходит здесь в прочное бытие. С одной стороны, это бытие реального (постигаемого рационально), с другой стороны, бытие таинственно-божественного (постигаемого религиозно-мистически). Именно незавершенное событие настоящего в его живой смыслообразуемости и, соответственно, в его жизни и в его осознаваемости несет в себе природу эстетического.

Искусство – эта самая презентативная сфера эстетических явлений – живет в логике возможного. Ей соответствует онтология появления (появления возможностей), органика развития (игра возможностей), но ей претит окончательная и незыблемая вероятность реального, ему претит механический детерминизм раз и навсегда сложившихся связей. Искусство не оттиск самой реальности, оно правдоподобно, а еще в большей степени оно фантазийно, то есть организует свою образную сферу как спектр еще только складывающихся возможностей.

Субъективно ли эстетическое явление? Нет, оно объективно, если понимать объективность не как объект, а как событие (в структуру которого вписываются и объекты). Но верно, эстетическое явление проявляет событие в такой его фазе, которая схватывается именно субъектом – осознающим носителем вот-настоящего – этого моего вот-теперь – того, что я только и чувствую собственно своим. При этом сознание-событие это не просто отражение мира, это и продолжение его, только, конечно, не вещь среди вещей, а именно событие, собирающее в себя многие события. Эстетическое же сознание это как раз как бы самая середина такого смыслообразующего события – это чудесное сейчас, насколько его можно заметить и осознать.

Природа эстетического – это, таким образом природа все прибывающего (и исчезающего) мига обновления. Заметим, мироздание не ограничивается природой и социумом, ведь мир постоянно обновляется, особенно интенсивно благодаря человеческому сознанию. При этом природническим взглядам можно возразить: это совершенство природы, совершенство объективного мира еще не есть эстетическое событие, но только предпосылка к нему. Подлинную и полную свершенность все «совершенствам» мира дает человеческое сознание – самое совершенное из всего, что есть в мире – человеческое сознание в состоянии особого смыслообразующего события,

способного вобрать и претворить в это событие и явления мира, собственно в сознании и становящиеся эстетическими явлениями. Но сознание должно пониматься тогда онтологически – именно как событие, порождающее новую бытийную целостность, отраженную, а точнее предчувствуемую в феномене смысла – в смыслообразовании как проявлении нового события.

Впрочем, не всегда эстетическое событие означает появление бытийной целостности: в 20 веке в сферу эстетического вошли и категории негативного, деструктивного ряда – абсурд, ужас, шок, жестокость, непристойное, омерзительное – причем не в качестве антиэстетического, а в качестве особых волнующих созерцаний. Возможно ли это? Возможно, и именно если не сводить эстетическое к совершенству, а связывать его с событием, волнующе открытым в его настоящем. Событие вообще не всегда означает свершение, оно может быть и эфемерной случайностью без конструктивного результата (аналог акции или хепенинга в художественно-эстетической практике авангарда), но и деструктивным, разрушительным событием, поражающим как раз онтологической неприемлемостью и увлекающей своей негативностью и абсурдом. Но во всех данных случаях это событие – эстетическое событие – поразительно; если его и нельзя назвать чудесным, то можно назвать чудовищным – это событие, необычное, выходящее из разряда обыденного и впечатляющее сознание своей огромной экспрессивной нагрузкой. Впрочем, будем делать разницу между чудесным и чудовищным эстетическими событиями: пафос первого очистительно-целителен, пафос второго – патологичен. И еще одна оговорка: границу между тем и другим провести трудно, каждый, возможно, проведет ее по-своему. Эстетическое событие, таким образом, скользко-рискованно – оно может обернуться в онтологической перспективе как счастливым свершением, так и экзистенциальным провалом, а в гносеологической проекции как предчувствием истины, так и обольстительной игрой человеческой доверчивостью.

2. ИСТОРИЯ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ИДЕЙ И КОНЦЕПЦИЙ

2.1. Эстетические идеи Древнего мира и Средневековья

Несмотря на то, что эстетика как особая наука не выделялась вплоть до 18 в., рефлексия о проблемах ценностей эстетического ряда, возможности и значении человеческого переживания, его уровнях, формах и направленности, художественной деятельности как таковой и в связи с другими сферами культуры началась очень давно. Эти процессы можно фиксировать, как минимум со времени развития древних цивилизаций, уже знавших письменности и оставивших немало философских, религиозных, мифологических и магических по своей направленности текстов, в которых затрагивались темы и идеи, характерные для предметного поля эстетики. Можно, пожалуй, согласиться, что эстетическая тематика как таковая почти не выделялась, но она подразумевалась в тех формах осмысления человеком его социокультурного бытия, которое было свойственно тем далеким эпохам. Эту имплицитную тематику, видимо, даже нельзя считать однородной

сферой явлений эстетической мысли – ее правильнее назвать совокупностью эстетических идей, поскольку источники, доносящие до нас эти идеи, весьма разноплановы. Это мистические и философские теории, ритуальные предписания и морально-нравственная рефлексия, трактаты по искусству и, наконец, само искусство и особенно литература, оставившие образцы мировидения, несомненно, отражавшие характер эстетического осмысления человеком окружающей реальности и самого себя.

Практически все древние цивилизации отобразили в своем наследии идеи эстетического ряда. Но можно уверенно сказать, что для ряда из них именно эстетические интуиции стали ключевыми для формирования специфического типа и облика их культуры. И прежде всего это античная древнегреческая культура и традиционная китайская культура.

Глубинные интуиции **древнекитайской культуры** издавна концентрировались на созерцании тонкого события появления и трансформации бытия, отраженных в магической и гадательной «Книге перемен» и близкой ее духу мистико-философской традиции даосизма. Кстати, даосизм трудно квалифицировать как религию в тех критериях теистической религии откровения, которые сложились на Ближнем Востоке. В его основе – некое медитативное созерцание, в фокусе которого – особое равновесие природного мира, которое можно сравнить с более знакомым нам греческим понятием гармонии. Но это и не уравновешенность мира-космоса, а, скорее, непрестанная текучесть бытия. Само понятие Дао можно перевести как «путь», но правильнее именно как движение – вечное появление, еще не рожденное бытие. Оно и не лично, и не безлично, поскольку источает неустанную творческую энергию. Природные процессы и их тонкая согласованность – проявления и символы Дао. Естественность, спонтанность, отраженные в специфическом понятии цзыжань – атрибут Дао. Созерцание гармонии природы – лучшее средство настроить душу на этот срединный путь мирового события, Дао. Искусство – а прежде всего живопись, поэзия и музыка – лучшие пособия по даосской медитации. Сам литературный первоисточник даосизма – книга **Лао Цзы** (6-5 вв. до н.э.) «Дао дэ Цзин» представляет собой 80 стихов; идеи развивавшейся далее на этой основе философии и мистики изложены здесь поэтическим языком – они и возникли прежде всего как поэтические интуиции. Именно в этом ключе своеобразной эстетической мистики традиционная культура пропитывается началом художественной деятельности, искусства, роль которого в классической культуре Китая чрезвычайно велика.

Здесь рождается и теория искусства, настраивающая на тонкость претворения бытия в художественном творчестве. Один из древнейших трактатов по искусству принадлежит художнику **Се Хэ** (5 в.). В нем сформулирован основополагающий закон живописи: циюнь шэндун (трепет духа – движение жизни). Художник должен передать не столько внешнее сходство с реальностью, сколько главным образом внутреннюю жизнь своего предмета, которую он прочувствует как трепет своей собственной жизни. В этом законе постулируется всеобщая связь искусства с мирозданием. В пяти других законах искусства, изложенных Се Хэ, подчеркивается важность каллиграфии и для поэта, и для художника, ведь в той манере, благодаря которой человек выводит линии иероглифов, открывается благородство (или наоборот низость) его души; отмечается реалистическая сущность художественного образа и важность традиции, в частности, роль копирования древних образцов.

Одна из особенностей образного строя традиционного китайского искусства, позже с еще большей силой отразившегося в японской эстетике, – недосказанность, намек. Здесь есть связь и со спонтанностью, непреднамеренностью художественного творчества, и воплощение вечности как мига, трактовка пространства как беспредельности, тонкость и зыбкость ассоциативных связей.

Интересно имя **Ван Вэя** (8 в.) – художника и поэта, а одновременно автора трактатов «Рассуждения о горах и водах» и «Тайна гор и вод», где он основополагающе осмысляет стилистическое своеобразие и направленность главного жанра традиционной китайской акварельной живописи. В его имени впервые персонифицировалась эстетика

своеобразного синтеза искусства – акварельной живописи, поэзии и каллиграфии, позволявшем в одном произведении (на одной свитке) сочетать их выразительные возможности. Ван Вэй уподобил процесс поэтического художественного творчества чань-буддийскому озарению (сяньмэй) и видел назначение искусства в проясняющей, очистительной и спасительной миссии.

Связь искусства с воспитанием и формированием нравственности человека, в частности, воспитывающая и даже социально регулирующая роль музыки – характерные проблемы, которые разрабатывались в конфуцианской философской и рефлексивно-искусствоведческой мысли (книги «И Цзин», «Ши Цзин» и др.).

Другая цивилизация, весь тип культуры которой образован на основе смыслообразующей доминанты эстетической ценности – это **Античная Греция**. Да, именно здесь эстетическое начало, как нигде больше в древнем мире, выступило в качестве главного смыслообразующего принципа осознания человеком мира. Понимание всего мирового бытия как совершенного космоса (греч. κόσμος - порядок), уравновешенного, пантеистически живого и несущего в себе смысл – закон (логос), и понимание человека как микрокосма – малого космоса – существа, наделенного концентрированной красотой бытия, в которой гармонично соотношены телесное совершенство и доброта души, – вот те основополагающие эстетические интуиции, благодаря которым вся древнегреческая культура электризовалась энергетикой космической гармонии. Это эстетическое начало проявлялось и в мистериальной религии греков, почитавших олимпийских богов как прекрасных существ, представляемых подобными людям, но неизмеримо превосходящими их своей красотой, и в искусстве, в сфере большинства видов которого древняя Греция достигла высот классических образцов для многих последующих эпох и цивилизаций, и в философии, многие ключевые категории которой, такие, например, как платоновская *идея*, аристотелевская *форма*, эпикурейское *эвдемония* - *благодущие*, имели эстетическую, а не строго рациональную подоплеку. Гармонию греки понимали как единство в многообразии, а ярким проявлением ее видели гармонию красоты (τό καλόν) и душевно-нравственного блага – доброты, (τό ἀγαθόν) - *калокагатию*, манифестирующую нравственно-эстетический идеал человека.

Ввиду того, что искусство играло столь существенную роль в развитии древнегреческой культуры, художественное мастерство (τέχνη) было поднято на невиданную в античном мире высоту. В связи с этим здесь зарождается профессиональное искусствоведение – появляются трактаты об искусстве – такие, как «Канон» (греч. κανών – правило) **Поликлета** – скульптора времени высокой классики 5-4 вв. до н.э. Здесь раскрыты тонко найденные приемы моделировки человеческого тела и расчеты пропорций в скульптурном изображении человека, послужившие ориентиром для развития этого вида искусства в последующие эпохи.

Можно выделить ряд древнегреческих мыслителей философов, обратив внимание на ту роль, которую играют в их сочинениях идеи, темы и понятия эстетического и даже философско-искусствоведческого характера:

Пифагор (ок.570-ок.500 до н.э.) – древнегреческий мыслитель и основатель религиозно-мистической школы, получившей название пифагореизма и повлиявшей на развитие греческой философии и науки. Пифагор не оставил собственных сочинений, но его идеи воспроизведены в многочисленных текстах его учеников. Он впервые назвал Вселенную «космосом», изучая законы той упорядоченности, которая присуща миру и в малом, и в большом. В этом изучении Пифагор обратился к понятию числа, развивая, тем самым, начала математики. Но и число, и математику Пифагор понимал мистико-онтологически: число и числовые отношения, одно из главных среди которых – соотношение единого (принцип сущего) и двойного (двоицы - принцип множественности, иного, воспринимающего единое не-сущего) – это таинственные основания всего бытия и ориентиры человеческого познания. Числа правят миром. Мир как космос, как упорядоченное единство это основанное на числовой закономерности пропорциональное

целое. Именно в этом качестве он гармоничен, прекрасен. Гармония – то есть уравновешенность элементов целого на основе математических пропорций присуща как настройке струн музыкальных инструментов, способных извлекать звуки, динамично уравновешивающие и тем самым приобщающие высшему созерцательному наслаждению человеческую душу, так и соотношениям орбит планет – обнимающих всю вселенную сфер («гармония сфер» по Пифагору). Такое внимание к математическим пропорциям и соотношениям как основе совершенства и красоты вело не только к мистике орфических культов, не только к развитию математики как науки, но и к применению тонких математических расчетов в художественной практике античности – к образцам выверенной гармонии произведений архитектуры, скульптуры.

Платон (428 – 348 до н.э.) – древнегреческий философ, основоположник идеализма, один из родоначальников античной эстетики. Настоящее имя – Аристокл – именно под этим именем он известен нам как поэт, автор нескольких дошедших до наших дней стихотворений, созданных будущим философом в молодости. Платон – это прозвище («платон» – по-гречески «плита»), данное за его могучее телосложение. (Известно, что в молодости Платон участвовал в панэллинских олимпийских играх в качестве борца). Справедливым будет назвать Платона классиком философской традиции, мыслителем мирового масштаба, к чьей оригинальной философской концепции генетически восходят многие направления классического философствования и европейский стиль мышления в целом.

Основное положение эстетических воззрений Платона – это его учение об идеях как вечных умопостигаемых сущностях, выступающих в качестве образцов, принципов порождения вещей. Все существующее прекрасно, с точки зрения Платона, в той степени, в какой в ней воплощается идея красоты – одна из высших идей в этом нетождественном ущербному миру вещей высшему миру идей. Прекрасное существует вечно в этом мире идей само по себе, отличаясь от множества вещей, которые мы воспринимаем как красивые; прекрасное – это сама идея красоты (диалог «Гиппий Большой»). Вещи же, по Платону, это только копии идей, всегда несущие на себе неполноту их материального инобытия. Самая совершенная вещь – это космос, в котором максимально осуществились идеальные принципы бытия. Платону принадлежат мысли о Творце мира – Демииурге (искусном мастере), воплощающем идеальное бытие в реальности. Человеческое же творчество – это подражание (греч. *μίμησις* – *мимесис*) такой миротворящей деятельности. Все созданное человеком – это слабая копия вещей, которые в свою очередь являются копиями идей. Только мусические искусства – и прежде всего поэзия и музыка – подражания доступной человеку красоте мира идей. Изобразительные же искусства – ремесло скульптора и мастерство живописца – отражают лишь вещи – то, что уже является тенью идей, оказываясь таким образом, «тенью теней». Изобразительное искусство, по Платону, – это то же ремесло, доведенное до совершенства, и прежде всего поэтому прекрасное.

Впрочем, испытав в молодости поэтическое вдохновение, в мудрой зрелости он невысоко ставит и поэзию. В диалоге «Ион» он разворачивает мифологическую концепцию поэтического творчества как таинственного наития: устами поэта говорит тот бог, в честь которого он слагает стихи. Это наитие туманно, хотя и увлекательно; оно более вводит в заблуждение, нежели ведет к истине. К истине ведет только путь философа – это, как открывает Платон в диалоге «Пир», восхождение от созерцания красивых тел к постижению прекрасных нравов, пониманию прекрасных учений и к познанию самого прекрасного как такового, как высшей идеи, царящей в единстве с идеями блага и истины. Это восхождение человеческой души и ума, влекомых эросом – восхищающим, устремляющим началом бытия, отнюдь не сводимым к действию одноименного божества – сына Афродиты, поражающего душу страстью. Музыка же, в свою очередь, по Платону, ценностно неоднородна: есть мелосы-напевы, которые надо изгнать из идеального общества, поскольку они изнеживают и развращают человеческую душу; соответствующий им музыкальный инструмент дудочка-авлос – мифический инструмент бога Диониса – не

благоприятен – это инструмент, сопровождающий чувственные танцы. Есть же напевы, пробуждающие доблестный нрав, храбрость, достоинство и оптимизм – именно они нужны в воспитании (диалог «О государстве»). В духе взглядов Платона, пение под аккомпанемент лиры (кифары), выступающей в мифологии как инструмент бога Аполлона, благородно. Такого рода рассуждениями Платон прививает эстетике идеалистически нормативный характер. Вообще воспитывающее значение музыки и искусства в целом, по Платону, чрезвычайно велико.

Аристотель (384 – 322 до н.э.) – древнегреческий философ, ученый, ученик Платона, в реалистическом ключе конкретизировавший противоположение и единство вещественности и идеи – посредством ключевой категории формы. Критиковал Платона за ложный «реализм» – приписывание идеям статуса самостоятельного существования как бы наряду с вещами. Рассматривал вещи как носители совершенства, в стремлении к нему видел и сущность искусства, используя ключевое понятие «энтелехия» (завершенность, обретение целостности).

Аристотель уделил очень большое внимание искусству как предмету философско-эстетического осмысления. Суть искусства в том, что человек в этой мастерской деятельности подражает реальности. В связи с этим древнегреческий философ разрабатывает важнейшую для его теории искусства категорию *μιμησις* (греч. μίμησις подражание). В этом можно усмотреть начало реализма в искусствоведческих интуициях Аристотеля. Но это реализм отнюдь не в смысле целей верного отражения и даже изучения жизни образными средствами искусства, как это понятия трактовалось в 19 - 20 вв., а в смысле соответствия изображения вещи в высоком смысле – вещи как целостном единстве материи и формы. Аристотелевский *μιμησις* означает при этом не точное воспроизведение непосредственной внехудожественной реальности, а именно дистанцию подражания, благодаря которой отображенное – не копия, а обретаемая формула правдоподобия. Именно преодоление этой миметической дистанции вызывает радость узнавания, в которой по Аристотелю состоит суть эстетического наслаждения. Миметическая дистанция заставляет изображения соответствовать природе в главном (в терминах эстетики 18-19 вв. это назвали бы типическим обобщением), но отнюдь не обязательно во второстепенных деталях. Аристотель обращает внимание, что многие предметы, вызывающие в реальности отвращение, например, изображения трупов, в произведении искусства могут вызывать удовольствие; причина этому – миметическое мастерство художника.

Все виды искусства Аристотель систематизирует как разные способы подражания (*μιμησις*). При этом между явлениями искусства есть различия и в предмете подражания, приводящим эстетическое переживание к парадоксам. Рассматривая в своем сочинении «Поэтика» проблемы драматургии и театра, Аристотель отмечает, что в основе комедии, например, лежит подражание дурному, тем не менее вызывающее удовольствие и радость. В основе же трагедии лежит еще более глубокий парадокс: сострадая герою в его неоправданно злой судьбе, вскрывающей его трагическую вину-невиновность и приводящей его к гибели, зритель ощущает высокое, положительное по своему ценностному знаку, потрясение. Этот эстетический эффект, лежащий в основе переживания трагического, он выразил через категорию катарсиса (греч. κάθαρσις – очищение), понятие, имевшее мистико-религиозный и нравственный смысл очищения от греха и преступления. Этому понятию он придал значение важной эстетической категории.

Как и Платон, Аристотель выявляет большую воспитательную роль искусства (сочинение «Политика»). В ряде других своих сочинений он касается и таких тем, как ораторское искусство («Риторика»), и природа воображения («О душе»).

Плотин (204 – 269 н. э.) – греческий философ поздней античности, оригинальный последователь идеализма Платона, по-новому конкретизировавший и несколько трансформировавший это учение – основатель неоплатонизма. В своем основном сочинении «Энеады» на основе сложной диалектики Единого, изливающегося (эманлирующего) в инобытие, и многого (символизирующего онтологическую иерархию бесконечного и внутренне двойственного мира как результата такой эманации) построил

эстетическую концепцию красоты. Красота, по Плотину, представляет собой тоже иерархию отношений причастности: тело (как и вся телесность космоса) прекрасно благодаря душе, душа прекрасна благодаря уму, а ум прекрасен благодаря абсолютному первоединству. Это система своего рода отражений, взаимопроявлений, где в более низких и неизбежно более материально-замутненных слоях отражаются высшие слои идеальной полноты сущего. Плотин считал, что искусства не просто подражают видимым предметам, но проникают в принципы, которые заключают в себе источник природы. Искусство должно доносить сущностные свойства реальности и избегать случайных ракурсов и ситуативных искажений. Справедливо отмечается, что данная программа принципов, разработанная Плотинем для изобразительного искусства, была во многом реализована позднее – в византийской живописи и в средневековом искусстве в целом.

Средние века – и в Европе и на Ближнем Востоке – не были эпохой, для которой эстетическое начало было бы главным началом культуры. Это эпоха доминанты религиозно-мистического сознания. И, тем не менее, в христианском мире в эту эпоху была разработана оригинальная эстетика, в ключе которой были осмыслены такие проблемы, как единство духовного, душевного и материально-вещественного, телесного в человеке, божественного и человеческого в личности Христа, совершенство мироздания в качестве чудесного божественного творения, прекрасного как проявления божественных свойств в мире и его природы красоты, коренящейся в сущности Божества, символичности явлений мироздания как подкреплений и подтверждений откровения, донесенного в церковном предании и Священном Писании, символизма искусства, призванного выразить качества и духовную сущность иного мира – мира Божества и святости – в видимых и осязаемых образах.

Надо отметить при этом, что именно христианство среди всех монотеистических религий открывало особый потенциал связи мистически-религиозного начала с началом эстетическим: Бог согласно вере христиан – это не замкнутая в себе трансцендентная и могущественная сущность, а Жизнь, живое общение лиц Святой Троицы – Отца, Сына и Святого Духа. Бог проявляет; значение Бога-Сына – Логоса как раз в том, что Он – являемая личность Божества – Он открывается миру, благодаря Нему поэтому творится мир как производное инобытие, благодаря его вхождению в мир может быть исцелено и спасено отклонившееся от путей Божьих творение. Бог воплощен в виде совершенной богочеловеческой личности. Бог несет в мир свою Любовь; да, божественная Любовь это не та любовь-симпатия, которая проявляется как эстетический принцип, но она – подлинная основа эстетической любви-симпатии, поскольку сам Бог есть Любовь. Принцип любви оказался предстанным здесь в глубине самой природы Божества – именно там – в этой нерушимой целостности, открылся сам сокровенный исток любви земной (мировой, человеческой), знакомой нам как вот это стремление преодоления нецельности сторон бытия – как стремление к недостижимой на земле цельности (или цельности, достижимой только отчасти – в виде эстетической – феноменальной – взаимопревращаемости, красоты, мечты).

Эти качества самой христианской мистики действительно открывали возможности развития эстетики и даже теории религиозного искусства на почве данной мистической традиции, сыгравшей ключевую роль в формировании культуры европейского Средневековья.

В раннее Средневековье сформировалось, а в 7-8 в н.э. в Византии было осмыслено и богословски обосновано такое явление, как церковное искусство. Оно представляло собой всеохватывающий богослужебный синтез, мистико-эстетический по своему смыслу. В этот синтез включались обрядовое действо, духовная поэзия, пение (а на Западе и использование музыкального инструмента – органа), изображения, оригинальный храмовый декор и утварь, священные одеяния, благовония (ладан). Особую проблему вызвало наличие и распространение изобразительного искусства в рамках христианской

традиции. В 8 веке так называемое иконоборческое движение, начатое властями Византии и поддерживаемое в основном высшим духовенством, опираясь на Священное писание Ветхого Завета, взялось оспорить возможность изображений священных предметов, начало изгонять образы – иконы (греч. εἰκόνη) – из храмов. Однако иконопочитание восторжествовало – во многом благодаря мыслителю-богослову и поэтически одаренному писателю, систематизатору церковных музыкальных напевов **Иоанну Дамаскину** («Речи в защиту иконопочитания») и другим отцам церкви – были найдены богословские аргументы, отстаивающие и обосновывающие необходимость изображений: образ – это подтверждение чуда боговоплощения, свидетельство историчности евангельских событий (в связи с этим разработан иконописный канон – правило изображения тех или иных персонажей и событий новозаветной истории, доведенное до точности воспроизведения деталей их внешности); почитание же, которое воздается в церкви иконам – это поклонение самому Первообразу, который символически представлен в изображении. При этом иконопись не должна преследовать цели непосредственного сходства с реальностью, которое бы погрузило сознание в земного, телесного правдоподобия; именно посредством некоторого отклонения от закономерностей обыденного видения, способы которого тонко разработаны в византийской иконописи, она должна вести к представлению духовной реальности, в противовес материальной, вечности в противовес здешнему пространству и времени.

Проблемы эстетики осмыслились в Средние века в рамках богословской мысли. **Августин Аврелий** (354 - 430) – христианский богослов, представитель западной патристики, один из родоначальников средневековой эстетики. Августину удалось создать целостную систему эстетических представлений, хотя он и не выделял эстетики как самостоятельной сферы осмысления бытия. Красота имеет божественное значение – она не только происходит от Бога как свойство созданного им мира, красота – это свойство самого Бога, в мистической полноте которого соединяются также абсолютная истина, благо и вечное бытие. Поэтому весь универсум – произведение Бога, созданное по законам красоты. Основные законы бытия и есть законы красоты: целостность и единство, число и ритм, равенство, подобие, соразмерность, соответствие, гармония. Гармония мира, впрочем, это не совершенство, которое отображалось античным понятием идеального космоса, а состояния оппозиции и контраста – состояние противоречия святости и греха, добра и зла, прекрасного и безобразного и т.д. Главное содержание искусства это именно красота, и ценность произведения искусства определяется степенью проявленности в нем красоты. Красота иерархична – духовная красота несравнимо выше красоты чувственной, и назначение искусства – подражание (Августин использует античное понятие мимесиса) прежде всего духовной красоте, а не красоте чувственной. Поэтому музыка и поэзия как способные к такому подражанию в высоком смысле ставятся им выше изобразительного искусства. Искусства ведут человека от внешних форм к содержащимся в них духовным истинам; они создают свои особые формы, служащие знаками этих глубинных истин. Именно знаковая функция художественных форм является проводником сознания к образам вечности, спасения и святости.

Свои эстетически значимые идеи Августин изложил в ряде сочинений – «О граде Божием», «Исповедь», «О музыке», - опора на которые стала основополагающей для всей последующей западной средневековой мысли.

Фома Аквинский (1225 - 1274) – средневековый философ и богослов, систематизатор схоластики, основатель признанной философской доктрины католической церкви, получившей название по имени ее автора - томизм. В своем толковании основных эстетических понятий, присутствующих в основном сочинении Фомы «Сумма теологии», он синтезировал взгляды неоплатоников, Августина и ранних схоластиков. Основой методологии Фомы стала метафизика Аристотеля. Ключевым понятием, соответственно, является для него форма, понимаемая как сущность, как идея вещи. Верно отмечается, что Фома перенес акцент с духовной красоты на чувственно воспринимаемую, природную красоту, оценив ее саму по себе, а не только как символ божественной красоты. Прекрасное он определял через совокупность его объективных и субъективных

характеристик, таких как пропорция, согласие (созвучие), ясность (сияние, блеск), цельность и полнота, означающие совершенство. Все это в конечной причине своей – качества самого Бога, обнаруживаемые и в сотворенном им мире. Но все эти качества выявляются при человеческом созерцании, вызывая духовное наслаждение. Античная идея калокагатии нарушена в средневековом мирозерцании: прекрасное существенно отличается от доброго. У этих ценностей как бы разные модальности, они залегают в разных измерениях.

Как и Аристотель, Фома под искусством понимал всякую искусную деятельность и ее результат. Начало искусства – в художнике, в его замысле, который потом реализуется, воплощаясь. В искусство, по Фоме, значим конечный результат – произведение. Но, в отличие от раннехристианских взглядов, по Фоме, ценность искусства не только в том, что оно зовет и ведет от земных реалий к высокой, мистически понятой духовности, а и в том, что оно участвует в создании общей «гармонии жизни». В этом пункте Фома, пожалуй, становится на путь, ведущий постепенно к формированию мировоззрения Возрождения.

2.2. Эстетика Возрождения

Ренессанс (Возрождение) – это эпоха в истории европейской культуры и развитии искусства 14-16 вв. Связана со светской культурой городов Италии (Флоренция, Рим, Милан, Венеция и др.), Франции, Нидерландов, Англии, Испании и Германии. Идеи эпохи ориентированы на возрождение образцов и ценностей Античности в различных областях культуры, особенно же в искусстве и прежде всего таких его видах, как литература, скульптура, архитектура, театр. При этом мотивы возвращения к прошлому привели в эту эпоху к созданию оригинального нового стиля в поэзии, живописи, музыке, театре, архитектуре.

Основополагающую роль в эпоху Возрождения играют идеи гуманизма, выделявшие центральное значение человека в мироздании, его достоинство и красоту. Именно любование человеком как цельным существом, в котором самобытно соединено и доброе, и злое, и свет, и тьма, все противоречия бытия, и тем не менее существом достойным – характерная особенность эстетической по своей модальности антропологии Возрождения. Ключевую роль в этой культуре играет «титаническая» личность художника-творца, поэта, самобытного ученого-исследователя и общественного деятеля. Впервые человек был постигнут как творческое существо, подобное Богу в этой своей созидательной способности, хотя, конечно, и уступающая Ему в мощи творческих возможностей. В философском ключе идеи гуманизма выражали Николай Кузанский, Лоренцо Валла, Эразм Роттердамский, Марсилио Фичино, Джованни Пико дела Мирандола.

Ренессанс постепенно вырастает из рамок средневековой цивилизации (предренессанс – 13в., переход к раннему Возрождению – 14 в. и раннее Возрождение – 15 в.). При этом непосредственное влияние античности сказывается только в 15 в., а наиболее сильно во второй половине 15 в.. Однако характерные черты нового мироощущения действительно начали пробиваться и раньше. Это выражалось, в частности, в искусстве – в формировании реалистично-фигуративного стиля живописных изображений (Джотто, Мантенья, Мазаччо, братья Ван Эйк, Сандро Боттичелли и др.), нового чувственно-возвышенного стиля в поэзии (Данте, Петрарка), классически-пластического стиля в скульптуре (Донателло, Веррокьо). Крупнейшие свершения эпохи приходятся на рубеж 15 - 16 в. – высокое Возрождение. Художники открывают мотивы нового визуального мышления и живописного стиля, нацеленного на передачу художественной иллюзии реального мира: Леонардо да Винчи открывает принципы перспективной композиции, Рафаэль Санти тяготеет к прекрасному совершенству образов, Микеланджело Буонаротти – к монументальной экспрессии в живописи и скульптуре. На севере Европы творят

художники Альбрехт Дюрер, П. Брейгель, Г. Гольбейн, И. Босх. Позднее Возрождение обогащает живописный стиль принципами колоризма – динамики переходов цвета – и композиционной драматургией (Джорджоне, Тициан, Веронезе).

У поэтов и писателей этой эпохи - чувство напряженной амбивалентности человеческого бытия (Франсуа Вийон, Эразм Роттердамский, Мишель Монтень, Уильям Шекспир), мотивы осмысления историко-культурного перелома - от программных до ироничных и скептических (Томас Мор, Франсуа Рабле, Мигель Сервантес). Музыка эпохи тяготеет к простым вокальным формам, выросшим из народных песен (мадригал), к сольному и ансамблевому инструментальному музицированию, на основе которой рождается ранняя оперная музыка, музыкальный театр (Клаудио Монтеверди, Джакомо Пери, Винченцо Галилеи); но при этом развивается и достигает вершин и полифонический стиль хоровой и органной композиции (Джованни Палестрина, Джироламо Фрескобальди), восходящий к позднему Средневековью. Вообще во многих явлениях искусства Ренессанса, особенно североευропейских стран, не имевших национальных образцов античной эпохи, в произведениях эпохи Возрождения чувствуется не угасшее влияние стиля поздней готики.

Великие деятели Возрождения не только претворяли художественную реальность вместе с переосмыслением реальностью антропологической; они и постигали художественные закономерности в контексте новой эстетики и миропонимания, ярко выражая новые взгляды на искусство в своих оригинальных сочинениях.

Леон Батиста Альберти (1404 – 1472) – итальянский архитектор, теоретик искусства. Создатель оригинального типа ренессансных дворцовых построек – палаццо - с применением характерных форм и архитектурных элементов древнеримского зодчества. Автор трактатов «О статуе», «О живописи», «О зодчестве», в которых наряду с осмыслением методов профессионального мастерства подчеркивал художественное значение архитектуры, а по отношению к изобразительному искусству склонялся к принципу выбора и воспроизведения типичного в природе, отождествляя его с принципом красоты.

Леонардо да Винчи (1452 - 1519) – итальянский художник, архитектор, инженер, естествоиспытатель, воплотивший в себе универсальный гений Эпохи Возрождения. При жизни Леонардо славу ему принесли живопись, скульптура и инженерные и архитектурные проекты. Теоретические работы Леонардо не были известны его современникам. Будучи оригинальным, не получившим схоластического университетского образования, исследователем природы и искусства и одновременно человеком довольно замкнутым, Леонардо зашифровывал свои многочисленные записи. Тысячи разрозненных заметок Леонардо включают теоретические разработки разных проблем искусства, науки и техники, намного опередившие свою эпоху. Основное сочинение Леонардо по проблемам эстетики – «Книга живописи», в которой он обосновывает уникальное познавательное значение этого вида искусства, ставя его в этом отношении даже выше дискурсивной науки, отражает принципы живописного изображения природы² и человека, в которых кроется существенное переосмысление выразительных средств живописи, нацеленной теперь на создание иллюзии продолжающегося за гранью холста пространства (оптическая перспектива) и оптически правдиво воссоздающейся объемности тел (светотень – «сфумата» - итал. sfumata – дымка).

² Леонардо был первым, кто сам взялся выписывать пейзажные мотивы, как и интерьеры, на заднем плане своих портретов и библейских сцен, не поручая эту работу ученикам, как поступал, к примеру, еще Сандро Боттичелли (вторая половина 15 в.), с которым Леонардо был близко знаком во Флоренции в ранние годы своей творческой жизни. Именно благодаря этому интересу к заднему плану великий реформатор живописи и развил свою теорию и технику перспективной передачи пространства.

2.3. Эстетические направления 17-18 вв.: Классицизм и Просвещение

Классицизм – эстетически значимое направление в искусстве, зародившееся в 17 в., развивавшееся в 18 и прослеживающееся в 19 вв. Характеризуется обращением к античной классике как к строгому нормативному образцу совершенной гармонии. Эстетические идеи классицизма формируются в ключе распространявшегося в ту эпоху свое господство рационализма – философско-научной доктрины, согласно которой разум – высшая способность человека, позволяющая ему познавать и даже преобразовывать мир, становясь отчасти вровень с Богом, реорганизовывать общества. Разум, с точки зрения рационализма, – не только главная, но и единственная полностью адекватная способность человеческого ума. Чувства – это только предпосылка рациональных умозаключений, сами по себе туманящие ясную истину; мистическая интуиция ценна своей включенностью в систему рациональной аргументации. Такое воззрение не могло не сказаться на соотношении сфер культуры, которое начало формироваться в высших кругах общества стран Европы: наука, философия и математика в особенности – вот главные движущие силы прогресса познания; искусству отведена более скромная, вторичная роль сентиментального наслаждения, легкого развлечения и доходчивого, впечатляющего назидания; традиционная же религия, не «просветленная» рациональными идеями философского деизма, – это полезная для общественного организма вера простого необразованного народа – своего рода стабилизатор в области общественных нравов.

Классицизм опирается на нормативную эстетическую теорию. Уже Рене Декарт, французский математик и философ первой половины 17 века, в своих оригинальных для того времени сочинениях «Рассуждение о методе», «Компендиум музыки» и др. утверждает, что искусство должно быть подчинено строгой регламентации со стороны разума. При этом язык произведений искусства, по Р. Декарту, должен отличаться рациональностью, композиция строиться на строго установленных правилах. Главная же задача художника – убеждать, прежде всего, силой и логикой мыслей. Для нормативной эстетической теории классицизма характерны рационализм, выверенная ясность, формальный расчет с ориентацией на пропорциональность, целостность, единство, уравновешенность и завершенность форм, связь с идеями политического абсолютизма и морального императива. Нормативные принципы классицизма предполагали четкое деление на высокие и низкие жанры.

Эти принципы классицизма проявляются во всех видах искусства: В театре, придерживавшемся идейных обобщений Н. Буало (Корнель, Расин, Мольер, Лопе де Вега, и др.); в литературе (Лафонтен) в архитектуре, особенно светской – дворцово-парковой (образ Версаля) и гражданской, так и церковной (Лево, Ардуэн-Мансар, Лебрен, Ленотр, Джонс, Рен, Кваренги, Баженов, Воронихин, Казаков, Росси и др.); в живописи (Пуссен, Веласкес, Вермеер, Рембрандт, Ван Дейк): В скульптуре (Канова, Торвальдсен и др.) в музыке (Глюк, Гайдн, Моцарт, ранний Бетховен и др.) Некоторые из перечисленных великих творцов искусства в своих глубоких выразительных замыслах выходили за рамки строгой нормативности классицизма, постулируемой им разделенности высокого и низкого жанров, но их творчество все же объединяется принципами выразительной ясности, лаконизма и стройности стиля, характерных для этой эпохи.

Наиболее ярким представителем эстетической теории искусства той эпохи был **Никола Буало** (1636 - 1711) – французский поэт-сатирик, теоретик классицизма, нормы и правила которого изложены им в стихотворном трактате «Поэтическое искусство» – своеобразном наставлении начинающему поэту, художнику.

Н. Буало – сторонник преобладания в творчестве поэта (и в искусстве вообще) интеллектуальной сферы над эмоциональной. Он считает, что произведения искусства обращены не столько к чувству, сколько к разуму. Наиболее важные признаки красоты – то, что легко улавливается разумом – это ясность, отчетливость. Все непонятное одновременно и некрасивое. Ясной должна быть идея произведения, его воплощение, ясны и отчетливы части и вся архитектоника произведения. Простота и ясность – вот мотив

знаменитого принципа «трех единств», распространявшихся Н. Буало на поэзию и драматургию в их совершенной композиционности: единства места (действие географически локализовано, хотя и предполагает смену сцен), единства времени (действие должно укладываться в одни сутки, один день), единство действия (сменяющие друг друга сцены должны соответствовать временному порядку событий). При этом и изображаемые характеры на должны меняться на протяжении всего произведения. Эти принципы, по мысли Н. Буало, являясь прямыми проявлениями законов разума, дисциплинируют творческие возможности поэта и позволяют читателю или зрителю без препятствий, легко, а потому и удовлетворяюще полно понять передаваемое содержание.

Правдоподобие – ключевое понятие эстетики искусства Н. Буало. Поскольку Н.Буало представляет прекрасное как разумное и естественное. Разум — основа общезначимости норм вкуса. Тем самым, прекрасное так или иначе подчиняется истине. Но правда жизни это и нормативная идеализация, а не одно лишь верное отображение. Красота, по Н. Буало, вносится в мир неким разумным духовным началом, и произведение искусства, как продукт разумной деятельности, оказывается совершеннее творений природы. Духовная красота ставится выше физической, а искусство – выше природы.

Н. Буало конкретизирует сложившуюся в классицизме теорию жанров при их делении на высшие и низшие: Так, трагедия должна изображать высокое и героическое, а комедия – низкое и порочное. Герои комедии – простой народ, излагающий свои мысли не выпященным языком риторики, а легким современным светским языком.

Новые идеи **Просвещения** во многом были связаны с принципами классицизма и представляли органичное единство с ним во многих явлениях культуры 18 века. Эпоха Просвещения в своих аксиоматических началах столь же рационалистична, что и нарождавшееся мировоззрение 17 в., но в отличие от раннего рационализма, Просвещение – это целая программа, направленная уже не столько на овладение силами природы за счет научного познания ее законов (этот процесс, начатый в 17 в., конечно, продолжался), сколько на трансформацию всей культуры и всего общества на началах разума, на основе новых научных знаний, во многом противоречащих духовной традиции, коренившейся еще в установках Средневековья. Проект Просвещения, авторы которого - французские, английские и немецкие мыслители (Д.Дидро, Вольтер (М.Ф.Аруэ), Ж.-Ж. Руссо, Дж. Локк, Д.Юм, И. Гердер и др., многие из которых были членами тайных мистических обществ рационалистического толка, таких, как иллюминаты (от лат. *illuminatio* – просвещение) - состоял в целом ряде взаимосвязанных направлений: консолидация научных знаний и распространение рационального знания нового типа на вопросы философского понимания человека, общества, культуры, в том числе и искусства; распространение научных знаний и ценностей новой генерации среди широких слоев общества, обращаясь к образованной публике; совершенствование законов, по которым живет общество, вплоть до революционных преобразований.

В связи с этим одна из линий философии Просвещения – выявление границ познающего разума и его связи с другими познающими и деятельными силами человека, такими, как осмысляющее чувство – отсюда появление философской эстетики как самостоятельной дисциплины, – такими, как воля, сфера которой трактовалась как сфера практического разума. Соотношение естественности и культуры понималась просветителями по-разному: доминирующим идеям культурно-цивилизационного прогрессизма противостоял тезис естественности человека, броско выраженный в призыве Жан-Жака Руссо: «Назад, к природе». Еще один аспект, связанный с реализацией программных задач Просвещения – выход познания на горизонты мировой культуры, начало освоения внеевропейского опыта культуры, искусства и религии и, в частности, появления понятия мировой художественной культуры (И. Гете).

Идеи Просвещения в искусстве – выразились в ряде новых явлений художественной жизни 18 в. – в демократизме – выходе искусства за рамки светских салонов, кабинетов и дворцов в публичные концертные залы, библиотеки, галереи, в обращении к темам

народной жизни и национальной истории, в отказе от героического аристократизма и воспевании образов простолюдинов, в смешении высоких и низких жанров, в популярности бытового жанра и жанра комедии; в интересе к общественной жизни и прогрессу; в антиклерикализме и карикатурно ироничной критике обветшалых пережитков средневековья и порочных нравов, в том числе прикрываемых личной благочестия; в либерализме – проповедании свободы личности и в то же время в нравственной проповеди простоты и естественности человека, скоординированных с благом общества; в широких энциклопедических интересах и внимании к внеевропейским культурам; в реализме – отображении простой природы, социального контекста и психологической ауры человеческих образов, в идиллической приверженности к естественности и верности человеческому чувству в противовес могущему ошибаться разуму.

В литературе и театре это сказалось в творчестве Бомарше, Лессинга, Шеридана, Гольдони, Гоцци, Шиллера, Гете, Дефо, Свифта; в живописи – Хогарта, Гейнсборо, Рейнольдса, Шардена, Греза, Давида, Гойи, Левицкого; в скульптуре – Гудона, Шубина и др.

Многие идеи просвещения претворялись в формах искусства, выработанных эстетикой классицизма, так что можно говорить о реальной близости этих стилей при определенном идейном размежевании их принципов. Некоторые просветительские мотивы гармонировали и с игривым и изысканным придворным стилем рококо. В рамках идей позднего Просвещения сформировался оригинальный стиль сентиментализма (особенно в поэзии и живописи), характеризующийся мечтательностью, чувствительностью, особой ролью передаваемого чувства в постижении жизни и сострадания (симпатии) в моральном воспитании, природосообразности и идиллической пасторали – в духе философии Ж.Ж.Руссо. Сентиментализм с одной стороны, и повышенно выразительные символические образы таких творцов искусства конца 18 в., как Ф. Шиллер, И. Гете, Ф. Гойя, Ж.-Л. Давид позволяют говорить об особом этапе предромантизма, подготовленного в недрах эстетики и художественной жизни эпохи Просвещения.

Философские идеи эстетики Просвещения ярко выразились в творчестве ряда крупных мыслителей 18 в., среди которых:

Александр Баумгартен (1714 - 1762) – немецкий философ, последователь Лейбница и Вольфа, основоположник эстетики немецкой классической философии. В 1735 г. А.Баумгартен впервые ввел термин «эстетика», которым он обозначил философскую науку о чувственном познании, постигающем и создающем прекрасное и выражающемся в образах искусства. Эстетические воззрения Баумгартена изложены в трудах: «Философские размышления о некоторых вопросах, касающихся поэтического произведения», «Эстетика».

Готхольд Эфраим Лессинг (1729 - 1781) – немецкий философ – просветитель, драматург, литературный критик, теоретик искусства, выступавший за сближение литературы и искусства с жизнью; за освобождение их от оков сословно-аристократической нормативности. Искусство, по Лессингу, есть подражание природе, толкуемое широко, как познание жизни. Обосновывая теорию реалистического искусства, опирается на терминологию Аристотеля и творчество Шекспира для борьбы с классицизмом. Основное теоретическое произведение Лессинга: «Лаокоон. О границах живописи и поэзии».

Иоганн Гёте (1749 - 1832) – немецкий поэт, основоположник немецкой литературы Нового времени, мыслитель и естествоиспытатель. В молодости Гёте – один из вождей движения «Буря и натиск». Искусство, по Гёте, призвано противостоять отжившим условностям, обветшавшей морали, бороться против угнетения личности. Искусство И. Гёте трактовал как «подражание» природе. По сути дела он сформулировал идею «Типизации». Для обозначения любой творческой силы Гёте ввел понятие «демоническое». Основные работы И. Гёте: «Простое подражание природе. Манера. Стилль», «Учение о свете».

Иммануил Кант (1724 - 1804) – родоначальник немецкой классической философии. Главное произведение И. Канта по проблемам эстетики – «Критика способности суждения». Эстетическое начало оказывается у И. Канта основополагающей априорной

(определяющей конституцию сознания до всякого эмпирического опыта) формой – формой незаинтересованного, универсального по своему приложению суждения вкуса. Суждение вкуса связано со способностью чувствовать удовольствие или неудовольствие на основе принципа «целесообразности без цели», производными от которой оказываются практическая целесообразность действия человеческой воли и законосообразность активности разума. Основные категории эстетики Канта – целесообразность (гармоническая связь частей и целого), прекрасное и возвышенное. Кант развеял рационалистические и утилитаристские представления о прекрасном, сведя чувство прекрасного к «незаинтересованному» удовольствию, доставляемому созерцанием эстетической формы. При этом основное достоинство произведения искусства, по И.Канту, не столько их жизненное содержание, сколько совершенная форма, апеллирующая к доопытной эстетической способности человека. Сущность возвышенного, по Канту, в нарушении привычной меры. Суждение о возвышенном требует развитого воображения и высокой моральности. Для восприятия искусства нужен вкус, для творения – гений – уникальная личность, наделенная высокой степенью творческого воображения.

Георг Гегель (1770 - 1831) – выдающийся представитель немецкой классической философии, взгляды которого сформировались под влиянием рационализма, свойственного эпохе Просвещения. Однако Г. Гегель в своей поистине универсальной философской системе преодолел рамки просветительских идей. При формировании своей оригинальной методологии он испытывал влияние и ранних романтических мотивов, которые были заметны в концепциях немецких философов начала 19 в. И. Фихте и Ф.Шеллинга. Г.Гегель сделал метод рациональной рефлексии более совершенным, способным постигать противоречия бытия и сознания, интегрировать в себе как строго рационально-логические, так и специфически эстетические и даже мистические модели движения мысли, вписывающиеся, по Гегелю, в более широкие координаты диалектической логики, правда, превращавшиеся, тем самым, в модальности разума. Г. Гегель – создатель системы объективного идеализма на основе метода диалектики.

В ранний период творчества Г. Гегель считал, что высший акт разума, охватывающий все идеи, есть акт эстетический и что истина и добро соединяются родственными узами лишь в красоте. Позднее, эстетика предстает у Г.Гегеля как философия искусства. Искусство занимает подчиненную, в сравнении с философией как абсолютной формой самопознания духа ступень в историческом развитии исторического сознания.

Новизна эстетики Г.Гегеля зрелого периода состояла в акцентировании связи искусства и красоты с деятельностью человека и с развитие «объективного духа», то есть, иными словами, культуры общества в целом. Красота по Гегелю всегда человечна. Предельно общей эстетической категорией у Гегеля выступает прекрасное. Эстетике Гегеля присущ исторический принцип рассмотрения материала. Диалектическую триаду саморазвития искусства образуют, последовательно сменявшиеся в ходе истории, его формы: символическая (Древний Восток), классическая (Античность) и романтическая (Христианская Европа). В Эстетике Гегеля были подробно рассмотрены виды искусства. Всюду он старался уловить принцип развития. Главное произведение, в котором изложена эстетическая концепция Г. Гегеля – «Лекции по эстетике».

2.4. Эстетические идеи 19 в.: Романтизм и реализм

Романтизм – направление в искусстве и культуре конца 18 – 19 вв., сохранявшее определенное влияние и в первой половине 20 века. В его основе – мировоззренческий отход от идеалов рационализма. Не разум, а именно поэтическое вдохновение, эстетическое переживание, внутренний иррациональный порыв воли и чувства – вот, с позиций романтиков, главная сила человеческого творчества и постижения сути бытия. В связи с этим романтизм выделяет искусство в качестве главной деятельной сферы культуры и

высшего проявления человеческого духа. Искусство рассматривается не только в его исключительной роли – это в мироощущении романтизма и своего рода мистика, способная вскрыть подлинную, неподвластную разуму подоплеку бытия, и влекущая форма действительной философии («Искусство – вот подлинный органон философии», провозглашает Ф.Шеллинг, имея в виду образец логики мышления, который художественная мысль может дать философствующему разуму). А среди искусств романтики выделяют музыку и поэзию, выразительные возможности которых наиболее свойственны пафосу эмоциональных движений и волевой динамики.

И искусство ответило на эпохальное историческое призвание, вызванное романтическими идеями, поистине великими свершениями: именно под знаком романтизма по преимуществу, как представляется, 19 век стал веком искусства. Романтическое искусство в целом характеризуется отказом от типически верного, логически взвешенного отражения действительности и увлекательным раскрытием мира чувств, фантазий, душевных порывов. Романтизму свойственно пристальное внимание к внутреннему миру человека, к миру его экстраординарных переживаний и необычной судьбы. Именно человек прежде всего и становится объектом постижения в искусстве. Отсюда и особая роль необычной личности – творца, поэта, художника. Именно такой личности предстоит приоткрыть завесу тайны о человеке и мире, приблизиться к истине, не постижимой и не выразимой иначе. Новыми критериями в искусстве стали свобода самовыражения, повышенное внимание к индивидуальным, неповторимым чертам человека, естественность, искренность и раскованность, пришедшие на смену подражанию классическим образцам, характерному для 18 века.

Одна из излюбленных тем романтического искусства – экстраординарная личность и ее духовный конфликт с толпой, с обществом обывателей, не способным понять высокие устремления человеческого духа. И в теории художественного творчества романтизм сориентирован на образ гениальной творческой личности, на чудо человеческой гениальности.

Источником вдохновения для романтиков стало Средневековье, конечно, идеализированное – в духе благородного рыцарства и религиозной святости. Поле повышенного интереса романтиков – народная художественная традиция, фольклор. В это время осуществляются обработки народных сказок, народной музыки, стилизация под фольклор. В это время в большинстве стран Европы создаются оригинальные национальные художественные школы.

Оригинальная и весьма влиятельная идея романтического искусства – идея всеобъемлющего художественного синтеза, более того, синтеза эстетико-мистического.

В поэзии и литературе романтизм представлен сочинениями поэтов Новалиса, братьев А. и Ф. Шлегелей, Э. Гофмана, В. Тика, Ч. Байрона, У. Вордсворта, С. Кольриджа, У. Блейка, В. Скотта, В. Гюго и др. В России им подражает В.Жуковский, создают оригинальный облик русского поэтического романтизма К. Рылеев, А.Пушкин в раннем его творчестве, М. Лермонтов.

Одним из ведущих видов искусства романтизма была музыка; в ней удавалось выразить наиболее глубокие и взволнованные романтические переживания – от тонкой лирики до высокой героики и кипения «мировой воли». В музыке романтизм был крупнейшим течением на протяжении всего 19 века. Его шедевры связаны с именами Л.Бетховена, Ф.Шуберта, Р. Шумана, Ф.Листа, Ф.Шопена, Г. Берлиоза, Р. Вагнера, И. Брамса, а в России - М.Глинки, П.Чайковского и др.

Справедливо отмечается, что субъективизм в изображении пейзажа приходит в искусство только с творчеством романтиков, предвещая лирическое раскрытие природы у мастеров второй половины XIX в. Любим романтиками и жанр портрета, позволяющий отразить неординарность личности героя и его переживания. В немецкой живописи идеи романтизма ярко сказались в творчестве таких художников, как О. Рунге, К. Д. Фридрих. Во Франции в это время творят Т. Жерико и Э.Делакруа, творчеству которых присущи патетический характер, нервная возбужденность, тяготение к экзотическим мотивам, к

историческим и литературным сюжетам, ко всему, что может увести от «тусклой повседневности». В России романтические тенденции проявились в творчестве портретиста О. Кипренского, пейзажиста К. Айвазовского, мастера исторического жанра К. Брюллова.

Идейными выразителями романтического мировоззрения были рефлекслирующие поэты и литературно одаренные философы.

Новалис (Фридрих фон Харденбург) (1772 - 1801) – немецкий поэт – натурфилософ, входящий в круг ранних романтиков. Новалис стремился к эстетическому синтезу всего натурфилософского знания на самой широкой основе – выработке всеобъемлющего научного образа мира, его символического языка. Главное в синтезе знания – идея единого мировоззрения и, проникающего его во всем, принципа магического превращения, единства всех исторических эпох, единство истории и мифа, сказки и были, реальности и сновидения. Все это должно сложиться в эстетическое целое. Основные эстетические тексты: «Цветочная пыльца», «Христианский мир или Европа».

Фридрих Вильгельм Шеллинг (1774 - 1854) – представитель немецкой классической философии. Эстетика Ф. Шеллинга формировалась под воздействием романтизма. Ф. Шеллинг считал, что искусство выше философии, поскольку обращено к целостному человеку и способно органично воссоздавать эту целостность. Необходимое условие и первичный материал искусства – мифология. Ф. Шеллинг пытается построить систему эстетических понятий с учетом исторического развития искусства. Высокой миссии искусства соответствует философия искусства, которая выступает в эстетической теории Ф. Шеллинга орудием философии как таковой и ее завершением. Основное сочинение Шеллинга по эстетике - «Философия искусства».

Артур Шопенгауэр (1788 - 1860) – немецкий философ-иррационалист, по сути примыкавший к плеяде представителей классической немецкой философии. Ярко выразил философским языком идеи романтизма, повлияв на творчество Ф. Ницше, а в России – опосредованно – В. Соловьева. Суть бытия, по А. Шопенгауэру – это «мировая воля» - внутренняя энергия, пульсирующая в основе хрупких вещей и логически определенных представлений ума. Воля – это и есть та, выделенная когда-то И. Кантом, «вещь в себе», но, по А. Шопенгауэру, не скрытая уже от человеческого сознания, а открывающаяся ему в его собственных внутренне-волевых проявлениях – объективная воля, прямо доступная воле субъекта. Воля как раскрытие внутренней стихии реальности лежит в основе эстетического постижения бытия, конечно, превосходящего рационально-логическое. Искусство же – это прежде всего сфера манифестации воли и высший орган духовного постижения бытия. Особенно проникновенна в связи с этим музыка, ведь она имеет дело с самими пульсациями воли – ее возбуждениями и успокоениями, лишь опосредованно подводя иногда к образным представлениям. Музыка как высшее из искусств – непосредственное отражение человеческой воли и манифестация мировой воли.

Искусство, по А. Шопенгауэру, - продукт деятельности гения, способного к тайному слиянию своей творческой воли с мировой волей. Созерцательное, т.е. «гениальное» постижение объекта – это вневременное и внепространственное познание высшей формы (идеи). Шопенгауэр противопоставляет «людей гения» практически ориентированным «людям пользы», тем самым закладывая основание всем последующим концепциям элитарности эстетического творчества и искусства. Основным труд А. Шопенгауэра – «Мир как воля и представление».

Серен Киркегор (1813 - 1855) – датский теолог, философ и писатель, близкий по своему умонастроению романтикам, своеобразный предшественник экзистенциализма 20 века. Для мышления и личности С. Киркегора характерно столкновение контрастных, несовместимых принципов и жизненных установок. Отсюда – характерная для С. Киркегора любовь к парадоксу, стремление подчеркнуть непримиримость различных типов мировоззрений. Основное определение человека по С. Киркегору, не разум, а существование (экзистенция), и только то мышление, которое исходит от экзистенции и питается ею, может быть подлинным. С этим связана присущая эстетике С. Киркегора углубленная саморефлексия, исследующая трагические противоречия души и ее сложные

отношения с окружающим миром. Свои взгляд С. Киркегор выразил в ряде небольших сочинений, среди которых «Или - или», «Страх и трепет», «Мгновение ока» и др.

К поздним романтикам можно отнести **Фридриха Ницше** (1844 - 1900). Одновременно его справедливо назвать и провозвестником идей модернизма. Это талантливый немецкий поэт и филолог-классик, оригинальный философ-иррационалист, взгляды которого сформировались под некоторым влиянием А. Шопенгауэра. Ф. Ницше – основоположник новой философии жизни, превративший философское знание в разновидность лирики и романистики. Эстетический принцип доминирует во взглядах Ф. Ницше настолько, что он совершенно отбрасывает традиционные нравственные ценности, характерный для ранних романтиков мистический настрой. Понятие воли А.Шопенгауэра он развивает в виталистскую концепцию «воли к жизни». Ницше разработал оригинальную концепцию «сверхчеловека» - человека будущего, творчески могущественного и прекрасного в совокупности духовных и телесных жизненных сил (с перевесом все же витально-материальных мотивов и интересов), не сдерживаемого традиционными нормативами и моралью, доблестного и беспощадного к слабым, - предвозвестив тем самым эстетические идеи модернизма. Исследуя античность Ф.Ницше выявил дополнительные начала в развитии культуры, которые обозначил как «дионисийское» и «аполлонийское», выделив их в качестве основополагающих категорий систематизации и объяснения культурного многообразия. Эти две стороны, по Ф.Ницше, нашли проявление и в развитии всего европейского искусства.

Свои идеи Ф. Ницше выразил в написанных в оригинальном литературном стиле произведениях, среди которых «Веселая наука», «Так говорил Заратустра», «По ту сторону добра и зла» и др.

Под влиянием идей немецких философов-романтиков, таких как Ф. Шеллинг, А. Шопенгауэр и Э. Гартман, сложились взгляды оригинального русского философа-символиста В.С. Соловьева. **Владимир Сергеевич Соловьев** (1853 - 1900) – не только религиозный философ и богослов, но поэт, публицист и литературный критик. Основу мировоззрения В. С. Соловьева составляет учение об абсолютном всеединстве, которое мыслится им как сфера божественного, идеального, достойного и должного бытия, обладающего свободой, полнотой содержания и смысла, совершенной формой выражения. В учении В. С. Соловьева истина, добро и красота не просто рядоположены, а органически взаимосвязаны. Главная задача искусства – создание абсолютной красоты – воплощение идеала, одухотворение, преображение материальных явлений, придание им качества вечных и бессмертных за счет установления символической связи со сферой идеального первопорядка Софии – Премудрости Божией. Здесь эстетическая задача совпадает с религиозной, художественное творчество становится теургией, а художник теургом - мистическим делателем-созидателем. Русский философ настаивает на «свободном синтезе» искусства и религии, на их значении в достижении «совершенной жизни». Основные произведения В.С.Соловьева, отразившие эстетическую тематику – «Красота в природе», «Общий смысл искусства», «Первый шаг к положительной эстетике».

Философский символизм В.Соловьева по-своему связан с идеями романтизма; но он связан и с развивавшемся в те годы символизмом в поэзии и искусстве в целом, ставшим одним из предваряющих мотивов возникновения эстетики модернизма.

Но романтизм – не единственное существенное творческое направление, определявшее облик искусства и художественной культуры в 19 века. Наряду с ним развивался и реализм. Иногда говорят, что реализм, пришел на смену романтизму. Действительно, реалистические тенденции в эстетическом мироощущении и искусстве сказались несколько позже романтических - примерно с 30-40 гг. 19 века. Но весь последующий период – вплоть до самого начала 20 века – эти направления сосуществовали. Часто метод реализма рассматривается как оппозиция романтическому стилю, но кроме

того имело место своего рода диалогическое взаимодействие и взаимообогащение этих методов.

Реализм – направление в искусстве и эстетике, выдвигавшее в качестве высшей ценности художественной деятельности познание действительности, ее правдивое отражение. Своеобразной философской параллелью художественно-эстетического реализма оказалась развившаяся в 19 веке философия позитивизма. В соответствии с ее идеями высшей формой сознания является наука, ориентированная на положительное знание, основанное на фактах. Идеалы, принципы и модели научного познания переносятся позитивистами в социально-гуманитарную сферу (О.Конт, Э.Дюркгейм) и в сферу изучения искусства (И.Тэн). В свою очередь, идеологи реализма преподносят идеал научного познания как идеал искусства, видя в искусстве дополнительные возможности постижения правды жизни. Они прямо видят в познании цель искусства, ничем по сути не отличая ее, таким образом, от целей науки. Художественное познание правды жизни – это прямое продолжение истины научной теории. Так русский литературный критик 30-40 годов 19 века В.Г.Белинский отмечал, что наука познает жизнь в понятиях, искусство же – в художественных образах. Специфика искусства – лишь в формах познания: оно стремится отобразить жизнь, по словам Н.Г.Чернышевского, в формах самой жизни. При этом познавательное обобщение, типизация, основанная на фактах реальности, а порой и излишне доскональное соответствие фактам – отличительные особенности искусства реализма.

Революционные социально-политические теории того времени тоже оказывали существенное влияние на формирование эстетики реализма. Одна из его ключевых идей – идея общественно-преобразовательной миссии искусства. Искусство не должно затворяться в романтической «башне из слоновой кости», посвящать себя самоценной изысканности эстетических эффектов воображаемого мира, а должно служить обществу, должно быть вовлечено в общественную борьбу, критически наэлектризовано, революционно настроено. Художественная правдивость означает и нравственную правду, которой не достаёт обществу; искусство призвано активно преобразовательно вести к ней. Эта вовлеченность искусства в общественную жизнь – важная грань той правды жизни, на достижение которой ориентируется романтическое искусство.

Итак, реализм в искусстве означает правдивое, объективное, всестороннее отражение действительности специфическими средствами, присущими разным видам художественного творчества. Общим признаком метода реализма является достоверность в воспроизведении действительности. Для реализма характерен внимательный анализ жизни, познание тех законов, которые исторически доминируют в обществе, а также активное соучастие в самом движении жизни вперед, в той борьбе правды с неправдой, которая составляет пафос исторического развития человечества. Делая акцент на познавательной скрупулезности реалистического метода, искусствоведы именуют его аналитическим реализмом. Акцентируя же жизненно активную, разоблачающую позицию реалистического искусства, данный метод характеризуют как критический реализм.

Реалистический метод проявился прежде всего в художественной литературе и особенно в жанре романа, наиболее полно способного донести нагрузку социального и психологического содержания. Крупнейшие писатели-реалисты 19 в. – О. де Бальзак, Г.Флобер, Ч.Диккенс, Л. Толстой, Ф. Достоевский и др.

Другой вид искусства, как бы созданный в совокупности своих возможностей для выражения реалистических идей, это живопись. Здесь преимущественные жанры реализма – пейзаж, портрет, бытовой жанр. Именно они предполагают дескриптивную правдивость, открывают простор при обращении к изображению повседневной жизни людей. Наиболее яркий пример реализма в живописи представляет собой творчество русских художников-«передвижников», входившие в российское демократическое художественное объединение Товарищество передвижных художественных выставок. Передвижники были убежденными реалистами, они испытали воздействие общественных и эстетических взглядов В.Г.Белинского и Н.Г.Чернышевского. Большую роль в формировании их творческой

программы сыграл художественный критик В.В.Стасов. Выдвинутая ими программа народности искусства выражалась в изображении типических сторон и многогранных характеров социальной жизни, в основном жизни простого народа, часто с критической тенденцией. Впрочем, они показывают не только бедность, но и красоту народного быта, героические страницы национальной истории (картины В.А.Сурикова). Не вполне верно, видимо, называть реализм 19 века во всех его проявлениях критическим, как это делали искусствоведы советского времени. Правильнее назвать его аналитическим реализмом – реализмом объективного познания и взвешенной социально-контекстной эстетической оценки.

Реалистическая направленность творческого метода существенно коснулась и других видов искусства – поэзии, музыки, театра, в которых были созданы многие шедевры этого направления.

Однако некоторые тенденции развития культуры и общества в 19 в. как бы выбивали у реалистического искусства почву из под ног: это развитие фотографии, делавшей буквальную реалистичность живописи излишней; это развитию публицистики и массовой прессы, способной более чутко реагировать на социальные процессы, более правдиво и горячо их отражать, нежели глубокомысленные и пространные деяния романистов; не за горами было появление кинематографа. Да, именно эти элементы нарождавшейся массовой культуры вели к надлому и кризису реалистического искусства, которое и уступило пальму первенства в 20 в. другим направлениям. Однако реалистические мотивы были присущи развитию искусства и в 20 веке: это, к примеру, так называемый «социалистический реализм» - официальный художественный метод, провозглашенный в 1930-е годы в Советском Союзе, в рамках которого создавались не только шаблонные иллюстрации к политическим идеологемам того времени, но и подлинные реалистические шедевры; это и неореализм европейского кинематографа 1950-х годов.

2.5. Тенденции развития эстетики в 20 в.: Модернизм

Модернизм (от лат. *Modernum* – новый, модный) – понятие, объединяющее совокупность направлений в развитии искусства, эстетики и культуры в целом, характерных для первой половины 20 в. и выражающее прежде всего идеи радикального обновления социокультурного бытия и сознания и дерзкого творчества нового по сути во всех областях человеческой деятельности. Тенденции модернизма – обновления на радикальной основе – действительно проявились в эту эпоху во всех сферах жизни общества, взломав привычные устои, сбив веками складывавшиеся стереотипы и кардинально переосмыслив традиционные ценности. Это и беспрецедентный по своим темпам научно-технический прогресс, обещающий до неузнаваемости изменить образ жизни людей и действительно менявший его; это и новая философия, пересматривавшая соотношение сущности и явления (феноменология), бытия и события (экзистенциализм), сознания и бессознательного (интуитивизм, психоанализ), разума и языка (аналитическая философия), истины и смысла (философская герменевтика); это и новейшие политические и социально-экономические доктрины – от социализма и коммунизма до нацизма, это и соответствующее переосмысление общественных идеологий, это и философско-антропологическое переосмысление классического мировоззрения и ценностных ориентиров, это и невиданное по своим замыслам и всеобъемлющее по своим масштабам обновление мироощущения, провозвестием которого стали прежде всего авангардные художественные идеи и направления. Именно искусство оказалось центром модернистской революции, стремившейся перевернуть культурные устои и сотворить новый мир. Именно новационная художественная практика стала передовым краем появления, распространения и осмысления новых эстетических идей.

При этом деятели художественного **авангарда** стремились жить и творить как бы за гранью привычного и допустимого, намеренно порывая с традицией, провозглашая не просто открытие новых эпох в истории человечества, но и сотворение новых художественно-эстетических миров, смело и безоглядно экспериментируя с человеческим мышлением и восприятием – продвигая их к новым перспективам видения и мироощущения.

Понятие авангарда часто рассматривают в узко искусствоведческом значении, приравнивая к нему наиболее ярко выделявшиеся модернистские течения начала 20 в. – течения, которые рискованно открывали новые перспективы эстетики и искусства. Но у ряда искусствоведов можно встретить приложение понятия авангарда и к периоду после второй мировой войны. На наш взгляд, было бы правильно понять явление авангарда не в качестве некоего особого течения или периода в развитии эстетики модернизма, а именно как передний край продвижения, как бы оторвавшийся от признанных прочных позиций – противоречащий и традиции, и общественному вкусу, вышедший за грань данного состояния культуры, то есть осуществляющий трансгрессию культуры.

Часто понятие модернизм употребляют и в узко искусствоведческом значении – как совокупность художественных направлений в искусстве второй половины девятнадцатого — начала двадцатого столетия.

Предпосылки эстетики модернизма, без сомнения содержались в позднеромантической философии (Ф.Ницше), отчасти перекликавшемся с таким течением конца века, как декаданс («декаденство») – искусство «упадка», воплотивший в себе имморалистский – обретавшийся вне и помимо морали – эстетизм. Еще один идейный источник, повлиявший на развитие модернистского мироощущения – символизм в поэзии и искусстве в целом, нацеленный на отход от реалистических интенций и академических традиций, от «простых значений» и «сентиментальности» и сориентированный на создание углубленно смысловых выразительных форм, на апелляцию к глубинам сознания и даже бессознательного. С идейными устремлениями такого рода гармонировал и интуитивизм – философская методология, проявившаяся в творчестве А. Бергсона и нашедшая оригинальное выражение в теории русского интуитивиста Н.О. Лосского.

Анри Бергсон (1859 - 1941) – французский философ, представитель интуитивизма. Собственно эстетической проблематике посвящена только одна работа Бергсона «Смех». Однако его философия, основные понятия которой «интуиция», «жизненный порыв» «творческая эволюция», насыщенные эстетическим содержанием, оказала большое влияние на искусство и теорию модернизма.

Предпосылки эстетики модернизма усматриваются искусствоведами в таком, не вписывающемся в систему господствующих художественных устремлений 19 в., направлении, как импрессионизм.

Импрессионизм (от франц. *impression* - впечатление), направление в живописи, зародившееся во Франции в 1860-х гг., и развивавшееся также и в ряде других видов искусства (поэзии, музыке, театре) во всей Европе и Северной Америке в 1870-1900 гг. определившее развитие искусства 19 века.

Название «Импрессионизм» возникло после выставки 1874 г. в Париже, на которой экспонировалась картина К. Моне "Впечатление. Восход солнца" (1872). Художники импрессионисты выступали против условностей классицизма, романтизма и академизма, в системе которых собственно живописность была только средством передачи некоего глубинного содержания. Живописность – то есть интересная сама по себе игра световых и цветовых эффектов, насыщающая, изображение и фиксирующее в нем самоценное мгновение эстетического впечатления стала для импрессионистов главным содержанием картины. Именно эти эффекты – свет и тень на траве и в массе воздуха, блики и отсветы, огоньки чистых цветов (художники использовали чистые краски, не смешивая их предварительно на палитре), по особому смешивающиеся во взгляде зрителя при некотором удалении, иногда как бы расплывчатые, «не в фокусе», пятна, вообще, тяготение к

цветовому пятну и отход от четкой прорисовки, равноценность значений переднего и заднего планов – именно эти и другие подобные особенности начали составлять главный смысл живописи. Живопись импрессионистов перестала ассоциироваться прежде всего с тем, что изображено, но приковывала внимание к тому, как это изображено – как передана свето-цветовая среда, через которую и собственно только благодаря которой проявляется образ. Опосредующий слой выражения, как он образуется в живописи, оказался центром внимания, оставив как бы за заднем плане и предмет отображения и идейный план, который стремился бы внести автор. Темой для импрессионистов чаще всего это были пейзажи, иногда портреты, но никогда не психологические, часто как бы жанровые сцены, в которых, между тем, важен был не социальный срез жизни, а жизнь цвета и света, их движение и игра. Импрессионизм проявил себя в той новой эстетике живописи, для которой изображаемое была только мотивом для удивленного рассматривания и отстраненного любования. При этом большую и неповторимо оригинальную роль приобрело настроение, которое вызывало это свежее визуальное впечатление – настроение созерцательное, заметно более субъективное, хотя и легко сообщимое зрителю. Можно сказать, что импрессионисты при этом по-новому утверждали красоту повседневной действительности, добивались живой достоверности изображения. Чтобы передать неповторимость и чудесную мимолетность визуально-живописного впечатления, художники писали картины непосредственно на пленэре – на свежем воздухе или прямо из растворенного окна своей мастерской, приближая картину к этюду, точнее, делая этюд эстетически достаточным и самоценным.

Импрессионизм собственно еще нельзя считать модернистской практикой, но в нем заметен уже тот сдвиг, который определил вектор художественно-эстетического развития в первой половине 20 в. Игра элементарных эстетических эффектов, живущая прежде всего в самом произведении как таковом, эта его собственная декоративность вместо отсылочного содержания – вот та конкретная предпосылка, которая шла от импрессионизма и нашла затем развитие в художественных принципах модернизма, уводящих от миметического содержания к вещиности творения, от сущности к явлению, от обязывающей действительности к полной свободе воображения, от доминанты объективного к господству субъективного, от необходимости метафизически-реального к дерзкому творению никогда не бывшего нового. Тенденция видоизменять язык искусства в направлении выделения эстетически эффектных элементов языка, начатая импрессионистами, нашла продолжение в стремлении модернистов упростить и вместе с тем радикально трансформировать язык художественной выразительности, сложившийся в опыте классического искусства предшествующих эпох.

Модернисты провозгласили полный разрыв с традицией; собственно это и был важнейший логический мотив идеи радикального обновления. Они стремились избавиться от прошлого как довлеющего образца, более того, «выбросить с корабля истории» все устоявшееся и устаревшее. Их заявления – как провозглашавшиеся манифесты, так и само творчество, особенно в 1900-1920 гг., - носили бунтарски-эпатирующий характер. Между тем, все же в их авангардистских порывах проявлялись некоторые мотивы традиций – это были прежде всего внеевропейские традиции: модернистов вдохновляли отчасти японская графика, отчасти африканские маски, отчасти первобытное искусство полинезийцев и других примитивных народов. Одно из течений, например, в музыке так и было названо – неоварваризм, а направление в живописи – фовизм (от французского *les fauves* - дикие). Но при этом во многих своих экспериментах модернисты действительно искусственно изобретали совершенно новые, имевшие мало общего с привычным языком искусства, выразительно-смысловые системы: абстракционизм в живописи (В.Кандинский, П.Клее и др.), додекафония (серийная техника) в музыка (А.Шенберг, А. Веберн и др.), метод «потока сознания» в литературе (Дж. Джойс), супрематизм (К. Малевич) и т.п.

Мыслящая общественность в 1910-1920 гг. была в замешательстве: как понимать столь экстравагантные новации? Можно ли вообще считать искусством то, что было разрывом, казалось, с самим этим устоявшимся веками понятием? В среде художественной

критики защитников нового авангардного искусства поначалу было немного. Но эти немногие обращали внимание на два взаимосвязанных аспекта, объясняющие образование творческой ниши авангарда в культуре: сверхреволюционность и сверхэлитарность. Идея сверхреволюционности – ее ярко выразил немецкий философ и музыкальный критик **Теодор Адорно** (1903 – 1969), долгое время живший в Америке, – означала тотальность и перманентность изменений, безостановочное преодоление устоя как принцип подлинного искусства, в обновлении черпающего силы эстетического впечатления и крушащего тем самым социальные и культурные системы.

Идея же сверхэлитарности означает, что деяния авангарда принципиально не предназначены для всех, даже не для всех высокообразованных слоев общества. Только эстетически утонченная элита способна уловить авангардистские идеи, рождающиеся на острие дерзкой новации. Эту идею ярко выразил **Хосе Ортега-и-Гассет** (1883 - 1955) – испанский философ, художественный критик и публицист – один из ранних апологетов модернистского художественного творчества. В основе эстетических воззрений Х. Ортеги-и-Гассета лежит мысль о «расширении реальности» в искусстве путем вовлечения «неизменной материи» в процесс «ирреализации», обособления форм живой жизни от их вещественного содержания с помощью погружения их в мир творческой субъективности художника – мир его чувств и переживаний. Х. Ортега-и-Гассет – автор концепции «дегуманизации искусства», утверждающей деление искусства на массовое и элитарное. Основные работы Х. Ортеги-и-Гассета.: «Эссе на эстетические темы», «Musicalia», «Дегуманизация искусства», «Восстание масс» и др.

Эстетическому эксперименту модернизма свойственно желание быть чем-то большим, чем просто искусство, наука или критика. Модернистские проекты предполагают особое новое видение мира – порой преображение, чуть ли не пересоздание его – и мессианскую роль художника-творца в истории. Именно о создании новых миров говорят в своих манифестах и мировоззренческих концепциях художники-модернисты. Недаром они и создают эти концепции, ведь их эстетический эксперимент не только акт искусства, но и акт нового познания, постижения бытия, а порой и мистический – религиозно-мистический, магический, оккультно-мистический акт.

В этом экспериментаторстве чувствовалось часто нечто нарочитое – искусственно-рациональное, а не собственно эстетическое в его специфической тонкости. Это было скорее не искусство как создание непревзойденных шедевров, а именно дерзкий эксперимент с эстетическим чувством и сознанием, попытка их расширить, или выйти за их пределы – попытка, очевидно, рискованная и порой опустошающе курьезная. Несмотря на декларации в духе философии и психологии бессознательного, особенно характерные для такого направления, как сюрреализм, общая тенденция модернистских устремлений имела рационалистический вектор: это были эгоцентрически замкнутые, абстрактно-всеобщие смысловые системы с характерно упрощенным языком выразительности; это был маниакально навязчивый тон первооткрывателей путей человечества. Без логико-мировоззренческого пояснения экзотические интуиции не были состоятельны, не могли быть понятны публике. Отсюда такая тяга деятелей модернистского искусства к созданию оригинальных художественно-эстетических и мировоззренческих концепций, к изданию манифестов, не просто провозглашающих, но идейно открывающих новые смысловые миры.

Это качество прямой или скрытой концептуальности сближало художественные направления модернизма с некоторыми направлениями современной ему философии. Имелись влиятельные модернистские течения революционно-марксистской или неомарксистской ориентации; некоторые течения абстрактного минимализма подспудно сочетались с логическим позитивизмом с его идеей упрощающе схематического языка.

Как уже было сказано, на эстетику модернизма оказали существенное влияние идеи немецкого филолога и философа Ф. Ницше и австрийского психиатра З.Фрейда, ниспровергавших традиционную направленность культуры на высокие идеалы духовности и нравственности и опровергавших ее высокий, по сути божественный, смысловой генезис

и сводивших человека с небес на землю – из высоких сфер нравственного поиска и совершенствования к состоянию умного, сильного и красивого в этой своей имморальной силе зверя («бестии»), к состоянию природного бессознательного, развернуться которому досадно мешает комплексуемое сознание и затверженная культура и освободить которое предстоит новому человеку.

Но особенно остро, как кажется, идеи и противоречия модернизма выразило такое философское направление, как **экзистенциализм**, позволявшее говорить о явлениях сознания как о более фундаментальном опыте человеческого существования, нежели объективное бытие, о складывающемся событии как о первичном по отношению к устойчивому «метафизическому» бытию, о субъективном, феноменальном времени и его характерных напряжениях как об основании существования человека в мире-пространстве. Эта связь экзистенциализма с модернистской художественной практикой персонифицировалась в именах французских литераторов Ж.-П.Сартра и А.Камю. Именно в их творчестве, во многом нацеленном на осмысление противоречий человеческой свободы, была открыта основа рискованного случайного события в самой сердцевине человеческого – тот «просвет бытия», тот разрыв - *ничто*, наполнить которое и могло творческое сознание, одновременно переживающее, впрочем, и острый риск провала, крушения – риск абсурда, на преодоление которого нацелен человек, но гарантированно превозмочь который ему не дано.

Философия экзистенциализма развилась в 20-40 гг. на основе феноменологии Э. Гуссерля. Провозвестники и выразители ее идей – М. Хайдеггер, Ж.П.Сартр, К.Ясперс, Н.А.Бердяев, связанные с этой традицией Г.Марсель, М.Бубер и др. Философия экзистенциализма существенно повлияла на многих писателей и драматургов 40-60 гг., таких как А.Камю, Э.Ионеско, Т.Беккет, Дж. Фаулз и др.

Мартин Хайдеггер (1889 - 1976) – немецкий философ-экзистенциалист. Решая проблему человеческого существования, Хайдеггер обращается к языку, как к изначальной характеристике человека и его сознания, как к истинному средоточию всего смысла культуры. Хайдеггер считает, что слово принадлежит не сознанию, а бытию, через него с человеком говорит само бытие. Поскольку «истина бытия» открывается прежде всего поэтам, являющим ее в стихии языка, постольку поэзия – хранительница языка, этого «дома бытия» – определяет судьбу культуры. И сам М. Хайдеггер тяготеет в поздних работах к несколько необычной форме выражения своих мыслей, напоминающих прорицания древнего мудреца, подчеркивая, что мыслить – значит быть поэтом. Он акцентирует греческую этимологию слова «поэзис» - появление, приведение в бытие, придавая, тем самым художественному творчеству и всей эстетике уже не отражающе-созерцательный, а экзистенциально-онтологический смысл. Основные работы, в которых отражены проблемы эстетики М.Хайдеггера: «Введение в метафизику», «Гельдерлин и сущность поэзии», «Язык», «Исток художественного творения» и др.

Жан-Поль Сартр (1905 - 1980) – французский философ-экзистенциалист, писатель и драматург. К эстетической проблематике Ж.-П.Сартр обращался во всех своих философских исследованиях, художественно-критических статьях и эссе. Каждый человек, утверждал Сартр, оказывается творцом своей судьбы – как обладатель свободного выбора. Проблему обретения свободы человека Сартр связывал прежде всего с творческим воображением. Ж.-П. Сартр определяет эстетическое восприятие как деятельность воображения, школу свободы сознания: в нем сознание обретает возможность отрицать данность, увидеть мир с новой стороны и сообщить человеку, определяемому жесткой реальностью, радость свободы. Но свобода, по Ж.П. Сартру – это не абсолютно позитивная ценность. Имеет место и тяжелое «бремя свободы» - необходимость все время вступать в эту опасную область неопределенности – небытия, рискованно играть со случайностью. Однако это «бремя» и этот риск и образуют специфическое поле человеческого существования – и величие его творчества, и возможный экзистенциальный провал, превращающей смысл существования в абсурд. Сартр много размышлял над проблемой

социальной роли искусства. Основные работы по проблемам эстетики: «Воображение», «Бытие и ничто» «Что такое литература», «Экзистенциализм – это гуманизм».

Модернизм в искусстве – это целая серия сменявших друг друга и существовавших одновременно течений и направлений, так или иначе отражавших идеи радикального обновления и трансформации как языка, так и самого эстетического содержания художественной выразительности. Это целая серия моделей тотального эстетического эксперимента, предпринятого на основе средств искусства и манифестирующего ряд новаторских идей эстетики. Вот главные из таких течений и направлений:

Фовизм — явление французской живописи начала XX ст., язык которой характеризуется локальной яркостью цветов, упрощением формы, отказом от перспективы и объемности образа. В художественном процессе данное течение просуществовало недолго – только в самом начале 20 в.. Главой течения считается А. Матисс, который совершил разрыв с цветом как компонентом видения природы и переориентировавшийся на создание особого декоративного цвета картины. В рамках фовизма продолжилось упрощение языка живописи, предвозвещенное импрессионизмом, начавшееся в творчестве постимпрессионистов – П. Сезанна, П. Гогена, В. Ван Гога и пуантилистов (Дерен, Сёра, Вламинк) и приведшего к стилю примитивизма. В этом упрощении внимание еще больше переносится с предмета отображения на саму декоративную вещьность «средства» выражения – на саму картину как выразительно-красочную вещь.

Экспрессионизм (от лат. *expressio* - выражение) — авангардистское течение в европейском искусстве, получившее развитие отчасти в конце 19, в основном же в начале 20 века, особенно в 1910-е годы, - характеризующееся тенденцией к повышенно напряженному, эмоционально накаленному и деформирующе надломленному выражению образов, в которых отражено неуравновешенное, балансирующее на грани срыва состояния самого автора. Экспрессионизм представлен во множестве художественных форм, включая живопись, литературу, театр, кинематограф, архитектуру и музыку. Но наиболее яркое воплощение он получил в живописи, экспериментировавшей с интенсивно агрессивными, тревожными цветами и неуравновешенно ломкими линиями. Прообразом этого течения стали постимпрессионистские опыты жившего во Франции голландца В. Ван Гога и норвежца Э.Мунка. При этом считается, что собственно экспрессионизм зародился в Германии и представлен в творчестве художников Л. Кирхнера, Ф. Марка, А. Макке, отчасти П.Клее, во Франции - Х. Сутина и др..

В музыкальной культуре экспрессионизм связывается, как правило, с Новой венской школой, представленной именами А. Шенберга, А. Берга, А. Веберна. В их творчестве был произведен отход от привычного языка ладотональных тяготений в музыке и создана новая система тотальной диссонантности звучания, в которой все звуки звукоряда равнозначны и могут появляться на основе заданной и математически рассчитанной серии – додекафонная система. Понятно, что такая обостренно-диссонансирующая музыка передавала пограничное смятение духа, переживание на грани утраты человеком собственного «я», то есть идеально вписывалась в эстетическую идею экспрессионизма.

Кубизм - авангардистское направление в изобразительном искусстве, прежде всего в живописи, а также чуть позже и в скульптуре, зародившееся в начале XX века и характеризующееся использованием подчеркнуто геометризованных условных форм, стремлением «раздробить» реальные объекты на стереометрические примитивы. Возникновение кубизма традиционно связывают с Францией – с творчеством П. Пикассо, Ж. Брака. Ф. Леже, М. Дюшана, А. Архипенко, К. Бранкузи, в оригинальном ключе А. Модильяни, и др., но он был моден и во многих других странах Европы, в том числе и в России. Идея аналитического опрощения и рационализации языка искусства проявилось здесь еще более ярко, чем раньше. До отказа от фигуративной узнаваемости предметных форм оставался один шаг.

Абстракционизм – направление, начавшее развиваться с конца 1900-х годов и бывшее модным в различных модификациях вплоть до 1960-х годов. Данное направление касается практически только изобразительного искусства и основывается на минимизации его языка, доведенной до комбинации элементарных выразительных единиц – линий, их изгиба и углов, цветовых пятен, простых и не узнаваемых форм в скульптуре. Именно это дало основание использованию понятия *абстракция* – то есть оторванность, не связанность с реальностью – понятия, ставшего по сути синонимом нефигуративности искусства, отказа от изобразительности и даже от узнаваемо-представимой предметности как принципа. Именно в этом освобождении от сковывающей привязанности к реальности идеологи абстракционизма видели просторы духовного начала в художественном творчестве. Живопись должна идти той же дорогой, что музыка и архитектура – ничего не изображая, выражать внутреннюю складываемость бытия и сознания. Как сказал немецкий абстракционист П. Клее: «я изображаю не то, что вижу открытыми глазами, а то, что вижу глазами закрытыми». При этом абстракционизм развивался под некоторым влиянием символистских интуиций – его лучшие композиции имеют символическую подоплеку и глубокую рефлексивную нагрузку.

Василий Кандинский (1866 - 1944) – русский художник, основоположник и главный теоретик абстрактного искусства. Художник, по В. Кандинскому – пророк и деятель, тянущий вперед «застрявшую повозку человечества». Он призван выразить в художественной форме ту особую, объективно существующую духовность, выразить то, что свойственно его личности, данной эпохе, искусству вообще. Художник свободен в выборе форм и средств выражения, единственный его руководитель и судья – принцип внутренней необходимости, или художественное чувство. Для выражения прекрасного современное искусство, полагал Кандинский, предоставляет художнику неограниченные возможности – от чистого реализма до чистой абстракции. Основные теоретические труды В. Кандинского: «О духовном в искусстве», «Точка и линия на плоскости», «Эссе об искусстве и художниках».

Абстракционизм нашел воплощение в творчестве многих художников – Р. Делоне, Ф. Купка, К. Кобро, С. Домела, П. Мондриан и др.

Между тем, идеологию абстракционизма можно сопоставить и с некоторыми явлениями в других видах искусства, например в музыке: Как уже было сказано, Новая венская школа в 1910-е и последующие годы) создала абстрактно-математически рассчитываемый метод комбинации звуков музыкальной композиции, совершенно не связанный с ладово-гармонической и мелодической природой музыкальной выразительности – так называемую серийную технику. В. Кандинский состоял, кстати, в плодотворной переписке с основателем этой школы А. Шенбергом. Позднее, после Второй мировой войны, видный последователь А. Шенберга по Венской школе А. Веберн преобразовал эту технику в сериализм – действительно чисто абстрактную систему написания музыки, использование которой стало очень модным среди композиторов 1950-1970-х гг. С именем еще одного новатора в музыке американца Дж. Кейджа связана и техника алеаторики – случайного нанесения нотных точек на разлинованную бумагу. Очевидно, что в этом иронично игровом приеме присутствует и логика абсолютной абстракции – абстрагирования от самого языка искусства. В этом эксперименте уже присутствует и тот принцип случайной игры, который можно считать явным симптомом эстетики постмодернизма.

Футуризм (от лат. future – будущее) — художественное течение в литературе и изобразительном искусстве, развивавшееся в 1910 – 1920 гг.. Автор самого этого понятия и и основоположник направления - итальянский поэт Филиппо Маринетти. В «Манифесте футуризма» Ф. Маринетти провозглашается «телеграфный стиль», отказ от традиционной грамматики, право поэта на словотворчество и свою орфографию. Отводя себе роль прообраза искусства будущего, футуризм в качестве основной программы выдвигал идею

разрушения культурных стереотипов и предлагал взамен апологию техники и урбанизма как главных признаков настоящего и грядущего. Согласно идее футуристов техника делает другой человека и его жизнь, а для этого требуется изменение методов искусства. Мотоцикл объявлен футуристами более совершенным творением, нежели скульптуры Микеланджело. Воспеваются скорость, ритм технологических повторений. В футуристской живописи это совмещение временных ракурсов динамичного процесса в одномоментности картины. Фотоаппарат и кинокамера заменят несовершенство живописи и глаза. Динамика движения должна прийти на смену статике позирующих скульптур, картин и портретов.

Футуризм революционен и намеренно скандален. Он провозглашает пафос разрушения и взрыва, в том числе и взрыва культурного, представляющего собой, по словам русского футуриста В. Маяковского, «пощечину общественному вкусу». Им воспеваются войны и революции – как омолаживающая сила одряхлевшего мира.

Футуризм сказался прежде всего в творчестве итальянцев Балла, Боччони, Руссоло, Карра, Северини. В России первыми футуристами стали художники братья Бурлюки. Так называемый кубофутуризм - направление в котором в разное время работали такие художники, как К. Малевич в раннем его творчестве, Д. Бурлюк, Гончарова, Розанова, Попова и др.. В России футуризм породил ряд авангардистских школ: конструктивизм Сельвинского, Луговского, «эгофутуризм» И. Северянина, будетлянство В. Хлебникова. ОБЭРИУ Хармса, Введенского, Заболоцкого, Олейникова.

Дадаизм, или дада (фр. *dadaiisme*, от «dada» — «деревянная лошадка»; в переносном смысле — бессвязный детский лепет) — модернистское течение в литературе, изобразительном искусстве, театре и кино, во многом оказавшееся предвестником постмодернистских интуиций. Это течение зародилось во время Первой мировой войны в Швейцарии и просуществовало недолго – до 1922 г.. Дадаизм наиболее ярко выразился в отдельных скандальных выходках – заборных каракулях (прообраз современного граффити), псевдочертежах не имеющих никакого смысла, комбинациях случайных предметов. В 1920- годы французский дадаизм слился с сюрреализмом, а в Германии — с экспрессионизмом.

В дадаизме царит вольный игровой принцип. Рационализм и логика объявлялись одними из главных виновников опустошающих войн и конфликтов. Основными принципами дада были иррациональность, отрицание признанных канонов и стандартов в искусстве, ирония и бессистемность. Считается, что дадаизм явился предшественником сюрреализма, во многом определившим его идеологию и методы.

Главным образом дадаизм представлен изобразительных искусствах (Ханс Арп, Марсель Дюшан, Макс Эрнст, Филипп Супо, Тристан Тцара др.), в литературе, но также получил некоторое отражение в кинематографе.

Сюрреализм (фр. *surrealisme* — сверхреализм) — направление в искусстве, философии и культуре, сформировавшееся в 1920-х во Франции и существенно влиявшее на мотивы искусства от живописи до литературы и кинематографа вплоть до 1980 годов - мотивы, органично вписавшиеся затем и в эстетику постмодерна. Отличается подчёркнуто концептуальным подходом к искусству, использованием аллюзий и парадоксальных сочетаний форм, обращением к модальности сновидений, психопатологий, психоделики.

Подзаголовком «сюрреалистическая драма» обозначил в 1917 году одну из своих пьес Гийом Аполлинер – так впервые в сфере искусства появилось данное понятие. Основателем же и идеологом сюрреализма как направления стал поэт Андре Бретон («Манифест сюрреализма» 1924 г.). В 1924 году началось и издание журнала «Сюрреалистическая революция» под редакцией Пьера Навиля, Бенжамена Пере и, позже, А. Бретона. Кроме того, в Париже в то время начало работу «Бюро сюрреалистических исследований».

Представителями сюрреализма в живописи стали Сальвадор Дали, Макс Эрнст и Рене Магритт, Ф. Пикабия, А. Массон; в других изобразительных искусствах (скульптура, фотография) - Альберто Джакометти, Ман Рэй, Ив Танги, Отчасти Генри Мур. Наиболее

яркими представителями сюрреализма в кинематографе считаются Луис Бунюэль, Ян Шванкмайер и Дэвид Линч; сюрреалистическими метафорами насыщены и фильмы А. Тарковского. Сюрреализм в фотографии получил признание и дальнейшее развитие благодаря пионерским работам Филиппа Халсмана.

Искусство мыслилось сюрреалистами как основной инструмент освобождения. Сюрреалисты были вдохновлены радикальной левой идеологией, но революцию они предлагали начать со своего сознания. Целью сюрреалистов было духовное возвышение и отделение духа от материального. При этом дух они мылили своего рода антиподом разума. Одними из важнейших ценностей являлись свобода и иррациональность.

Сверхреальность, к прорыву в которую призывает сюрреализм – это образы сновидений, часто алогичных и порой даже кошмарных, совмещение сна и реальности. Для этого сюрреалисты предлагали абсурдное, противоречивое сочетание натуралистических образов, в том числе и посредством коллажа. В работах сюрреалистов, таким образом, доминировали формы фантазмагии. Излюбленные мотивы сюрреализма – эротика, психопатологичность, абсурд, магия и спонтанность подсознания, ирония. Нередко сюрреалисты выполняли свои работы под воздействием гипноза, алкоголя, наркотиков или голода, ради того, чтобы достичь глубин своего подсознания. Они провозглашали неконтролируемое создание текстов – так называемое автоматическое письмо. Однако хаотичность образов порой уступала место их большей продуманности, и сверхреальность становилась не просто самоцелью, но обдуманым методом высказывания идей, стремящихся разорвать обыденные представления (Р.Магритт).

Многие идеи сюрреализма коренились в символизме и, в частности, в том влиянии, которое оказали такие художники-символисты, как Г. Моро и О. Редон. В основном же это направление сложилось под большим влиянием теории психоанализа З. Фрейда и К.Г. Юнга (правда, не все сюрреалисты увлекались психоанализом, например, Р.Магритт относился к нему весьма скептически).

Психоанализ же действительно содержал в себе интересный методологический потенциал для того чтобы подойти со своей стороны к проблемам эстетического – потенциал, кроющийся уже в самой категории бессознательного психического, сложные взаимодействия которого со сферой сознания описываются психиатрами этой школы, оказавшимися при этом как бы и эстетиками, и культурологами. Символы сексуальности и смерти, фундаментальные и безотчетные в своей изначальности архетипы, область сновидений и сомнамбулические образы – вот сфера пересечения предметного поля психоанализа, с одной стороны, и сюрреалистического искусства, с другой. Психоанализ существенно повлиял и на искусствоведение 20 в., склонное искать творческие мотивы деятелей искусства в их бессознательных комплексах и патологиях.

Зигмунд Фрейд (1856 - 1939) – австрийский врач-психиатр, основатель психоанализа и психоаналитического подхода к искусству. З. Фрейд выдвинул положения, согласно которым искусство рассматривалось под углом зрения компенсационного удовлетворения бессознательных влечений человека. Акт художественного творчества – это акт сублимации – возвышения природно-биологически (инстинктивно) заданных желаний человека, которые можно объединить категорией либидо, в основе которой З.Фрейд усматривает принцип удовольствия. Но бессознательные желания не удовлетворимы в реальных социальных условиях, в которых господствует принцип необходимости (в своих поздних работах «Тотем и табу», «Неудовлетворенность культурой» З.Фрейд возводит к этому принципу и всю культуру как таковую, мысля ее здесь прежде всего как систему запретов). Однако тут на помощь и приходит искусство: желания могут быть выражены и даже по-своему реализованы, проявившись как продукты творчества текстов, очевидно, насыщенных при этом символикой тех самых скрытых и претворенных в них желаний, среди которых З.Фрейд особенно выделял сексуальные. Искусство в этой теории оказывалось похоже на саму практику психоаналитического лечения, построенную на выговаривании скрытых бессознательных проблем. Для З. Фрейда художник это человек, уходящий от действительности под давлением предьявляемых ему социокультурных

требований, отрекшийся от непосредственности удовольствия и обратившийся к миру фантазий и мечты, где он может свободно выразить свои эротические и эгоистические желания, не только не сталкиваясь с общественным осуждением, но находя одобрение и признание. Искусство в целом является для З. Фрейда продуктом скрытых душевных переживаний, связанных с психологическими комплексами и их своеобразным преодолением. Основные работы, в которых изложены эстетические взгляды З. Фрейда: «Леонардо да Винчи», «Достоевский и отцеубийство» и др.

Карл Густав Юнг (1875 - 1961) – швейцарский психолог, оригинальный последователь метода З. Фрейда, существенно расходившийся, однако, с ним в идеях теории психоанализа. Эстетические взгляды Юнг характеризуются десексуализацией психоаналитических представлений о художественном творчестве и искусстве. Юнг видел источник творчества в архетипах «коллективного бессознательного» - изначально заложенных в психике образных моделях, передающихся, по мнению психолога, по наследству. Художник как бы говорит от имени духа всего человечества, закодированного в коллективном бессознательном, в его архетипах – этих не осознаваемых, но базовых для сознания моделях и образах, являющихся скрытыми истоками сознания и культуры и проступающими в сновидениях и мифах. Но такой визионерский тип творчества чрезвычайно редок. Этот «дар творческого огня», по К.Г. Юнгу, присущ только избранным. Природа творчества закрыта для человеческого познания; ее можно описать, но не объяснить. Основные труды К.Г. Юнга: «Архетип и символ», «Феномен духа в искусстве и науке».

2.6. Постмодерн и постмодернизм

Постмодернизм и постмодерн – два связанных между собой понятия. И все же они не тождественны друг другу.

Постмодерн выражает состояние культуры, характерное для последней трети 20 - начала 21 вв., характеризующееся отказом от большинства мотивов эпохи модернизма и несущую серьезную трансформацию, коснувшуюся почти всех сторон жизни общества. Стоит заметить, что именно этот – только лишь оппозиционный модернизму – смысл – смысл отталкивания от ряда известных тенденций первой половины 20 в. и отражает само по себе как бы содержательно пустое понятие «постмодерн». Постмодерн - это то, что после модерна; в самом этом понятии не выделяется каких-либо определенных целей и идеалов. Поэтому часто говорят о постмодерне как о явлении, еще не устоявшемся в своих собственных интенциях, о явлении переходном, нестабильном, влекущим к неким новым, более определенным состояниям культуры. Иногда ситуацию постмодерна квалифицируют как историческую модификацию развития культуры модернизма – как своего рода «передышку» в дерзком стремлении человеческого духа к обновлению, за которой последует новый этап модернистских порывов. У данного предположения есть свои основания: несмотря на то, что в ситуации постмодерна фиксируются заметные, а может быть и кардинальные оппозиции модерну, некоторые тенденции и ценности модернизма продолжают действовать и в этот период. Более того, историки культуры и искусства замечают, что и некоторые проявления постмодерна, в свою очередь, имели место и ранее признанной исторической грани между модернизмом и постмодерном, приходящейся на 60-70 гг. 20 в., то есть они присутствовали и в стихии самих модернистских новаций. Так что культурные стратегии и модели мироощущения модернизма и постмодерна тесно связаны – и не только по принципу оппозиционного отталкивания.

Постмодернизм – это совокупность воззрений и манифестируемых явлений в современном искусстве и современной философии, отстаивающих определенную

совокупность идей нового мироощущения, «новой чувствительности», опровергающей многие установки европейской культуры Нового времени, и прежде всего рационализм («логоцентризм»). Эти идеи и манифестации как бы концентрированно соответствуют более широкой действительности постмодерна. Как и всякий другой «-изм», постмодернизм до крайности обостряет тезисы оппозиционности «проекту модернизма» («проекту просвещения»).

Сам термин «постмодернизм» возник задолго до тех явлений, которые мы сегодня с ним связываем, ведь этот термин выражает именно тенденцию отталкивания от идей модернистского проекта, которая предчувствовалась и ранее. Этот термин впервые звучит в работе Р. Панвица «Кризис европейской культуры» (1914). В 1934 г. в своей книге «Антология испанской и латиноамериканской поэзии» литературовед Ф. де Онис применяет его для обозначения реакции на модернизм. В 1947 году А. Тойнби в книге «Постижение истории» придает этому понятию культурологический смысл. Американский теолог Х. Кокс в своих работах начала 70-х годов, посвященных проблемам религии в Латинской Америке, широко пользуется понятием «постмодернистская теология». Однако популярность термин «постмодернизм» обрел благодаря Ч. Дженксу, по-новому проинтерпретировавшему его в своей книге «Язык архитектуры постмодернизма». Хотя само это слово и применялось в американской литературной критике 60-70-х годов для обозначения ультрамодернистских литературных экспериментов, Ч. Дженкс придал ему принципиально иной смысл. Постмодернизм, по Ч. Дженксу, означал отход от экстремизма и нигилизма неовангарда, частичный возврат к традициям, акцент на коммуникативной роли архитектуры. Обосновывая свой антирационализм, антифункционализм и антиконструктивизм в подходе к архитектуре, Ч. Дженкс настаивал на примате в ней создания эстетизированного артефакта.

Сегодня постмодернизм представляет собой результат осмысления и идейную радикализацию тенденций, характерных для постмодерна. В сфере художественной деятельности постмодернизм представлен рядом авангардных арт-практик, многие из которых носят настолько необычный для искусства характер, что у исследователей возникает желание уже не называть эту эстетическую практику искусством, а говорить о ней как об особенном экспериментальном культуротворчестве, об особенной области искусственности.

В свою очередь философия постмодернизма, представленная прежде всего постструктуралистскими концепциями и неопсихоаналитическими идеями³, по сути стремится растворить философию как род специфически рационального дискурса в категориальном поле «новой чувствительности», имеющем по сути эстетическую природу. При этом и эстетика как особая философская дисциплина как бы «растворяется» в этом поле эстетико-центрированного философствования. Но и само философствование погружено теперь в эстетическую стихию, пронизано принципом игры. Так «деконструктивная герменевтика» французского философа конца 20 в. Ж. Дерриды во многом подобна эстетическому опыту, основанному на феномене свободной игры.

Впрочем, игровые по своей специфической природе стратегии постмодерна допускают мозаичную философскую и художественную палитру, обосновывают принципиальный идейный плюрализм и поэтому ситуации постмодерна в равной степени соответствуют не только провокационные постмодернистские идеи, но и идеи различных традиционалистских и даже модернистского направлений. Все они сосуществуют в духовном пространстве современности и в силу плюралистичности постмодерна и при этом до некоторой степени равноценны.

Объективные условия формирования культуры постмодерна связаны с развитием информационного постиндустриального общества. Именно обилие информации, ее

³ По своему противостоянию рационалистическим идеалам классической философии к постмодернизму органично примыкают и постпозитивистские идеи («эпистемологический анархизм» П. Фейерабенда и др.)

доступность, все расширяющаяся благодаря развитию средств массовой коммуникации, рост межкультурных и межцивилизационных взаимодействий – все это поставило современного человека в ситуацию принципиального плюрализма ценностей, идей и образных сфер, побуждая воспринимать их не в ключе познания истины, в принципе единственной, не в ключе единственных спасительных ценностей, а в ключе увлекательной выразительности, данности, феноменальности. Все, что дано и постижимо, может быть приемлемо. Здесь коренится не только допустимость плюрализма, но и некоторая рефлексивная условность: все может быть принято и, следовательно, каждое будет принято уже не вполне всерьез; неизбежна сбивающая серьезность изменчивость приоритетов, игровая дистанция. В принципе плюрализма коренится эстетика смысловой игры взамен обязывающей логики и верному в своем соответствии действительности познанию.

Другое объективное условие – возникновение общества изобилия. В развитых странах мира основные материальные проблемы человеческого существования разрешены, главные потребности воспроизводства жизни удовлетворены. Причем они разрешены и удовлетворены уже и не нами самими, а предыдущими поколениями, посвятившими свои жизни развитию культуры, техники и экономики, достижениями которых мы пользуемся. На долю ныне живущих выпадает по преимуществу потребление. Соответственно, творчество отходит на второй план. Общество потребления начинает больше ориентироваться на гедонизм, нежели на самосовершенствование. Человек теряет высокие цели, сводя свою жизнь к «горизонтали» игры и коммуникации. Здесь и причины распространения массовой культуры с ее сниженным экзистенциальным статусом, здесь же и признаки постмодернистской игровой стратегии. Да, артефакты постмодернистских практик трудно назвать творениями, их легче назвать сообщениями. Их смысловые сплетения нельзя назвать погружением в сущность вещей, а можно назвать сериями явлений.

Впрочем, ошибкой, увы, довольно распространенной, было бы считать единими феномены массовой культуры и постмодерна. При определенном родстве и сближении этих сфер между ними есть ряд принципиальных отличий: Постмодернизм все же апеллирует к развивающимся интеллектуальным и эстетическим способностям, предполагает рефлексивность, имеет целью своей коммуникацию как постигающее понимание, подразумевает адресата, к интерпретирующему пониманию которого мог бы апеллировать. «Построю лабиринт, - пишет В.Пелевин почти в духе некоего манифеста постмодернизма, - чтобы в нем затеряться с тем, кто захочет меня найти». Постмодернизм, как кажется, обостряет зависимость автора от читателя, зрителя, которых, таким образом, уже нельзя назвать просто реципиентами: к их свободному переистолкованию обращен теперь весь смысловой мир. Массовая же культура построена на манипуляции сознанием миллионов людей, апеллируя к их усредненным стереотипам и провоцируя ожидаемые реакции. Она вовсе не зовет в лабиринты рискованного понимания/непонимания, а напротив, как бы выводит на «прямую дорогу» простой понятности, давая главное слово наивной посредственности публики и вульгарно подогревая, программируя ее внимание.

Но четкая грань между интеллектуальными завихрениями постмодернизма и популярным искусством действительно стирается. Очевидна зависимость обеих этих сфер от мира масс-медиа, в котором может найти себе место только популярное или же интеллектуальное в одежде популярного. Традиционная для культуры оппозиция элитарного и массового снимается в современной эстетике – и эта особенность часто выделяется как одна из самых заметных характеристик постмодернистской коммуникации. Так американский литературовед Л. Фидлер в работе «Пересекайте рвы, засыпайте границы» (1969) призывает к преодолению грани между элитарной и массовой культурой путем создания как бы двуслойного языка, отвечающего одновременно и элитарному и популярному вкусам, содержащим и интеллектуальный и вульгарный уровни. Одновременно должна быть преодолена грань и между реальным и ирреальным, между миром и мифом. Сами опусы постмодернизма часто имитируют массовые артефакты, и

только мера иронии позволяет отличить их от наивно-суггестивных поделок рекламы и попсы.

В аспекте же собственного развития эстетического мироощущения человека постмодернизм возникает на волне характерной усталости и излета модернистской мировоззренческой и эстетической интуиции. Итальянский писатель-постмодернист и философ У.Эко пишет, что «постмодернизм – ответ модернизму: раз уж прошлое невозможно уничтожить, ибо его уничтожение ведет к немоте, его нужно переосмыслить: иронично, без наивности». Это ответ на фиаско создания ино-миров модернизма, приведших в итоге к досадной пустоте этого *совершенно иного*. (Известны такие опусы позднего модернизма, как пьеса для струнного квартета американца Дж. Кейджа, где этот квартет означенное в самом заглавии пьесы количество минут молчит на сцене, и книга одного высокоумно-незадачливого швейцарца, в которой – несколько сотен совершенно белых страниц: «Мне нечего вам сказать», - пояснил писатель свой замысел журналистам.)

Логические оппозиции между постмодернистскими и модернистскими установками очевидны: если модернизм провозглашает и реализует дерзкое творчество нового и настаивает на полном разрыве с традицией, стремясь спроектировать и создать совершенно новый, невиданный мир, то постмодерн исходит из того, что, напротив, все миры уже созданы, ничего принципиально нового изобрести нельзя и обновление состоит как раз в том, чтобы свободно обращаться к традициям, воспроизводя, переистолковывая и даже рекомбинируя их мотивы. Это не отказ от творчества как такового, но обращение к уже созданному как к неизбежной основе. Для постмодерна характерны стилизация и полистилистика – с почти обязательным оттенком иронического переосмысления. Допустимым и широко распространенным оказывается цитирование без почтительной ссылки на первичное авторство. Дело в том, что цитата всегда включается в иную смысловую связь, в сравнении с оригиналом, так что говорить о транслировании смысла при этом не приходится. Хорошо известен феномен ремейка – переделки – использования известных произведений при создании новых текстов; при этом не только смысл, но и сам облик используемого образца меняется, как, например, при исполнении темы Adagio 14 «Лунной» сонаты Л.Бетховена в рок-манере на бас-гитаре.

При этом не любовь к какой-то избранной традиции является движущей силой этой своеобразной «вторичности» постмодернистских текстов и мотивов, а обращение к любым традициям, к любым культурно-историческим истокам, иногда в вольном калейдоскопическом перемешивании. Понятно, что такое обращение не может основываться на совершенно искреннем почитании или идеализации архетипического феномена (такого рода искренние и иногда даже наивные обращения к предшествующим традициям были известны и многим эстетическим направлениям прошлого – в Европе, как минимум, от Ренессанса до Романтизма и модерна). Постмодернистское обращение к традиции носит ироничный и игровой характер.

Ирония и игра вообще ключевые категории постмодернизма. В отличие от романтической иронии, возвышающей автора над выражаемым им содержанием, постмодернистская ирония это прежде всего самоирония, дезавуирующая самого автора, позволяющая ему быть не-автором, отказаться от авторства. Феномен постмодернистской иронии - авторской самоиронии – маркирует трансформацию в отношениях автора и адресата: авторство как бы передается последнему, автор как бы дезавуирует сам себя; именно адресат оказывается инстанцией придающей содержанию смысл, в том числе способной как переиначить или устранить, так и восстановить автора. Адресат содержит в себе теперь авторство, точнее возможность обладать им.

Феномен же игры выражает другую трансформацию – трансформацию отношений между автором и героем: содержанием произведения оказывается теперь не сфера героя – как было в искусстве всегда, по крайней мере с того времени, как искусство отделилось от власти мифа, от мифологической ритуализации, в которой содержательно царил бог, – а сфера автора. При чем это не то вполне привычное содержание, где автор предстает в качестве лирического героя, а то, где автор выступает именно в качестве автора – как

вольный вершитель судеб, пролегающих сквозь текст, как участник событий именно в этом качестве почти-бога, если не «бога-творца», то бога-созерцателя. Если же учесть выделенный выше фактор самоиронии, то автор оказывается лишь отражением Автора – отражением авторства в глазах всемогущего, хотя и множественно-анонимного адресата. (Можно предположить, что дальнейшая эволюция в этом направлении приведет к появлению произведения для единственного адресата – того единственного, «кто захочет меня найти». Может быть таким адресатом окажется и не человек, а сам Господь Бог? На заре европейской литературы такого рода сочинения имели место, например, «Исповедь» Августина, намеренно адресованная Богу, а не людям, которым, впрочем, тоже можно при этом было бы с нею познакомиться.)

Игра – это тотальный, всепроникающий принцип постмодернизма. Она не просто замещает собой логику, позволяя фокусировать внимание не на сущности бытия, а на событии-случайности. Она провоцирует постоянную смену смыслообразующих позиций, как бы отрывая текст от непреложности авторского смысла и передавая его случаю прочтения. Игра как принцип вообще отрицает непреложность смысла – смысл появляется только в игре. Все определяется условиями игры, которые могут меняться. Меняются ли они произвольно? Нет, не вполне – это было бы сильным креном в сторону дерзкой воли модернизма. Она меняется спонтанно.

Это качество спонтанности события – еще одна ключевая характеристика мироощущения, искусства и философии постмодернизма. Она сочетает в себе два классически различавшихся категориальных поля – *естественность* и *свободу*. Она фокусируется в точке пересечения двух противоречащих друг другу явлений – произвольно внесенного смысла (смысла избранных или придуманных правил игры) и случайности. Сам смысл случаен – он теперь рассматривается не как принцип логики, а как элемент игры – как некий мерцающий проблеск сознания. Случаен при этом и текст, в котором этот проблеск может актуализироваться. Спонтанность проявляется и в особом методе «автоматического письма» или «психического автоматизма», который начал разрабатываться еще в рамках некоторых модернистских направлений (прежде всего сюрреализма) и основывается на актуализации бессознательной мотивированности человеческой психики, максимально освобожденной от контроля и руководство со стороны сознания.

Проявлением принципа случайности в реальной арт-практике выступает хепенинг (в Европе чаще именуемый акцией). Это в принципе одноразовое событие, несущее в себе возможность эстетического значения. Благодаря своей одноразовости оно не превращается в произведение; благодаря только лишь возможности смысла оно как бы зависает в зоне рискованного понимания-непонимания, не претендуя не только на однозначность, но и на наличие значения как такового. Как, например, в акции такого рода, когда художник, выйдя на улицу, обтягивает некоторый объем вокруг себя полиэтиленом и начинает его закрашивать изнутри кирпичиками; когда же весь полиэтилен закрашен и пространство художника символически напрочь отгорожено, таким образом, от внешнего мира, он сворачивает полиэтилен – акция заканчивается. Маркируя собою возможную складку смысла, хепенинг апеллирует к свободе, точнее, к спонтанности истолкования, создавая поле не гарантированной коммуникации.

Постмодернизм – это интеллектуальная игра. Если авангард эпохи модернизма вывел свои поиски из пространства искусства в строгом смысле слова в широкое поле эстетического эксперимента – эксперимента с человеческими чувствами как формами осмысления, то более радикальный авангард периода постмодерна вывел свои арт-проекты за пределы эстетики, занявшись оперированием в более широкой сфере культурного (культурно-технологического) эксперимента – эксперимента с самим умом человека как областью складывания-разлада смысла. Смену координат такого рода В.В.Бычков обозначил через особое понятие «параэстетика»⁴.

⁴ Бычков В.В. Эстетика. М., 2008, с. 523

Коммуникация как цель в постмодернистской эстетике остается, но она обретает совершенно новые качества, она теряет форму *сообщения*, у которого есть автор как источник смысла и адресат как восприимчивый и интерпретатор этого смысла, и приобретает характер *обращения*, в котором смыслообразующий центр перемещается к адресату, а «автор» оказывается, таким образом, лишь источником текстуального материала; смыслообразование предлагается, а не задается. Коммуникация становится от этого и надорванной и одновременно в этой надорванности и напряженной. (Автор хочет быть понятым как таковой, не настаивая на понятности и общеобязательности содержания, которое он интегрировал в коммуникативный процесс. Но автор сдается на милость адресата, ибо понимание теперь – это его свободное желание). Сходный мотив апелляции к адресату присущ и массовой культуре и популярному искусству в частности. Но здесь, как представляется, как раз нет этого напряжения, ведь это апелляция к предугаданным реакциям потребителя, апелляция в которой закодированы уловка и соблазн, а вовсе не запрос к открытому смыслообразованию, которое провоцирует постмодернизм.

Стирание границы между элитарным и массовым феноменами художественной коммуникации, своеобразное преодоление почтительной границы между старым, традиционным и новым, претендующим на переосмысление, между автором и воспринимающим, встречающимся на, по сути, «нейтральной полосе» текста, – это не единственные «слияния», которые демонстрирует эстетика в ситуации постмодерна. Еще одна грань, которая была преодолена, это грань между собственно искусством в его выразительно-миметической роли – в роли выражения особого эстетического смысла и в роли отображения реальности, как бы ее переосмысляющего дубликата – и между самой жизнью, техникой, средой обитания человека. Эта тенденция наметилась, по сути, еще в модернистских авангардных направлениях. Современная арт-практика не укладывается в понятия образа и произведения искусства. Она лучше маркируется категорией «представление», как справедливо полагает философ Г.-Х. Гадамер. Сама реальность теперь *представляет* себя, делает себя явленной – в феноменах промышленного конструирования, дизайна, энвайронмента (среды), вторгаясь в повседневность в виде акций и хеппенингов, ситуативные границы которых не выделяют эти события так четко, как рамка отделяла картину от внешнего нехудожественного пространства. Импульсы бессознательного теперь прямо переходят в искусство, часто в виде вульгарной, по-фрейдистски сексуальной предметности и озабоченности, стирая грань между высоким и низким, между сознанием и простой витальностью. Сознание вовлекается в реальность, рефлексия растворяется в реакции. Творчество становится не загадочно миметическим, а как бы прямо магическим.

Впрочем, и здесь можно уловить категориальное различие между логикой массовой манипуляции и посмодернистским дискурсом: в первом случае эстетический эффект означает вовлечение в соучастие, во втором – приглашение к соавторству. В первом случае это провокация реакций, при успехе которой человеческое существо выпадает в собственную досознательную витальность (субъект творчества превращается в агента потребления, дух «конденсируется» и стекает в виде телесности). Во втором случае это провокация осознания – стимул к догадкам, «допинг» созерцания.

Таковы основные специфические идеи, перестраивающие сознание современного человека в ключе ситуации постмодерна. Американский литературовед Ихаб Хасан, одним из первых в 1970 гг. охарактеризовавший специфику новых для того времени явлений постмодернистского искусства и эстетики, выделяет кроме того следующие их свойства: утрата «Я» и глубины, поверхностность, многовариантное толкование, полилог, то есть дискурсивное взаимодействие на разных основаниях, ризома, то есть нелинейная, ассоциативная, построенная на аллюзиях логика связей и переходов, стремление представить непредставимое, интерес к пограничным ситуациям, карнавализация, маргинальность, эстетика телесности и др.

Постмодернизм несет на себе печать плюрализма и терпимости, в художественном проявлении вылившихся в эклектизм. Его характерной особенностью стало объединение в

рамках одного произведения стилей, образных мотивов и приемов, заимствованных из арсенала различных эпох, регионов и субкультур.

Художники используют аллегорический язык классики, барокко, символику древних культур, которые до этого не использовались. Произведения постмодернистов представляют собой игровое пространство, в котором происходит свободное движение смыслов. Но, включив в свою орбиту опыт мировой художественной культуры, постмодернисты сделали это путем шутки, гротеска, пародии, широко используя приемы художественного цитирования, коллажа, повторения. Идя по пути свободного заимствования из различных художественных систем, постмодернизм как бы уравнивает их, создавая единое мировое культурное пространство, точнее, некое метапространство.

Идеи постмодернизма проявляются в творчестве таких писателей, как Л.-Х. Борхес, Г. Маркес, У.Эко, Х. Мураками, Дж. Фаулз, М. Павич, в России В. Пелевин, художников, скульпторов и инсталляторов Э. Уорхола, Й. Бойса, Р. Лихтенштейна, Р. Раушенберга, Ж.Дюбюффе, Т. ван Тиена, И. Кляйна, К. Мариани, Я. Кунеллиса, А. Кэпроу, М. Люпертца, О.Мюля, Г. Нитша, Л. Онтани и др., композиторов Дж. Кейджа, К.-Х. Штокхаузена, Л. Ноно и Я. Ксенакиса, кинорежиссеров П. Гринуэя, Ж.-Л. Годара, Я. Шванкмайера, А. ван Вармердама, Э. Кустурицы, Д. Линча, отчасти Б. Бертолуччи, и многих других.

Напомним, особое значение в манифестации эстетических идей постмодернизма играет философия. Как мы уже сказали, постмодернистская философия развивается прежде всего на почве французской традиции постструктурализма и отчасти постфрейдизма (Ж.Делез, Ж. Лакан, Ж-Ф.Лиотар, Ж.Деррида и др.), иногда вдохновляясь постмарксистскими интуициями (Л. Альтюссер, Ж. Бодрийар) – цель философии по своему приближается здесь к целям постмодернистского искусства – изобретать новые правила игры, заменяя логику игрой, онтологию - случайностью. Идеи французских философов во многом носят провокационный характер. Да, философы-постмодернисты в чем-то существенном правы: мир это отнюдь не стройный порядок, а, скорее, зыбкий баланс на грани хаоса и порядка; но их очевидная ошибка в том, что они, ниспровергая «логоцентризм» строго рациональной философии, разрушают и дезавуируют смысл как таковой, всей своей интенцией подталкивая сознание за эту зыбкую грань – в сторону хаоса.

3. ЭСТЕТИЧЕСКОЕ СОЗНАНИЕ

3.1. Эстетическое сознание как отражение и смыслообразование

Эстетическое сознание – та особая форма и значимая сфера как общественного, так и индивидуального сознания, которая выражает специфику и отражает все богатство эстетического отношения человека к миру, направляет его активное действенное стремление к гармонии, совершенству, красоте и идеалу прекрасного.

Без сомнения, именно эстетическое сознание, его особый склад определяют своеобразие эстетических явлений – определяют эстетическое как специфическое явление мира сознанию. Именно благодаря эстетическому сознанию как особой смыслообразующей складки в мире выделяются потенциальные качества, имеющие эстетическую значимость, на основе их данности сознанию складывается эстетическое событие, проявляющееся как в созерцательном любовании, так и в творческом деянии.

Своеобразным теоретическим свидетельством об эстетическом сознании как об особой определяющей данности, о несводимости эстетического явления к данным эмпирического опыта является учение И.Канта об априоризме – то есть о доопытном характере эстетической способности – самой способности суждений, как называл ее И. Кант, высвечивая ее обуславливающую роль среди других способностей сознания – познавательно-рациональной и нравственно-практической. Априоризм эстетического сознания И.Кант связывал с принципом целесообразности без конкретной цели, позволяющем устанавливать предпочтительное как таковое и выделяющим класс такого рода явлений действительности в реальном опыте отношений с миром как специфически эстетически радующий, эстетически ценный. Однако в 19 и отчасти 20 веке присутствовала и даже господствовала иная точка зрения, согласно которой эстетическое сознание только отражает реальные явления, имеющие эстетическую специфику и объективное социальное или даже природное существование.

В 20-21 вв. меньше говорят об эстетической реальности и больше об эстетической феноменальности – о явлении, которое здесь важнее бытия. Само явления оказывается теперь элементом бытия – события, но события сознания.

Впрочем, сознание это специфично, как специфично и описанное нами в разделе 1. эстетическое событие. В этом событии-сознании образуется, рождается смысл, но очевидного центра такого смыслообразования как бы не видно – нет трансцендентального «я» и трансцендентного «другого», есть событие как бы складывающееся между ними – з есть некая «расплавленность», «растворенность» смыслового потенциала – тот самый «просвет бытия», по М. Хайдеггеру, который всегда разомкнут, открыт. Эстетическое событие – всегда складывающаяся целостность; это событие осознания в его складываемости, которое теряет свою специфику в случае, если оно вдруг уже окончательно сложилось в качестве субъективированного знания, которым обладает человеческое «я», равно как и в случае, когда оно оказывается наэлектризовано в поле должноствоания, центрированном относительно доминирующего «другого».

Это всепроникновение эстетического сознания, эта растворенность эстетического смысла во всем, через что проходит присущее ему живое смыслообразование, во всем, связанном нашим вниманием или творческим выражением, эта децентрация открытого события смыслообразования таковы, что, кажется, здесь и нет сознания, есть только чувство, вдыхающее красоту из окружающего мира, постигающее возвышенное – из величественных свойств реальности, трагическое и комическое – из объективных характеров и ситуаций. Но это не вполне верно: это особое сознание – рефлексия особого эстетического чувства, простирающаяся как пере-живание, как со-чувствие, никогда не сводимое к простому погружению в поле предметного бытия, как не сводимо оно и к простой душевной реакции на некий стимул. В эстетическом восприятии как переживании всегда добавляется некое дополнительное осмысляющее поле, как бы еще одно «я», в свете которого чувство, действительно первоначально выражавшее простую включенность в реальное бытие, обретает новый смысл красоты, возвышенного и т.п. – этих не присутствовавших в самой реальности качеств – этих привнесенных в бытие качеств духа. В восприятии красоты некий невидимый внутренний голос как бы едва слышно подсказывает: увидь и насладись этим видением; и как раз в беседе с этим со-переживающим, со-оценивающим переживающим, хотя и часто бессловесным голосом – моим собственным – и состоит наслаждение красотой; как раз в собеседовании с ним и обретается красота. Без этого как бы второго зеркала в самом сознании отразить красоту нельзя, для этого не достаточно одного прямого отражения, одного привлеченного чем-то внимания. Одинокое внимание без соотнесения с внутренним *своим-другим* нашего сознания, с его со-вниманием не знает, что смешно. Одинокое внимание без склоняющегося над ним со-переживанием не знает, что жалко и что трагично.

По счастью, само наше сознание обладает этой рефлексирующей удвоенностью, способной, в частности, видеть – обретать эстетический смысл как потенциал нового возможного события, растворенный в предметном мире – видеть чудесное событие в его

появлении и складывании, тем самым, предчувствуя и постигая его именно в этом ощущении совершенства и полноты. Сознание и есть то событие, в котором рождается эстетический смысл. Без эстетического сознания это чудесное событие не только не появляется, не дается, но объективно и не появляется. Но оно не сводится к осознанию, ведь это весь осознанный мир складывается и сбывается здесь – это движение, эта новая связь означает обновление мира, объективно обретенного, а внутри сознания раскрывшего новое настоящее – новое событие.

Эстетическое со-знание как со-бытие, таким образом, онтологично, то есть имеет свои особые координаты в сфере бытия. Событие, совершенно объективное, совершающееся в мире в целом, концентрируется как событие-сознание, в нем обретая свою срединную складку. Это и понятно, ведь человеческое сознание – высшая форма бытия, именно та форма, в которой бытие может преобразовываться в новое бытие; оно – форма обновления. Но оно и не онтологично в том смысле, что само событие-обновление никогда не есть просто бытие – оно всегда только преддверье бытия – то, что может сбыться, а может и не сбыться. В его специфическом фокусе – восхитительная мечта, всегда пребывающая в некотором отрыве от реальности.

Эстетическое сознание при этом является и отражением – осознанием реального, то есть имеет познавательные (гносеологические) координаты. Мы только что сказали, что в его специфическом фокусе – вдохновенная мечта – чудо возможного. Как же это возможное соотносится с неумолимой реальностью или хотя бы с вероятностью человеческого знания? Очевидно, что оно не совпадает с ними. Познание в сфере эстетического переживания сопряжено с фантазией. Ложь ли это? Нет, это скорее сфера все время вновь рождающихся хрупких истин – не всем из которых суждено стать истинами в вероятностном поле уверенного познания. Рождаясь вновь и вновь, они никогда вполне не соответствуют реальности, имевшей место до них, помимо них. А если учесть, что вновь складывающееся событие – событие уже обретенное смысл, но еще не обретенное реальности – может и не воплотиться, то истины эстетического переживания могут не соответствовать даже и будущей реальности, той, которой только предстоит сбыться. Эти хрупкие истины эстетического отражения не соответствуют вполне истинам знания вещей самих по себе, доступным науке, и нравственным истинам надежно правильного поведения, хотя и способны растворять в себе и знание, и нравственную правду.

Что же это за «истины»? Это истины чудесно сложившегося возможного – истины смысла, часто, но отнюдь не всегда находящие свои прямые проекции в отсылках к реальному, то есть могут носить и творчески-фантазийный характер, наряду с характером осмысляющее-отображающим. Их назначение – порождение нового смысла – при всем риске, что этот смысл окажется не воплотимым и даже не вероятным. Но, согласимся, ценность жизни человеческого сознания не только в том, что оно помогает вписываться в наличную реальность, но и в том, что оно пытается эту реальность превосходить – то есть жить эфемерной и рискованной, но увлекательной жизнью эстетической мечты.

Конкретизация и одновременно выявление ряда общих качеств эстетического будет связано с характеристикой особых его феноменальных модификаций – модификаций эстетического сознания – прекрасного, возвышенного, трагического, комического, а также ценностных категорий неклассической эстетики – абсурда, ужасного, безобразного и др. Но прежде надо охарактеризовать саму структуру эстетического сознания – совокупность его элементов и уровней.

3.2. Уровни и элементы эстетического сознания

Охарактеризованные ниже явления можно выстроить следующим образом, обозначая, тем самым уровни эстетического сознания – от базовых элементарных до высоких – сложных, синтетических уровней:

Эстетическое чувство – непосредственное переживание человеком своего эстетического отношения к действительности, выраженное в конкретном чувственном факте, связанное с синестезией ощущений и закрепляемое эстетической деятельностью во всех ее видах, включая художественное творчество.

Установка эстетического – предрасположенность, готовность субъекта к эстетической деятельности; ожидание, предвосхищение определенного эстетического эффекта, хотя и основанное на предшествующем опыте, но выражающее специфическое именно для эстетического сознания предчувствие необычайного и прекрасного, ощущение увлекающе интересного.

Эстетическое восприятие – это понятие выражает и уровень, и одновременно процесс деятельности эстетического сознания, состоящей в открыто-событийном и целостном восприятии объекта или контекста как несущих в себе заряд эстетической ценности. Эстетическое восприятие можно объединить с более широким понятием – **эстетическое переживание**. Эстетическое восприятие всегда внутренне творческий процесс, процесс причастный появлению новой целостности бытия, пусть только феноменальной, а еще не реальной. Это процесс образования нового видения мира, в свете которого преобразуется и мир реальный. В художественной сфере эстетическое восприятие выступает как сотворчество воспринимающего, как бы наряду с автором или даже независимо от него воссоздающего открывающийся эстетический смысл произведения. И поэтому оно всегда связано с феноменом эстетического истолкования, художественной интерпретации.

Эмпатия – способ понимания эмоциональных состояний других людей, в том числе при восприятии объектов и явлений природного мира и произведений искусства посредством вчувствования и сопереживания. В случае эмпатии по отношению к другому человеческая субъективность как бы вкладывает свои собственные чувства в содержание воспринимаемого явления, точнее, это вкладывание в область предмета чувства того содержания, которое присуще самому субъекту этого чувства. Эмпатия – психологическое свойство человеческого переживания, в котором по-новому переплавляется переживаемое.

Это явление представляет собой своеобразную взаимную инверсию эстетически сопереживающих субъектов, их специфическое «взаимопроникновение» когда, например, в отношениях между «я» и ты» «я» могу ощутить себя «тобой». Это способность чувствовать чувство другого как бы изнутри него самого, привнося, таким образом, в его содержание свое содержание и насыщаясь экспрессивными качествами другого. В этом эффекте эстетической инверсии эмпатия именно как в-чувствование переходит в восприятие его раскрывающихся содержаний, традиционно отражаемых основополагающим эстетическим понятием **симпатии** – сочувствия.

Оценка эстетическая – способ установления эстетической ценности какого-либо объекта, осознаваемый результат эстетического восприятия, производимый ценностном поле основных категорий эстетического отношения. Осуществляется в виде эстетического переживания – динамичного, эмоционально наполненного рефлексивного события, составляющего важную сторону жизни человеческого сознания и волнующего или даже потрясающего человеческую душу.

Суждение эстетическое – нетеоретическое высказывание об эстетической значимости предмета (явления), содержащее его оценку. Использование понятия «суждение» означает рассмотрение специфического эстетического явления в ключе логики разума. Между тем, эстетическое суждение уже иной природы, нежели просто рационально-логическое суждение. Оно может и не иметь формы словесного логического высказывания. Это прежде внутреннее суждение тихого чувства, оценивающего свершающееся событие и осмысляющего явления в ключе специфически эстетических ценностных переживаний. Это специфическое по форме суждение эстетического вкуса. Можно согласиться с классическим высказыванием: «Суждение называется эстетическим именно потому, что определяющее основание его есть не понятие, а чувство (внутреннее чувство) упомянутой гармонии в игре душевных сил, коль скоро ее можно ощущать».

Впрочем, на этой основе может быть сформулировано затем и логическое суждение, отражающее суть этого внутренне сложившегося отношения.

Эстетический вкус – понятие, отражающее высокий отчетливо-рефлексивный уровень эстетического сознания. В основе эстетического вкуса – интуитивная способность человека выявлять эстетические ценности и эмоционально их переживать. В результате такого переживания человек может не только, выносить внутреннюю оценку и выносить эстетическое суждение, отличать эстетически приемлемое от неприемлемого, но и получать особое духовное наслаждение, испытывать эмоциональное увлечение.

И эта оценка, и это увлечение далеки от обыденно-практических оценок. «Вкус, - писал И.Кант в «Критике способности суждения», - есть способность судить о предмете или о способе представления на основании удовольствия или неудовольствия, *свободного от всякого интереса*. Предмет такого удовольствия называется *прекрасным*». Конечно, эстетический вкус определяется более широким спектром категорий эстетического отношения, фиксируемых современной эстетикой, а не только категорией прекрасного. Но надо согласиться, внутренним знаком суждения вкуса, его мерилom является эстетическое удовольствие/неудовольствие, причем удовольствие помимо каких-либо существенных интересов, позволяющее выделять подлинно эстетическое явление среди всех других.

Вкус индивидуален, его суждения субъективны, но об эстетических вкусах часто спорят. Суждение эстетического вкуса претендует на общезначимость. При этом эстетические вкусы определенного сообщества, поколения или эпохи имеют очень много общего; они заданы совокупностью культурных ценностей и сформированных обществом стереотипов сознания. Но есть и всеобщие, для всех людей значимые критерии, позволяющие разным вкусам сходиться в некоторых аспектах и быть соотносимыми между собой.

Эстетический идеал представляет собой такой вид эстетического отношения, который можно считать выраженным образом должной и желаемой эстетической ценности. Эстетический идеал – это наше представление об эстетическом совершенстве. В идеале сочетаются идея, то есть отвлеченно умозрительное начало, и конкретно представимая образность – возможная воплотимость идеи. В этом смысле идеал конкретнее идеи; эстетический идеал это своеобразное сочетание идеального и материального, недостижимого и реального. Идеал – это конкретная цель человеческих стремлений. Понятие идеала в связи с этим можно соотнести с конкретным символом, целевым архетипом, совершенным образцом того бытия, к которому стремится человек.

Как правило, эстетический идеал предстает в виде образа человека в его совершенстве, объемлющем его природные и духовные, эстетические и нравственные проявления. Эстетический идеал человека обладает качеством онтологического синтеза. Понятно, что эстетический идеал человека исторически изменчив и культурно определен. Он иной для Античности, для Средневековья, для Возрождения, для современности. Он различен в ценностно-смысловых полях разных цивилизаций.

Таким образом, мы видим, что в структуре эстетического сознания действуют как спонтанно-чувствительные способности, очень близкие к непосредственным эмоциональным реакциям человека, так и элементы мышления, понятийно опосредованные и даже дискурсивные – подлежащие обсуждению. Можно сказать, что от уровня к уровню значение этого опосредующе рефлексивного фактора нарастает – формы сознания становятся более синтетическими, включающими не только непосредственно эстетические, но и понятийные составляющие. В некотором смысле и сама эстетическая теория, та, к примеру, что излагается в этом пособии, тоже является формой выражения эстетического сознания постольку, поскольку вся эта понятийная конструкция зиждется на опыте действительного эстетического отношения, комментирует этот опыт, апеллирует к нему. Но, подчеркнем, было бы методологической ошибкой считать, что простое эстетическое чувство имеет витальную, бессознательную природу. Оно всегда уже явление сознания, явление, имеющее не простую психологическую структуру реакции («стимула-реакции» по бихевиористской терминологии), а рефлексивную структуру пере-живания – структуру, в

которой простая витальная чувствительность преобразована в феноменальную ясность открытого события осознания, жизненная реальность преобразована в специфическую эстетическую данность.

3.3. Классические ценностные категории эстетического отношения

Качественно различное содержание явлений эстетического сознания можно систематизировать через ряд категорий. Основные из них осмыслены и разработаны в ходе развития эстетической мысли и художественной практики и считаются в эстетической науке классическими. Некоторые (те, которые классическая эстетика еще не считает основными) характеризуют современное состояние эстетической культуры и искусства. При этом надо понимать основные эстетические категории как теоретические эквиваленты разных частей спектра духовно-чувственного опыта человечества. За ними стоят различающие способности эстетического сознания, определяющие характер эстетического отношения человека к действительности.

Одна из проблем, которую мы затронем в этом разделе – проблема систематизации эстетических категорий – очевидно, столь не похожих друг на друга феноменальных качеств осознающего чувства. Предвосхищая рассмотрение этой сложной проблемы, мы расположим характеристики основных эстетических категорий в некотором смысле по уровню сложности – от наиболее ясно презентативных, непротиворечивых до сложных, парадоксальных:

Прекрасное – ценностная категория эстетики, характеризующая явления с точки зрения совершенства, понимаемого в качестве высшей ценности. Согласно одному из определений, явления можно считать прекрасными, когда они в своей конкретно-чувственной целостности выступают как общественно-человеческие ценности воплощающие утверждение человека в мире, свидетельствующие о расширении границ свободы общества и человека, способствующие гармоническому развитию личности, возникновению и наиболее полному проявлению человеческих сил и способностей. Да, это, конечно, определение с общественнических позиций понимания природы эстетического. С позиций природнических прекрасное это мера устремленности бытия к целостности, конструктивной упорядоченности, которые действительно присущи объективному миру природы, опознаваясь в качестве красоты.

Иногда категория прекрасного не просто сопоставляется с понятием красоты, но и в некотором смысле различается в соотношении с ним. Такое различие понятий восходит к платоновскому идеализму: красота – это явление, качество видимого мира, прекрасное же – это высшая, умозрительная идея, стоящая за земной красотой. С точки же зрения феноменологии эстетического сознания очевидно, что в этих понятиях отражается один и тот же тип эстетических явлений, для выявления качественного своеобразия которого вряд ли целесообразно разводить данные понятия. Их надо рассмотреть как непосредственно переходящие друг в друга. **Красота** может быть определена как универсальная мера бытия и познания, сказывающаяся в космически упорядоченном совершенстве явлений. Прекрасное же – это категория рефлексивно-идеального уровня, раскрывающая эстетический смысл, по сути соответствующий этому же, практически каждому знакомому, явлению красоты.

В классической эстетике (18-19 вв.), как и в предшествующие времена, восходящие, как минимум, к Античности, данная категория считалась наиболее презентативной в сфере эстетического отношения, иногда как бы заслоняя собой многие прочие эстетические ценностные категории, казавшиеся модификациями прекрасного.

Явление красоты чаще всего связывается с удивительным качеством скалывающейся целостности и единства, проступивших сквозь многообразие бытия (гармония как единство

многообразного), пропорциональности – уравновешенности частей целого, симметрии – соотносимой соразмерности элементов и сторон образа. Иногда этот феномен чудесного единства не доминирует в соотношении с многообразием, а таинственно уравновешен с ним, как в магически-красивых проявлениях асимметрии, неясности, сбалансированной с прозрачностью догадки и т.п.. То есть в таких проявлениях прекрасного, которые особенно характерны для эстетики традиционной культуры Востока – Китая, Японии, – развивавшейся под сенью мистики Дао – неявного первоисточника, порождающего все противоположности, призванные тонко балансировать в существовании мира. Этот тонкий баланс противоположного в эстетике Востока не тождествен гармонии ясного космоса греческой античности, легшей в основу ценностей европейской эстетики, но все же может быть выражен некоей универсальной категорией гармоничного, отражающей уравновешивающие качества порядка сквозь хаос (или уравновешивающие друг с другом порядок и хаос). Любые проявления прекрасного могут быть отражены понятием совершенства, выражающего оптимальную сложность события, изумительный фокус найденного в нем драгоценного равновесия, как бы ни понимались при этом сами стороны этого эстетического события.

Это совершенство, видимо, как раз нельзя понимать здесь как некую раз и навсегда свершенность – такое совершенство не имело бы эстетической специфики. Это, скорее, некая тенденция устремленности к совершенству, присущая мирозданию и особенно человеческому сознанию как наиболее трансформирующегося, подвижного центра мира-события, действующая вопреки тенденции распада, которую несет в себе инерция бытия. Это тенденция устремленности хаоса к порядку, бесконечная в своей перспективе. Именно поэтому в феномене красоты ясный порядок как бы «растворен» в неясности скрытого хаоса, находится в живом балансе с ним (гармония), трепетно проступает сквозь него как властно действующий, но еще не вполне реализованный потенциал, как подспудное свечение высокого духа сквозь телесность-реальность уже материализовавшегося бытия. Как только это свечение духа, эта устремленность к большему совершенству иссякает, любая самая совершенная форма эстетически умирает.

В мире множество форм, которые можно признать совершенными и они по большей части не трогают нас, остаются абстрактной холодной формальностью бытия, даже не заметной под сенью обыденно рационального мировосприятия. Освобождение от рационально прагматического взгляда на мир чаще всего рассматривалось как условие для того, чтобы увидеть красоту мира – эту целесообразность без конкретной цели, как выражался И.Кант, эту желанную, искомую целостность помимо конкретной пользы, той пользы, в мотивирующем свете которой совершенство как целое, как правило меркнет. Остраннение – возможность сделать реальность странной на вид, выхваченной из ее обычного контекста, привычного употребления и привычной функциональной интерпретации – действительно способно пробудить особое незаинтересованное эстетическое отношение, в открывшейся здесь собственной феноменальной логике события реальность обнаруживает совершенство, красоту, достойную увлекающего любования.

Но остраннение – не единственное условие ощущения прекрасного. Формальное совершенство реальности самой по себе должно для этого затронуть чувство человека, именно не него произвести изумительное впечатление. Прекрасное – это не просто красота-совершенство, это восхитительное превышение привычной сложности бытия – совершенство как бы сверх обычного, вызывающего отклик в эстетическом переживании некоего чуда. Представляется, что само это превышение красивого, что слышится в смыслообразовании русского слова «пре-красное», выражает интуитивное – как бы безотчетное, но предчувствие чего-то большего, чем просто красота-совершенство. Это дает основание современным психологам говорить уже не о бессознательном, а о сверхсознании как модусе переживания эстетического (в противовес методологии психоанализа, говорящего именно о бессознательном, импульсы которого, имеющие природу инстинктивных влечений, якобы проступают в человеческом восприятии, образуя поле эстетических предпочтений).

Чувство прекрасного это как бы сверхчувство – предчувствие чего-то большего. Это обстоятельство давало основание древним римлянам считать, что «красота это блеск (или аура – заря) истины», – что, иначе говоря, ощущения прекрасного – это предчувствие искомого ясно отражения сути бытия, хотя еще только предчувствия, всегда в чем-то смутного, но от этого только более волнующего.

Понимание чувства прекрасного как предчувствия истины, как сознания, еще не совершенного, вполне присуще и философии Г.Гегеля, который ставил искусство как объективную форму реализации этого чувства в сравнение с исторически сменяющей их, по его мнению, философией – сферой самого понятия как такового, способного, наконец, абсолютно адекватно соответствовать истине мирового духа.

Но неужели обаяние красоты – только предуготовление к ясности знания? Если смотреть на эстетическое не как на отражение действительности, а как на событие, в котором бытие вновь и вновь слагается, то это превышение совершенства, это предчувствие нового бытия, которое проявляется в чувстве прекрасного, откроется именно как чувство – как вовлечение самого человека в то совершенное сочетание-совпадение, в котором соединены и он сам, и прекрасный предмет его созерцания. Ведь действительно, в созерцание совершенства предмета входят и соучаствуют в нем и наши субъективные предпочтения, как в видимой красоте лица – наше стремление к привлекательному выражению возможного встречного взгляда, за которым кроется другое приветливое сознание, как в красоте окружающей природы – наше переживание, ощущаемое как навеваемое состояние природы настроение, как в красоте стиха – образ мира, разрешающий заветные искания нашей души, как в красоте музыки – динамика бытия, в которой бьется пульс человеческого переживания.

Это не вовлечение объекта в существовавший до того мир субъекта, что было бы по сути чуждым эстетическому, функционально-прагматическим его включением (что было бы, в частности, логикой детерминирующих поведения инстинктов, логикой желаний, лежащей в основе психоаналитической теории), а вовлечение субъекта именно в новое событие, в котором образуют одну созерцаемую целостность и стороны предмета, и мотивы субъекта. Это обновляющее состояние сознания – чудо настоящего, а вовсе не исполнение привычного, что можно счесть привычно-приятным, но не эстетическим. Прекрасное – это предзнаменование нового совершенства, в котором совместно участвуют, складываясь воедино, и субъект и объективность, но которое улавливается сознанием субъекта как чудесное предчувствие, и которое отображается в предмете как его изумительная красота. Ведь в конце концов прекрасное не только в предмете, сияющем своей красотой, а и в сознании, созерцающем это еще не сбывшееся, но сложившееся – кажущееся чудесно сложившимся – совершенство бытия, в котором растворяются и субъект и объект и в котором прорастает кристалл их нового – предчувствуемого и в то же время уже реального соотношения. Как мы уже указывали, совершенство здесь надо понимать не как нечто сбывшееся-совершившееся, а как совершающееся – и поэтому удивительно совмещающее в себе и объективный мотив совершенства, и субъективный мотив восхитительного превышения совершенства.

Если красота это действительно сияние истины, то истину надо понимать здесь не как соответствие реальности, а как искомое совершенство всегда нового события – как истину вновь образуемой действительности.

Если пытаться говорить о формальном совершенстве как основе красоты, то возникает вопрос: как найти координаты прочтения этой формы, как ее вообще можно понять – именно как форму, а не как содержание? Как форма может принять на себя ценностное значение? Это не просто форма совершенства – это форма устремления к совершенству некоего бытия – форма его конкретного искомого совершенства. Здесь должно присутствовать некоторое изначальное значение, которое придает абстрактным величинам – линиям, плоскостям, объемам, цветам, звукам – направленность понятной формы. Красота как форма не безотносительна к своему содержанию: даже человеческая красота не знает какой-то единой, единственной формы – красота ребенка, красота девушки, юноши,

старика – это все разные формы, теряющие свой смысл при переключении одного внутреннего значения на другое. Исследователи отмечают, что людям свойственно считать красивыми те лица, в произвольной мимической выразительности которых отражаются привычные черты выразительной мимики близких, с детства знакомых лиц. Красота человеческого облика не безусловна, она обусловлена устойчивыми представлениями о доверительных человеческих отношениях, входящих, как мы сказали выше, в состав предчувствуемого события-совершенства. Недаром Аристотель связывал чувство красоты с радостью узнавания. Безучастной «скалярной» форме нужно «векторное» значение, то, которое и задаст координаты совершенства, то, что придаст этому событию смысл. Г. Гегель полагал, что именно в соответствии формы содержанию – в его идеальном соответствии и кроется истинный смысл прекрасного. Но не во вскрытии содержания с помощью его идеальной формы здесь дело; красота это только аура, сияющая вблизи истины. Дело здесь именно в том, что в складывающееся в своем совершенстве и целостности событие вовлекается содержание бытия – существование, бывшее и до этого события, благодаря чему это событие прекрасного озаряет и все бытие.

Движущий элемент этого события-совершенства – участие переживающего субъекта. Красота не безучастна, иначе она будет холодна, пуста, рассыплется не несущественные черты, не скрепленной целостностью смысла. Но красота и не конкретно-функциональна. Что же это за участие, обретающее свое совершенство в красоте? В эстетическом событии, которое мы ощущаем в качестве прекрасного, всегда присутствует либо настроение природы, либо экспрессия удачного художественно-творческого акта, либо выражение лица, жеста, движения – их привлекательность. В глубине эстетического события прекрасного – субъект-субъектное начало смыслообразующей встречи, нахождение сознанием встречного соответствия себе – идеального встреченного соответствия, которое можно было бы передать через понятие любви. Любимый человек кажется любящему чрезвычайно красивым, невзирая на очевидные для других формальные недостатки. Но это не обязательно любовь конкретных людей друг к другу; это потенциал встречи сознания с идеально соответствующей ему целостностью бытия, в чем бы оно реально не выражалось, с целостность, в которой угадывается не только свое, но и рождается высшее другое. Это, скорее, потенциал устремленности к Богу и встречи с ним, лишь проекцией которой являются человеческая взаимная устремленность и встреча. Недаром многие концепции прекрасного возводят этот феномен к проявлению Бога в мироздании. Недаром издавна отмечается и такое качество прекрасного, как соразмерность явления и образа мере человека. В феномене красоты прекрасным кажется и само созерцающее его сознание, сам, ощутивший красоту, человек.

Эта встреча сознания со своим смыслообразующим событием в его чудесной данности, сложности и незавершенности, которая угадывается в феномене прекрасного, создает ощущение неуловимости рождающегося эстетического смысла, не сфокусированности, неясности, как бы растворенности в чувстве и рассредоточенности в образе субъектно-смыслового потенциала события. Новая субъектность еще не родилась, а только рождается, предчувствуется в этой данности, в этом явлении. Поэтому трудно говорить о прекрасном герое (и тем более о прекрасном авторе); чаще говорится о прекрасном образе (природы, тела, лица, образа в художественном произведении), в мотивах, интонациях, цветах которого, а еще больше в угадываемой поразительной целостности которого растворено новое субъектное начало, необъяснимо дополняющее созерцающее его сознание. Вряд ли красота в связи с этим это прямое явление Бога, скорее это явление нового совершенного мира, проблеск которого виден в особом, уникальном сочетании черт этого обычного мира, пробивается через него. Это древние греки видели божественность в красоте, считая весь мир божественно-совершенным космосом. Но личный Бог, существующий до мира, теряется тогда за этим мировым совершенством, затмевается им. Прекрасное это не откровение трансцендентного Бога, а именно мировое прекрасно-эстетическое – устремленность мироздания к божественной целостности, не

достижимой в мире в качестве таковой, но по-своему проступающей в доступной миру гармонии.

Впрочем, видимо, благодаря этой рассеянности смыслового потенциала и неуловимости качественных характеристик прекрасного в его постижении могут быть применены и другие подходы, кроме тех, которые уже применяла эстетика, стремясь рационально проинтерпретировать этот по сути свой внерациональный феномен сознания-бытия.

Возвышенное – это особая ценностная категория эстетики. Ее определений, как и объяснений ее специфики достаточно много. Согласно одному из них, возвышенное характеризует эстетическую ценность предметов и явлений, которые обладают большой положительной общественной значимостью, но в силу своей колоссальной мощи и масштабов не могут сразу полностью быть освоены обществом, личностью, таят в себе огромные потенциальные силы. По отношению к этим непокоренным, порою грозным силам человек не свободен, они превосходят его возможности и поражают величественным могуществом. Впрочем, другой оттенок категории возвышенного связан с чувством утонченной приподнятости над обыденным бытием, возможности духовно преодолеть наличное состояние, которая открывается перед человеком. Третий смысл, который тоже вполне укладывается в эту категорию, это понимание возвышенного как великого, величественного; при этом позитивный смысл здесь не обязателен: возможна трактовка данной категории и через призму мрачного величия. Категория, родственная возвышенному, хотя и представляющая не просто сферу общего эстетического отношения, а скорее особый фактор художественной реальности – это категория героического.

Возвышенное – категория, вошедшая в поле осмысления несколько позже других классических категорий эстетики. Хотя прообраз ее рассмотрения тоже относится к античности – к первому веку н.э. (трактат «О возвышенном» неизвестного автора). Это текст по риторике, где возвышенное – особый стиль высокой речи. «Цель возвышенного, – пишет древний автор, – не убеждать слушателей, а привести их в состояние восторга, так как поразительное всегда берет верх над убедительным; /.../ поддаваться или сопротивляться убеждению – в нашей воле, изумление же могущественно и непреодолимо настолько, что воздействие его происходит помимо нашего желания».

Повышенный интерес к данной категории пробуждается в философской эстетике 18-19 вв.. При этом подчеркивается именно эта несоразмерность возвышенного предмета привычной мере человеческого. Немецкий философ И. Кант писал: «Возвышенно то, одна возможность мысли о чем уже доказывает способность души, превышающую всякий масштаб чувств».

Романтики, вслед за Ф.Шеллингом считали, что мир это совершеннейшее произведение, что универсум образован в Боге как вечная красота и абсолютное произведение искусства. Поэтому и идеальное произведение искусства, доступное человеку, как бы снимает покровы с божественных тайн. В связи с этим мир прежде всего возвышен – он прямой восхищающий след Божества, – и для искусства прежде всего характерно именно это – именно возвышенное как главный эстетический принцип. Да, как раз для романтического искусства характерна эта акцентуация тематики величественных и сверхсильных явлений бытия – от священных образов мистики и недостижимой высоты человеческой гениальности, возвышающейся над толпой, до катастрофически бурных сил природы и до inferнальных сил мрачного величия, рассматриваемых эстетикой теперь как одна из модификаций ценностной категории возвышенного, несмотря на то, что это мрачное величие часто граничит с проявлениями мирового хаоса, с ужасным и безобразным (особенно в эстетике декаданса).

Очевидно сходство переживания возвышенного со специфической мистической направленностью религиозного сознания. Да, именно преклонение перед высшим Существом, высшим Смыслом, высшим Сознанием содержит в себе основание для этой сверх-меры бытия – меры, превышающей все человеческое, все земное, все мировое.

Ориентированность сознания на Высшее-Другое – на Личность Бога, без сомнения, включает в себя ощущение возвышенного; именно возвышенное окрашивает прежде всего религиозную эстетику, проявляется в религиозном искусстве, содержится в религиозном ритуале. Сама феноменальность Высшего Другого – это и феноменальность религии, особенно религии теистической, а в высшей степени – монотеистической, такой, например, как ислам или христианство. Но это и феноменальность эстетически-возвышенного. Возвышенное как феномен сознания, таким образом, как бы имеет двойной генезис – и в сфере эстетики и в сфере мистического.

Как при этом все же отличить эстетическое качество возвышенного от явления религиозно-мистического почитания, изумляющего восхищения и священного трепета, характеризующих интуицию и чувство именно религиозного плана?

Да, образы и переживания божественного во всех религиях ощущаются как возвышенные – то есть превосходящие меру привычно человеческого, меру повседневного. Все самое возвышенное, величественное и могущественное собрано для мусульманина в имени Аллаха; все самое возвышенное, нравственно высокое для христианина связано с личностью воплощенного Бога и благодатного Духа. Отличие же, видимо, в том, что в случае религиозного сознания речь идет о действительном сущностном и деятельном преобладании Бога над человеком в установлении этой чудесной связи между ними. Воля человека и, соответственно, само человеческое постижение в исламе только эпифеномены – производные явления – воли и откровения Аллаха. В христианстве именно воля Божия зовет человека к совместному действию с нею, именно она избирает, располагает, укрепляет человека. Любовь человека к Богу никогда не превосходит и даже не равняется Божией любви, по сути порождающей встречную человеческую любовь, ибо Бог сам и раскрывается как Любовь. Религиозное сознание построено не как сознание перевоплощающееся, а как сознание приобщающееся – причащающееся Высшему Другому сознанию. Эстетическое сознание именно перевоплощающееся, в себе самом чувствующее это превращение. Религиозное сознание онтологично; эстетическое сознание феноменологично.

Недаром эстетически-возвышенное именно восхитительно; религиозно-возвышенное же трезво онтологично – это связь-подчинение Другому Сознанию, впрочем, подчинение тоже в высоком смысле – в смысле священной иерархии. Недаром признаки эстетически-возвышенного чувства в религиозном сознании разоблачаются как прелесть, как фантазия, как воображаемо-мистическое чувство.

Эстетически-возвышенное при всей несоизмеримости меры возвышенного предмета и меры человека наполняет человеческое сознание изнутри, оказывается интимно освоенным – данным. Оно открывается как грандиозное, оказавшееся вдруг чудесно доступным. Это не онтологическая грань, священный трепет и реальный страх, это удивительная доступность несоизмеримо великого, форма усвоения величия и высоты, форма поразительной близости невообразимо далекого. Это изумительное чувство, как представляется, хорошо и феноменологически точно передал И.Бунин в качестве одного из моментов описания своей поездки на пароходе из Одессы в Палестину («Тень птицы»). Феноменология этого описания следующая: Корабль причалил в порту Пирея – в нескольких десятках километров от Афин; на горизонте едва можно было разглядеть в пыльной дымке некую маленькую точку; но по-особому воодушевляющее чувство подсказывало: то афинский Акрополь – притягательное средоточие величия и славы, порождающий исток культуры, сведенный в одну точку – удивительно почти доступную взгляду – великое в одном едва различимом атоме чувства. Чувство и сознание проникаются здесь энергией величия – именно чувство становится великим – захватывающим дух, возвышающим его над привычным состоянием души и тела, над привычностью жизненного мира. Но возвышающим не в экстазе преклонения и отрешенного от себя и мира преображающего приобщения к божественному, а именно в феномене особого проникновения-перевоплощения, делающее само сознание высоким до головокружения. Таково эстетически-возвышенное.

Впрочем, в действительности эта грань между эстетически-возвышенным и религиозно-возвышенным порой оказывается очень тонкой. Дело в том, что религиозный культ часто интегрирует в себя собственно эстетический компонент, не всегда полностью преобразуя его особенным своим религиозно-мистическим смыслом, как это происходит, например, в церковном католическом искусстве начиная с эпохи Возрождения (повлиявшего и на многие проявления русского церковного искусства 18-19 вв.). Эстетический восторг в католической эстетике зачастую подменяет собой подлинное состояние богообщения, иногда даже выдавая себя за него.

Есть религии, где, как представляется, происходит нечто подобное такому смешению, но уже настаивающее на мистической природе самого эстетического: Так сама суть даосской мистики – это эстетическое начало бытия и сознания; само Небо это Дао, нераскрываемый источник всех появлений, созерцаемой гармонии и тонкой уравновешенности, составляющей подлинность бытия – бытия как чудесно слагающегося события. Подобным образом дельфийская мистерия древних греков это воссоздание гармонизирующей силы Аполлона-Феба, той онтической силы, которой исполнен сияющий мир-космос. Сама религия в этом случае по сути своей эстетична. Эстетически-возвышенное тождественно здесь божественно-возвышенному. Потому-то грекам и удалось преобразить мистерию в трагедию, молитву в лирику, изваяния богов в идеализированное искусство – преобразить легко, без потрясений, без категорического различия, возведя эстетическое переживание до мистического катарсиса – очищения (Аристотель) и поэтическое вдохновение до божественного наития (Платон).

В свою очередь вера Христова, открывающая Бога как Любовь, приближает тем самым эстетическое начало – доступное человеку переживание связи с другим сознанием, любящим и любимым, – к подлинно таинственному боготкровению – открывает саму божественную волю как милующую волю любви, то есть как бы указывает на божественный исток эстетически-возвышенного, на сверхвысокий Первообраз как подлинный исток всего высокого, не отождествляя их при этом. Вера Христова переосмысляет эстетически возвышенное в духе явленной святости – и, тем самым, делает возможной совсем особую эстетику – эстетику святого образа и молитвенной поэзии, где план выражения, выступая за таинственную грань божественного сверхбытия, онтологически зовет и ведет к нему, становится реалистическим символом, а точнее, собственно откровением воплощенного Бога, доступным человеку, данным человеческому переживанию именно в этом богооткровенном качестве.

Но чаще все-таки эстетическая теория фокусирует свое внимание на автономных от религиозно-мистического смысла проявлениях эстетически-возвышенного, обретая их, как романтическое искусство, в героике сверхчеловеческого, в «обоотворении» земных страстей, например человеческой любви и верности, в восхищении непреодолимыми силами бытия. Темы именно такого рода наполняют, заметим, и искусство не только романтического склада. Это, по сути, вечные темы искусства – романтики только относятся к ним с особым горячим трепетом, не допуская снижающей иронии и вульгаризаций, которые, к примеру, царят в искусстве современном.

Трагическое – парадоксальная категория эстетики. Она характеризует утрату сущностных, фундаментальных, незаменимых, человеческих ценностей. При этом острое чувство утраты несет интенсивное переживание такой степени, что как бы меняется качество самого субъекта, испытывающего его. Как правило, эта утрата – человеческая смерть, смерть героя. При этом парадоксальность состоит в том, что негативное переживание в феномене трагического преобразуется в особое позитивное чувство духовного преодоления смерти как освобождения и очищения.

В основе трагического – разрыв самой субъектности эстетического переживания. Это не разлом между автором и героем, которого он жалеет, не разлом между автором и читателем (зрителем), к состраданию которого он взывает – это разрыв внутри субъектности как таковой, внутри каждого из субъектов, сопереживающих друг другу в

эстетическом событии. Напряжение этого переживания именно в том и состоит, что созерцающее сознание и действующий герой сопереживают друг другу. Зритель сопереживает герою – и это ведет к потрясающим последствиям. «Посредством чувств сострадания и страха, - пишет Аристотель о феномене трагедии, - происходит очищение (катарсис – греч. καθάρσις) подобных страстей». Но и герой сияет светом этого сопереживающего сознания, омыт слезами его милующего сострадания – он сам обретается как трагический герой именно в соли этих слез, хотя бы подразумеваемых; именно к ним взывает судьба его в качестве трагического героя. Даже отчаяние героя адресовано этому милующему спасению-состраданию.

Между чем же и чем (кем и кем) полагается этот разлом, этот разрыв трепетно-живого настоящего человеческого сознания?

Не между жизнью и обстоятельствами, не между стремящейся ввысь, в вечность душой и косным, обреченным телом, не между хитросплетениями коллизий, в которых запуталась и перемалывается душа: коллизии это только драматически-конфликтные проявления трагического надлома. Видимо, трагический надлом и не в амбивалентности героя – «невинного преступника», не в трагической ошибке и не в граничащей с невинностью «трагической вине», которая как-то все же вмещается трагически-прекрасной (высокой) душе героя, как она видится со стороны страдающему зрителю, со стороны его оценивающего сознания. Этот разлом, сказали бы древние греки, – между героем и его судьбой. Но судьба в представлении древних греков это не обстоятельства, не вероятностное русло жизни, в которое не умещается человеческое деяние, – ведь в их представлении это воля богов. Судьба изрекается как нечто грядущее – как единственно допустимое, порой поражающее своей неожиданностью, а чаще предзнаменуемое и предчувствуемое, роковое. Именно в сени божественного рока герой трагичен – именно тогда он не обесмыслен, а осужден. Ведь трагична не смерть, трагично неподвластное нам осуждение, неизбежная вина, причем вина непоправимая, то есть ведущая к смерти. Именно роковая вина неизбежна, смерть же как таковая может быть бессмысленно случайна. Смерть как таковая просто абсурдна для жаждущего смысла жизни сознания.

Впрочем, феномен трагического не в вине как таковой, иначе, наверное, это была бы категория из разряда морально-этических. Феномен трагического в невозможной, но горячо взывающей и подспудной горячо переживаемой правоте. В мечте о невозможной в мире правоте? Правы и та и другая сторона, и боги, и герой, и судьба и ее жертва, никто не виновен – трагическая коллизия именно в осознании обоюдной «правоты», хотя и не равноценности сторон противоречия. Но и та и другая сторона - виновны. Судьба «виновна», так как она не может включить благо героя, которого он по-человечески достоин, и не виновна в то же время, ведь она – простая и неумолимая невозможность. Вот такова «трагическая вина» (одновременно – трагическая правота), вызывающая аналогично двойственное – властное и бессильное – сострадание.

Все-таки трагический конфликт – это конфликт между сознаниями, не сходящимися в своей направленности, как две стороны сознания героя. И тогда это и конфликт внутри всего бытия, которое обнаруживает свое не схождение с самим собою, которое обретает характер острого экзистенциального парадокса в объективно-оценивающей рефлексии зрителя. Само сознание зрителя испытывает потрясение именно от этой раздвоенности, одновременно очищающей – освобождающей от рвущихся теперь мелких и непрочных привязанностей – и по-новому соединяющей – позволяющей найти новую связь, парадоксально преодолевающую разрыв. Так страдающая любовь преодолевает смерть, оказывается выше нее. В основе трагического события, таким образом, – не просто разрушение (тогда бы оно было слишком родственно ужасному, жестокому и прочим подобным деструктивным аффектам, столь значимым в эстетике неклассики). В его основе и любовь – уже не способная разорваться спасительная связь, которая перекрывает собой все разорвавшиеся связи, всю доведенную до предела противоречивость бытия.

Но эта спасительная любовь, в отличие от рокового губительного разлада, не предопределена – она именно чудесно возникает в переживании как непонятное чудо

«спасения» через страдания в дионисийской мистерии, из которой (или в рамках которой) и возникла древнегреческая трагедия, явившаяся архетипом трагического события вообще. Это не та «воля богов», в результате которой – осуждение и вина, в результате которой – невыносимая судьба. Это бессильная «божественность» виновной правоты, столь характерная для положения человека в мире – человека как величайшего из существ, неизбежная ограниченность которого так болезненна, так надрывна. *Спасение и божественность* приходится брать здесь в кавычки, так как в эстетическом тоне трагического это феноменальные, а не онтологические события: спасительна здесь только человеческая сопереживающая жалость, парадоксально преображающая сознание, реальное спасение не настает, иначе это была бы не трагедия, а именно религиозный спасительный экстаз. Герой воскресает в переживании живущих зрителей – в жизни сострадания. Трагическое это человеческий зов к спасению, которое может дать не неумолимая божественная воля, а милующая воля зрителя. Это зов к человеческому спасению и помилованию. Трагическое это эстетическое помилование. (Видимо, такова и была древнегреческая мистерия, онтологизировавшая эстетическую феноменальность, принимавшая это чудесное событие за само бытие, как и вообще древнегреческий миф онтологизировал эстетическое совершенство бытия – космос. Не столь вероятно, но, не исключено, что эстетическая трансформация религиозной мистерии с ее реалистическим пониманием жертвы-страдания и спасения-очищения в эстетику трагедии с ее сопереживающей феноменальностью произошла при формировании цивилизации классического типа на основе преодоления ее архаических истоков – на основе переноса онтологического внимания с мистики на реальное человеческое действие).

Порой вторым существенным прототипом трагедии, как бы задающим несколько иной ее тип, называют Страсти Христовы – описанные в Евангелии последние дни земной жизни Иисуса Христа, предательство, осуждение, страдания, смерть, – представляющие пафос искупительной жертвы и любви. Да, Страсти Христовы это своеобразный образец трагического; но только если смотреть на эти события человеческими – именно эстетическими – глазами: непонятость людьми и их непостоянство, предательство и покинутость учениками, клевета, невинное осуждение, нечеловеческие страдания, смерть, заставляющая даже мучителей признать: «воистину человек сей праведен». Все это действительно переворачивает сознание глубиной трагического сопереживания. Но религиозный смысл всего этого не таков: Смерть Бога – с одной стороны, это, по-человечески, безумие и соблазн; но это жертвенная смерть – не из трагической вины, достойной сострадания, а по воле самого Бога, достойной любви и благодарности. Его воскресение отменяет смерть – это подлинно онтологическое, а уже не только феноменально-оживляющее (как в греческом дионисийстве и орфизме, как и во всех трагедиях мира) спасение. Пафос собственно трагического снимается здесь реализованной мистикой спасения; трагическое переносится, скорее, на человечество, отвергнувшее Христа, или только отрекшееся от Него. Это человечество достойно сострадания. Человечество оказывается героем этой трагедии, Христос же – Бог – не герой, а Автор.

Эстетический феномен трагического – это фрагмент складывающегося в этом мире настоящего, феномен встречи человеческих сознаний, разделяющихся на милующее и милуемое, как сказал бы М.М.Бахтин, а вовсе не просто на судящее и судимое. Этот феномен трепетного настоящего гаснет в этом своем собственном смысле в религиозной вере, хотя и включен в нее – у эстетического и религиозно-мистического разные природы.

Иной, более светлый тип трагедии называют оптимистической. Оптимизм оптимистической трагедии не в том, что герой действительно воскреснет, а в том, что сострадание его правоте наконец увенчается, его дело победит – вера в это, предчувствие этого и пронизывает гибель оптимизмом. Этот тип трагедии очень характерен для искусства социально-революционной идейной направленности и тематики. Прометей мучим за то, что знает имя бога, который свергнет власть Зевса. По тону всего этого мифа, если не прибегать здесь к христианским переистолкованиям, можно догадаться, что имя этого нового бога – человек.

Феномен трагического связан с феноменом абсурда, в основе которого - безысходная бессмыслица мировой деструктивности. Абсурд, будучи явлением эстетическим – открытым эстетикой в 20 века, тоже апеллирует к соучастию. Однако это соучастие, как кажется, уже не есть сострадание с его надрывом но и милующе-спасительным внутренним пафосом. Это вовлечение в деструкцию нонсенса. Трагична смерть героя, достойного жизни – именно потому, что страдающий зритель восстанавливает в своем переживании персональность героя и в этом его достоинстве, и в этой его жизни. Абсурдна бессмысленная жизнь, которая в этом качестве уравнена с бессмысленной смертью и бессмысленным страданием. Внимание к ней затягивает в состояние того же абсурда, в лучшем случае проблематизирует сознание, вырывая его из сна, в котором он не замечал вопиющей бессмыслицы своего бытия. Эстетика абсурда, в отличие от чувства трагедии, сама по себе безысходна, хотя и апеллирует к другому сочувствующему сознанию, как и любое эстетическое явление.

Комическое – категория эстетики, в которой выражается противоречия между несовершенным явлением и положительным опытом человечества. Это та категория, проявления которой действительно имеют смысл в основном только в человеческом обществе. В ее основе, как правило, – общественно значимое несоответствие цели - средствам, формы - содержанию, действия - обстоятельствам, сущности - ее проявлению, вызывающее парадоксальное чувство радостного возбуждения с оттенком превосходства и морального осуждения несовершенств социальной жизни, которые субъекту эстетического отношения непосредственно не угрожают.

Комическое – одно из наиболее трудно объяснимых явлений эстетического ряда. Порой кажется, что в этой необъяснимости того, что собственно смешно, и состоит во многом этот эффект смешного: стоит узнать, в чем секрет смешного, и смешно уже не будет (подобная идея звучит в одной из повестей американского фантаста А.Азимова). Видимо, действительно, сама конституция комического основывается на парадоксальном изумлении сознания, на алогизме, которым внесение рациональной ясности претит, уничтожая этот самый неожиданный алогизм.

Есть основания отличать смех (и «смеховую культуру») от комического. Смех радости феноменально – и по смыслообразующему состоянию, и по содержанию – отличен от смешного – комического. Многие авторы комическое принципиально отделяют и от смешного вообще, понимая под комическим само содержание того, что смешно, как бы объективное событие от реакции (смех при этом понимается как психическая реакция). Чувство комического, чувство юмора, ироничность как стиль мышления считаются при этом субъективными составляющими этого специфического эстетического отношения. Дифференциация и уточнение понятий очень важна для их уточнения. Но, акцентируя внимание не на содержании комического, а на самом состоянии, образующим смысл комического, кажется важным использовать именно и понятие смешного, характеризующего то феноменальное событие, ту особую складку чувства, предметной проекцией которого выступает комическое содержание – комическая ситуация, комический герой.

Часто обращают внимание на особый динамизм той реакции сознания, которая лежит в основе комического – смешного. Верно отмечалось, что в основе комического – внезапное разрешение в ничто – поразительно быстрое преобразование значительного (казавшегося значительным) в пустое. Остроумное всегда быстро, оно не сочетается с долгими рассуждениями и с пространным созерцанием. Оно создает неожиданный переворот в ситуации – переворот, где «серьезность» ситуации оборачивается ее пустотой, высота положения оборачивается дутой напыщенностью, претензия на ум – неадекватностью и т.д. Мещанин во дворянстве, маразматик у власти, благородная поза с низменной подоплекой – излюбленные комические положения. Люди любят высмеивать мнимое высокое – играя на самом обнаружении этой «мнимости», давая возможность

сознанию ощутить радость неожиданного самовозвышения над разоблаченным дутым псевдо-величием другого. Иногда комичность персонажей может подчеркиваться выделением их необычной характерности, как бы низводящей персональный смысл до несуразности деталей. Этот прием маркируется через понятие гротеск. **Гротеск** – (от слова грот – римские катакомбные помещения) – здесь изначально имелся в виду характерный вид орнамента, включающего человеческие фигурки, фигуры птиц, животных в стиле условной характерной выразительности. От облика этих фигурок и происходит второе значение понятия «гротеск» – причудливый, смешной, комически-преувеличенный, которое приобрело общехудожественный и общеэстетический смысл.

Как мы старались показать, говоря о трагическом, несмотря на все страхи и страдания, которые внушают напряженные коллизии, разрушения и смерть трагедии, трагическое в сути своей амбивалентно: не только неумолимое «зло», но и парадоксальное «благо» – в самой его основе. Содержание трагического деструктивно, состояние же трагического (его смысловое событие) – эстетически-спасительно. По контрасту, можно, вероятно, сказать: несмотря на всю радость и веселье смех в сути своей не столько «добр», сколько «зол». Феноменологический архетип смешного – в событии осмеяния. При всей своей очевидной спонтанной притягательности эстетически-смешное – отталкивающее. Нет, это не то отталкивающее начало, которое сквозит в безобразном или низменном – это не содержание, а само состояние отталкивания-осмеяния. Это эффект радостного и освобождающего отталкивания субъекта от разоблаченного им содержания. В основе этого переживания – неожиданность разоблачения и торжествующее превосходство вплоть до унижения, осмеяния – состояние, которое испытывает субъект, по особому сопереживая событию, оказавшемуся несуразным, герою, оказавшемуся комическим.

Нет, такое «зло» комического – это не нравственное зло. Как раз нравственное зло может «осуждаться» комическим отталкиванием-преодолением – зло, которое выдавало себя за высокое достоинство и было разоблачено в его жалкой низости. Комическое может преодолевать нравственное зло, реально содействуя его уменьшению. Многие комедиографы именно в этом видели свою миссию. Но, как и все эстетическое, комическое не имеет нравственных иммунитетов; и осмеяние может быть хамским, кощунственным, незаслуженно издевательским – то есть совершенно безнравственным и разрушительным по своим последствиям. Комическое это именно эстетическая форма осуждения – без какого-либо закона и без какой-либо заданной предметной направленности (по аналогии с кантовским пониманием красоты как целесообразности без цели) – осуждения по самой форме его вынесения, разоблачающей предмет в его низости и пустоте и поднимающей субъекта над ним – при чем, делая это в результате неожиданного смыслового превращения, спонтанного, головокружительно быстрого, «взрывного» эстетического события.

Хотя возможен и добрый смех – теплый юмор, легкая ирония, освещающая общение, всеизвиняющая, всеоправдывающая улыбка. Рассмеявшись над осуждаемым можно ведь и смириться, весело сжиться с ним. Но об этом несколько позже. В недрах комического переживания, в самой его феноменологической сердцевине при всей его возможной доброте все же – отрекающаяся, осуждающая позиция. При том, конечно, что бывает и собственно злой смех.

Такая «демонизация» комического звучит явно парадоксально; это какой-то не дополненный тезис парадокса. Все-таки в смехе живет и конструктивное, живительное начало.

Радость смеха – это радость осудившего самоутверждения, вдруг обнаружившего свою сравнительную свободу, высоту и неуязвимость. Это эстетическое качество, как кажется, наиболее близко рациональной – эгоцентрически-рассуждающей позиции. Остроумие – это одновременно и характеристика быстрого ума выраженного рационального склада, и юмористической натуры, способной и склонной к меткой насмешке. Что объединяет здесь быстрый разум и легкую колкость? Их объединяет не

качество быстроты и легкости ума, а эгоцентрически-самовозносящаяся позиция – позиция точного суждения – колкого осуждения.

Но смех – это и радость консолидации сознаний. И именно в качестве осуждения-осмеяния смех не может быть одиноким: одинокое сознание всегда будет сомневаться, действительно ли смешно то, что оно так высокомерно разоблачает и что считает пустой игрой камуфлирующей себя под смысл бессмыслицы. Одинокое сознание всегда застигнет себя в подозрении, что, может быть, само оно не имеет смысла в сопоставлении с «бессмысленным» и безобразным другим, напыщенная пустота которого вдруг перед ним обнаружилась. Действительно ли смешны человеческая неадекватность и уродство – может быть, они должны внушать трогательную жалость, а не смех? Действительно ли смешно безобразное животное, быть может, оно опасно и отвратительно, и юмористическое заигрывание с ним – признак нашей собственной неадекватности? А разве адекватен смех одинокого человека? Он сам, при взгляде со стороны, способен вызвать насмешку, а порой и холодок ощущения подозрительной патологии сознания. Одинокое сознание оказывается растерянным перед комическим предметом. Несуразный объект не так легко превращается в комический предмет, когда он – в прямом общении с сознанием, в свою очередь являющемся общением со своим alter ego – совестью. (В смехе действительно может быть и что-то «бессовестное» – то, что может показаться агрессивно-глумливым в свете чисто нравственной интуиции).

Одинокое сознание не способно уверенно рассмеяться. Сознание комического всегда не одиноко. В этом феноменологическая подоплека такого явления как солидарность смеха: смешно становится тогда, когда твоя первичная рефлексия о поразительно несуразном находит идентичный отклик в другом (других) сознаниях. Именно тогда смех – не агрессивное злорадство, а эстетическое явление, когда он не выражает случайно-субъективную позицию, а является общим смехом, превращающим изумляющее несуразное в комическое. Смеяться можно только с кем-то вместе, пусть со мною будет тогда хотя бы только мое же «второе я» – эта феноменальная позиция солидарности смеха внутри самого субъекта. Смех зрителей – это вполне очевидно и буквально именно так – входит в состав комедийного зрелища. Эта солидарность смеха может вовлекать и самого комического героя – клоун одновременно смешон и смеется. Он смеется над собой? Да, в глубине души он смеется именно так, ибо клоун – и автор и герой смешного. Зрители солидарны с ним-автором и высмеивают его-героя – именно благодаря смеховой солидарности с ним-автором.

Отсюда – добрый смех – смех солидарности со смешным, способным рассмеяться над собой. Но этот же смех окажется злым, если высмеиваемый не солидарен, а только унижен. Отсюда – из солидарности высмеиваемого с высмеивающим происходят и теплый юмор, и легкая самоирония. Очевидно, для этого затрагиваться должны не слишком существенные онтологические качества, от которых человек мог бы легко дистанцироваться в себе самом, а еще лучше качества возможные, а не реальные – иначе смех чреват обернуться обидной насмешкой и унижающим глумлением.

Смех по преимуществу радостное социальное чувство именно потому, что действует смеховая солидарность, позволяющая снять обиду, досаду осмеяния. Но может быть эту обиду не всегда полезно так уж безоглядно-весело преодолевать, вспомнив слова городничего из последнего акта гоголевского «Ревизора»: «Над кем смеетесь? Над собой смеетесь!». Смех конструктивен, поскольку позволяет феноменально-эстетически преодолевать пороки и несовершенства бытия, человеческого существования. Смех позволяет возвыситься над пропастью абсурда. Но смех способен и незаметно приблизить к этой пропасти, когда все вокруг оказывается солидарно осмеянным. Смех может быть и оружием тотальной деструкции – всеобщим осмеянием всего, в котором готово утонуть все достойно высокое.

Вообще, как мы видим, сопоставление эстетических категорий с этическими всегда не выдерживает на прочность. Принцип эстетического – это не этический принцип двусмысленности – добра и зла. Особенно это касается парадоксальных категорий, таких, как

трагическое и комическое. Предчувствуемое-возможное – то, что нарушает реальность, преодолевает ее, но в этом риске еще только открывающегося нового события еще не известно, восстановит ли «вскрытое», как бы первоначально разъятое бытие, превзойдет ли его в новом свершении, – это трепетно-рискованное событие, то, что составляет эстетический феномен – всегда балансирует на грани разрушения/созидания, возвышения/низведения и т.п.. Не только нравственный, но и онтологический парадокс кроется в эстетическом. Впрочем, как и парадокс гносеологический: истина это или ложь, серьезность правды или игра, откровенная искренность или ирония? Парадоксальный эстетический феномен трудно объяснить в этих категориях. Но и без выделения этой их парадоксальности его невозможно постичь.

Комическое как никакая другая эстетическая категория тесно связана с метакатегориями эстетики, которые мы раскроем далее, – с принципом иронии и принципом игры.

Безобразное – данная категория примыкает к основным категориям классической эстетики. Но собственно в классической эстетике безобразное долго не выявлялось в качестве самостоятельной ценности. Это антиценность – антипод прекрасного (подобно тому, как низменное это антипод возвышенного). В классической эстетике с категорией безобразного связано нечто отталкивающее, бесформенное, не соответствующее – по контрасту с привлекательностью и совершенством формы, присущими красоте. Явление безобразного это показатель дисгармонии, смыслового несоответствия как в содержании, так и в выразительных формах жизни. Безобразное выражает отсутствие и невозможность совершенства.

Между тем, для некоторых явлений неклассической эстетики характерно введение безобразного в круг положительных эстетических ценностей. Эстетизация безобразного – особая тенденция в развитии эстетики и искусство конца 19 в. (декаданс, ряд модернистских направлений, отчасти постмодернизм). Родоначальником такого рода эстетизации считают французского поэта Ш. Бодлера («Цветы зла»). Первую же попытку такого рода сделал еще Аристотель, связывая прекрасное и безобразное между собой в сфере их художественного претворения. Даже отвратительное, считал он, изображенное в художественном произведении, доставляет эстетическое удовольствие в радости узнавания, достигаемой благодаря мастерству художника. Он писал: «На что смотреть неприятно, изображения того, мы рассматриваем с удовольствием, как например, изображения отвратительных животных или трупов». Но это, конечно, еще не эстетизация безобразного как таковая. Эстетизированное безобразное в новейшей эстетике обретает свое значение благодаря действию особого ценностного полюса – полюса эффектно-экспрессивного, привлекающего внимание и производящего сильное впечатление, становящегося синонимом эстетического. Данный полюс здесь по-особому притягателен и самоценен. В его тяготении теряют свою силу та иерархий ценностей, которая была выстроена классической эстетикой, искусством и культурой в целом. В его тяготении обретает силу иная, деструктивная эстетика.

3.4. Категории деструктивной эстетики: абсурд, жестокость, ужасное

В 20 веке новые категории эстетики, казавшиеся неприемлемыми с точки зрения классики, занимают все более видное место и, наконец, формируют поле доминирующей сегодня неклассической эстетики. Это категории абсурдного, заумного, жестокости, насилия, шока, садизма, мазохизма, деструктивности, энтропии, хаоса, телесности и др.. Это категории, которые с точки зрения классической эстетики считались антиэстетическими или внеэстетическими. В них подавлено или совсем отсутствует конструктивно-смыслообразующее начало. Поэтому эту новую эстетику порой и называют

деструктивной эстетикой. Она не просто дополнила, но именно перевернула представление об эстетическом как царстве преимущественной красоты как события по-разному проявленного совершенства. Она отвергает прекрасное как основной феномен эстетического ряда. «Наука о прекрасном сегодня невозможна, - пишут аналитики этой новой эстетики, - потому что место прекрасного заняли новые ценности, которые П. Валери назвал шок-ценностями, – новизна, интенсивность, необычность». Но они логически противостоят не только прекрасному, но и всей системе классической эстетики. Они противостоят ее целостной направленности – возвышающему одухотворению переживаемого события. Направленность неклассической эстетики противоположна – снижение, разрушение, наслаждение деструкцией, жуть ужаса и переворачивающая сознание сладость провала, падения в небытие. Поэтому верно назвать эту модную сегодня эстетику деструктивной. По силе впечатлений она не уступает эстетике возвышающей; вектор же ее противоположен. Как такое вообще возможно? Мы не раз говорили уже, что сфера эстетического сама по себе не знает нравственных иммунитетов, она, как сфера открытого события, сфера возможного как такового, по сути, не управляет своим вектором. Она как компас, стрелка которого движется слишком свободно. Этот вектор мог бы быть, видимо, отрегулирован только при интеграции эстетического начала с позитивно рациональным и позитивно мистическим началами, выражающими онтологический потенциал сознания в большей мере, чем эстетическая феноменология как таковая.

Абсурд (от лат. *absurdus* – нелепое, алогичное) - чувство непреодолимой бессмысленности и безвыходности человеческого существования. Иногда абсурд трактуется как формально-логический парадокс, как несурезица, не имеющая эстетического смысла. Абсурд несет в себе негативные оценочные характеристики: абсурдно значит ложно, некрасиво, дурно, бессмысленно. Как указывает в этой связи В.В. Бычков, именно абсурд противостоял трем китам классической системы ценностей – истине, добру и красоте.

Само понятие абсурда присутствует в европейской мысли давно, оно имеет свои аналоги и в других культурах, например в практике дзен-буддизма. Но именно эстетическое переживание абсурда относительно ново в истории эстетики и характерно для ряда явлений модернистского искусства. В культурах прошлого феномен абсурда использовался в культово-сакральных сферах (например, дзенские коаны) и отчасти в фольклорно-смеховой народной культуре. Элементы интуиций абсурда можно увидеть и в классическом искусстве – во включении в текст откровенной несурезности или в доведении до абсурда какого-либо мотива произведения (Н.Гоголь «Нос», Записки сумасшедшего») – с целью в общем-то реалистического отражения нестерпимо тяжелых коллизий бытия. При этом, как правило, такое включение носило сатирический смысл.

Абсурдное эстетически уместно для отражения ситуации, когда разлад оказывается непреодолимо тягостным, утраты неоправданно бессмысленными, а ужас безвыходным, почти привычным. Именно такой смысл придали этой категории писатели-экзистенциалисты середины XX в. – прежде всего Ж.-П. Сартр и А. Камю. В их видении человеческое существование и мир, в котором живет человек, находятся в принципиальном разладе. Вечная забота человека напрасна, его стремление к высокому смыслу неизбежно наталкивается на царящую во всем бессмыслицу, его свобода наталкивается на неумолимость обстоятельств и практически равноценна случайности. Хаос господствует над космосом – и ощущение этого эстетически тягостно. Абсурд, таким образом, имеет значение, близкое к трагическому, но как бы теряющему теперь положительный катарсический смысл – к трагическому в его безысходности. Именно такое значение понятию абсурда придает эстетика и искусство экзистенциализма. В центре переживаний здесь – пустота человеческой жизни, «тошнота», безвыходное одиночество, некоммуникативность, невозможность понимания. Характерен Миф о Сизифе – по-своему воспроизводимый А. Камю: Сизиф вынужден вечно ценой невероятных усилий закатывать камень на гору – и камень вновь и вновь скатывается с горы. Здесь многозначная метафора

человеческого бытия: свершение не дается; сама жизнь, как тяжелый камень, как эта напряженная работа, как это стремление к вершине, кончается смертью и т.п. В реальной действительности экзистенциалистский абсурд видит алогизм, отсутствие причинно следственных связей, господство бессмыслицы над проблесками смысла. Но экзистенциализм настаивает при этом на героическом противостоянии абсурду, содержит в глубине своей пафос протеста, хотя и протеста бессильного, ибо само бытие структурировано принципиально бессмысленно.

Несколько иная трактовка феномена абсурда возникает в так называемом «театре абсурда», авторами идеи которого выступили в 50 гг. 20 в. Э.Ионеско («Стулья», «Лысая певичка» и др.) и С.Беккет («В ожидании Годо», «Конец игры» и др.). Здесь сам язык выражения становится бессмысленным, коммуникабельность искусства намеренно разрушается. Человеческая речь в произведениях абсурдистов превращается в лишённые смысла клише, а диалог дискредитируется как форма общения: каждый персонаж говорит о своем; между репликами персонажей нет очевидной связи; все прочие элементы сцены – аксессуары, декорации кажутся нелепыми. Все это вместе подразумевает разлад, жизнь как помешательство. Надо сознаться, это не просто игра или эпатаж – это отражение действительной человеческой жизни, где крупинки смысла погружены в трясину бессмыслицы; это отражение мира, где присутствие смысла и нонсенса зыбко балансирует. Открытие феномена абсурда означает обнаружение серединной пустоты эстетического отношения как открытого события – события, в разомкнутой середине которого – пустота. Открытие феномена абсурда – это обнаружение провала между «мной» и другим», который находится в самом центре нашего переживания, это сведение события к случайности. Логично бы построить мост – так поступала классическая эстетика. Нет, эстетика абсурда срывает крышку с этого для многих как бы незаметного люка в рискованном центре человеческого сознания, чтобы сознание с его порывом к смыслу могло в него провалиться.

Эстетика абсурда – это преддверие и начало деструктивной эстетики.

Жестокость как эстетическая категория не вполне соизмерима с аналогичным негативным понятием нравственного плана. Эстетизированная жестокость предполагает своеобразное (извращенное) наслаждение от сцен насилия, садизма, вида крови, истерзанных жертв, убийства и т.п. - или по меньшей мере притягательное любопытство к таким образам и состояниям. Не трудно обратить внимание, что современное кино, «чтиво», тиражируемая фотография и полиграфия, и даже телевидение наполнены, если не сказать, переполнены такого рода образами. Среди деятелей СМИ, как и в обществе в целом, ведутся острые дискуссии о приемлемости сцен насилия в массово тиражируемом информационном продукте – и ни профессионалы, ни общество не могут прийти к единому или хотя бы к компромиссному мнению. Суть проблемы, как представляется, состоит в том, что, по мнению одних, все-таки данные явления надо признать опасной деструкцией – или же, по мнению других, это прежде всего проявления свободы предпочтения и компенсация тайных желаний человека бессознательного. Образами и сценами такого рода наполнены и арт-проекты элитарного авангарда – произведения неклассической живописи и скульптуры, инсталляции, акции.

Легитимации этих явлений огромную службу сослужил в свое время психоанализ в его фрейдистской версии, выстраивавший теоретическую конструкцию открытого З.Фрейдом бессознательно психического из компонентов сексуального желания (либидо) и желания смерти. Впрочем, среди прототипов эстетики жестокости можно вспомнить сочинения маркиза де Сада, писания Ф. Ницше – оба были признаны в их время социально опасными: один кончил жизнь в тюрьме, другой в психиатрической клинике. Ф. Ницше, в частности, писал: «Видеть страдания приятно, причинять страдания – еще приятнее: вот суровое правило, но правило старое, могущественное, человеческое-слишком-человеческое, под которым, впрочем, подписались бы, должно быть, и обезьяны». Нет, вряд ли даже обезьяны и подписались бы под этим, если бы «сумасшедший философ», как

называл Ницше Л.Толстой, и посвятил свою деятельность тому, чтобы научить из писать. У нормального же человека тем более вряд ли поднимется рука подписать такое. Впрочем, как раз декаданс, против вырожденческого духа которого выступал немецкий «Заратустра», воспринял его глубинные патогенные интуиции, связав жестокость уже не с высшей красотой и доблестью, как Ф.Ницше, а с эстетизируемым им пороком.

Но смысл в этих экстазах жестокости все-таки есть – это смысл увлекающей деструкции, способной засасывать сознание по-своему сильной, притягательной неожиданностью небытия – в данном случае в унижающем, уничтожающем модусе выпущенной из под контроля воли и сознания агрессивности. А агрессивность, как известно, действительное свойство человеческой природы, как правило, пробуждающееся в ряде состояний экстремальной неудовлетворенности (если не считать маниакальных синдромов, в которых эти состояния возникают и длятся с навязчивой периодичностью).

Адепты эстетики жестокости видят смысл ее проявлений в компенсаторном изживании данных бессознательных импульсов. Их оппоненты, напротив, указывают, что тиражирование образов жестокости, в частности насилия, социально опасно – оно не только клевета (преувеличение, означающее клевету) на человечество, оно провоцирует распространение подобных явлений в жизни. Многие преступники сознавались, что модели для подражания при замысле своих чудовищных преступлений они взяли в книгах и кино. Некоторые видят природу этих явлений в скрытых садистских наклонностях человека, как будто как раз это и соответствует адекватно природе человеческого. Некоторые видят в жестокости воссоздание примитивных сакральных практик, насыщенных гипнотической магией. Наконец, в явлениях жестокости видится особо экспрессивный опыт эффективных чувств, с которыми пытается экспериментировать арт-авангард, заводя эстетическую практику, как кажется, в опасную ловушку духовного извращения и не далекой от него душевной патологии. Да, – часть эстетического, но это эстетическое начало падения, а не восхождения – ощущение «гибельного восторга», а не живительного вдохновения. В целом же, как мы еще больше убеждаемся, эстетическое не имеет не только нравственных иммунитетов, но и онтологических гарантий – это не только трепетное событие жизни, но и жестокое событие смерти, убийства. Эстетическое – это не только космизм, но и хаотизм. И оно поэтому не может быть самодовлеющим основанием культуры – без интеграции с позитивной онтологией мистического, равно как и с проясняющей гносеологией рационального.

Ужасное – эстетическая категория, актуальная прежде всего для художественной практики 20 века, выражающей поразительное и сильное чувство непосредственной подавляющей опасности и страха, мрачность бесконтрольных враждебных сил, превосходящих силы и парализующих волю человека. В основе категории ужасного – чувство страха, порожденное деструкцией в ее активной всепоглощающей и пугающей форме. При чем этот испуг вовсе не означает здесь, в эстетике ужасного, естественную отталкивающую реакцию. Эстетизированное ужасное означает затягивающее, завораживающее наслаждение чувством страха, приводящее к его безотчетному нарастанию – это своего рода испытание сильного экстремального ощущения, потрясающего душу в ее обнаруживаемом бессилии и подавленности.

Ужасное отчасти родственно, таким образом, некоторым другим категориями эстетики: самое страшное, что может быть – это неясное и безобразное, царящее как принцип реальности. Именно оно таит в себе неизвестность как исток безотчетной опасности. Страх граничит с феноменом смерти, указывает именно на него. Однако феномен смерти и ее преодоления существенен и в таких эстетических переживаниях, как героическое и трагическое. Но в отличие от них, в явлении ужасного – то предчувствие гибели, абсурдность которой не преодолевается ни героическим волевым порывом, ни трагическим переживанием. Страх – это подавленность смертью, желание убежать от нее и одновременно ощущаемая невозможность сделать это. Очевидно, что категория ужасного связана с категорией жестокости. Это две стороны одного деструктивного действия (или

предчувствия), которые взаимопроникают друг в друга, заполняя единое поле своеобразного эстетически-деструктивной энергетике, увлекающей сознание в воронку безоглядного душевного срыва. Ужас всегда чувствует встречную агрессию и именно ее и боится; агрессия же предполагает ужас жертвы и наслаждается им. Более inferнальные состояния духа представить себе невозможно.

Образы и состояния ужаса и страха известны художественному творчеству и особенно фольклору издавна. Эти образы отражены в страшных сказках, в их литературных обработках (сказки братьев Гримм и др.), они свойственны даже детскому фольклору. Их возможный прототип – страшные сны, кошмары. Многие дети боятся темноты: именно в темноте – этой полной мрачной неясности – таятся инстинктивно вселяющие ужас и жуть неожиданные агрессивные силы. И уже дети способны ощущать чувство наслаждения ужасом; дети любят порой страшные рассказы, воспроизводимые именно ночью. Образы страха и состояния ужаса воссоздаются и в высоком искусстве, особенно романтического направления: вспомним мрачное обаяние творений Э.А.По, «Вий» и «Страшную месть» Н.В.Гоголя и др.

Но подлинный разгул явления ужаса в эстетической сфере произошел и происходит в массовом искусстве XX – XXI вв. Монстры все более и более изощренной внешности, опасные маньяки, которых не возможно ни остановить, ни перехитрить, вампиры, каннибалы, оживающие тлеющие трупы, норвящие разорвать живых, привидения и другие существа из враждебных параллельных пространств и т.п. – вот многочисленное население современного кино, литературы фэнтэзи, триллеров, детективов и компьютерных игр. Их цель – спровоцировать ощущение безотчетного ужаса и специфического наслаждения им. Кажется, что исток вдохновения авторов этой «попсы» – именно ад, который дан человеку, таким образом, уже на земле.

3.5. Единство и систематизация основных категорий ценностного эстетического отношения

Категории, в которых типологически различается опыт эстетических переживаний, столь многообразны и, главное, столь отличны друг от друга, что довольно сложно проясняюще собрать этот опыт в единую систему. Даже если оставить в стороне категории художественно-эстетической деятельности, такие как искусство, дизайн, художественный образ, художественный метод, эстетическое творчество и др. и рассмотреть только основные категории эстетического отношения – прекрасное, безобразное, трагическое, комическое, возвышенное и т. п., проблема их объединения и систематизации будет представляться довольно затруднительной. Ведь стоящие за ними явления очень не похожи друг на друга. Переживание прекрасного и, скажем, комического по целому ряду качеств настолько различны, что можно усомниться в самой возможности категориального объединения их, как, тем более, и всего множества столь не похожих друг на друга явлений сознания, которые относятся к сфере эстетического.

Успех попыток логически систематизировать основные категории эстетики зависит, очевидно, от того, что будет взято за основу их единства.

Одна из самых первых систем эстетического состояла в признании всех категорий модификациями *прекрасного*. Такому расширению категории прекрасного до масштабов эстетической универсализации способствовало античное понимание *калокагатии* – единство красоты и доброты-добродетели, столь характерное для древнегреческого идеала человека – совершенного микрокосма. Нравственное и эстетическое, содержание и форма оказывались объединенными в такого рода теории совершенства и его модификаций. *Возвышенное* мыслилось при этом как высшая степень прекрасного, в основе *трагического* мыслилось героически-прекрасное, достойное любящего сочувствия, а в основе *комического* – особая модификация прекрасно-веселого. В такую систему органично укладывались такие тонкие категории, как изящное, прелестное, грациозное и т.п.

Безобразное и *низменное* мыслилось по отношению к этой системе категорий антиэстетическими качествами, имеющими негативную ценностную нагрузку и в принципе не достойными специального логического рассмотрения. Недостаток данной теории, впрочем, очевиден: прекрасное, даже если его счесть сложно модифицированным, не перекрывает собой качественного многообразия эстетического.

Имеет место и своеобразная антиномическая (или диалектическая) система рассмотрения парных категорий, одна из которых представляет собой негативность по отношению к ценностному содержанию другой: *Прекрасному* как ценностно-позитивному пределу противостоит здесь *безобразное* как отрицательная ценность – как эстетическая оценка несоответствия формы содержанию, отсутствие адекватной оформленности явления, губящее его эстетическое значение. *Возвышенному* как нравственно-сверхсовершенному здесь противостоит *низменное* как эстетически-недостойное, тоже имеющее, некоторый нравственный оттенок осуждения – оттенок презрительно-отталкивающего чувства. *Трагическому* же как предельно-напряженно героическому, тоже как логическая пара, противостоит *комическое* – как разрешающее ложное напряжение псевдогероизма в ничто. За всеми этими отталкивающимися друг от друга логическими парами усматриваются различные уровни эстетического соотнесения – уровень соответствия (несоответствия) мере, уровень превышения меры (выпадения в снижающее - несоответствующую меру) и уровень экстремального преодоления меры – позитивного преодоления такой экстремальности - как преодоление смерти в феномене трагического и негативное преодоление - как смеховая разрядка противоречия несуразности и ситуации абсурда. Везде здесь подразумевается мера человеческого – мера совершенства человеческой жизни (прекрасное), мера приобщения к высшему началу, возвышающая человеческую жизнь и носящая поэтому нравственный оттенок (возвышенное) и мера преодоления естественной и досадной ограниченности человеческого бытия (трагическое и комическое).

Но и у этой по-своему стройной теории есть недостатки: некоторые нюансы самих феноменов художественно-эстетического опыта, стоящих за ценностными категориями, здесь не учтены. Возвышенное в некоторых своих модификациях не имеет позитивного нравственного статуса (инфернальные, близкие к фатально-неизбежным и властно-ужасным, образы мрачного величия), но от этого оно не выпадает в разряд низменного. Так называемые деструктивные категории, к которым примыкают и *безобразное* (в модусах отталкивающего и ужасного), и *низменное* (в модусах отвратительного и унижительного), к которым относятся абсурд – полный абсурд, содержащий в основе нонсенс сам по себе, не изживаемый комизмом и, таким образом, не преодолеваемый, не укладываются в бинарную логику такой систематизации. Ироническое в модусе тотально дезавуирующей самоиронии, и игра в модусе вольной недоверности и др., ставшие столь характерными для современной художественной практики и постмодернистской чувствительности, никак не объяснимы с точки зрения этой «парной» системы.

Еще один довольно влиятельный вариант систематизации эстетических категорий связан с идеей художественного выражения, внутренними движущими факторами которого они выступают. Г. Гегель мыслит историю как последовательно развертываемую логику самопознания мирового духа. В этом процессе явление духа в начале несоразмерно форме своего постижения – в культуре господствуют величественные образы религии, в сфере присущей им выразительности доминирует *возвышенное-величественное*: дух превышает меру человека. Таково творчество древних египтян и других народов Древнего Востока с его монументальными формами. Оптимальное соответствие духовного содержания и телесной формы, его соразмерность мере человека, тоже уравновешенного-духовно-телесного существа, приходится на искусство античности и на соответствующего его духу категорию *совершенно-прекрасного*. Позже, в связи с развитием в Европе музыки и театра, гораздо более динамичных, чем музыка и театр античности и чем статические формы искусства средневековья, на первый план выходят более одухотворенные – волевые – модусы самопостижения духа – *комическое* и *трагическое* как эпифеномены

драматического. Наконец их доминирующую роль сменяет *поэтическое*, ибо, согласно идее Г.Гегеля, в поэзии дух наиболее близко, как это только может быть в рамках искусства, приближается к адекватной форме своего самопознания – понятию. Систематизируя явления культуры и выделяя в связи с этим различные виды искусства, Г.Гегель не акцентирует данный ряд ценностных эстетических категорий – их систематизация проводится у него имплицитно.

Но данная логика – логика категорий как этапов или ступеней выражения смысла в эстетическом сознании и эстетической деятельности – оказалась влиятельной и породила ряд гносеологически (отражающе, познавательно) ориентированных систематизаций. К примеру, один из вариантов такой логики реализовал в своем опыте систематизации эстетических категорий А.В.Гулыга: имеет место восхождение от чистой формальности образа ко все более конкретному, жизненно полному и богатому человеческому и социальному содержанию по мере перехода от *прекрасного* к *возвышенному*, от *возвышенного* к *трагическому* и от трагического к *комическому*⁵. В основе такого рода систематизаций лежит понимание универсальной объединяющей метакатегории – эстетического – прежде всего не как ценностного, а как выразительного начала, что и придает логике объединяемых ею категорий.

Отчасти продолжая эту логику, можно сопоставить специфику эстетических ценностных категорий с уровнями смысла в художественном произведении: Наиболее элементарному из этих уровней, уровню чувственного факта (который составляет экспрессивную текстуру любого произведения в виде пробуждающих чувство звуков, интонаций, цветов, пластических мотивов и т.д.) соответствует инвариантная основа всего эстетического – *выразительное*. Второму уровню – уровню целостного образа – соответствует качество *красоты (прекрасное)*, выражающей меру совершенства этой целостности. Третьему уровню – угадываемому за узнаваемым образом облику личности героя – соответствует чувство *возвышенного*, позволяющего почувствовать личностно-волевое начало, преодолевающее своей одухотворяющей динамикой, превышающей статичную меру уравновешенно-естественно человеческого бытия сверх-мерой, порывом его активного духа – преобразующей образ в характер. Третьему уровню, где проявляется личность автора в его сочувствующем отношении к герою и к его судьбе соответствует *трагическое*. И, наконец, следующему уровню художественного смыслообразования – уровню соотношения автора и зрителя (читателя, слушателя) – соответствует *комическое* – с его характерной «смеховой» солидарностью, с этой освобождающе-радостной отстраненностью от высмеиваемого содержания, с их субъектным превосходством над всем этим содержанием, проступившим как несерьезность, воспринятым теперь легко, иронично. Автор и зритель как бы смотрят теперь сквозь все это содержание прямо в глаза друг другу и совместно улыбаются неадекватности героя – странности этого содержания, которое их, казалось бы, разделяло, вовлекающее заслоняло друг от друга и тягостное обаяние которого вдруг рассеялось – которое, оказывается, было только поводом, чтобы, рассмеявшись над ним, увидеть друг друга. Именно с этим уровнем художественной коммуникации связано и характерное явление авторской самоиронии, порой явственно проступающей сквозь серьезность художественной исповеди автора – особенно в том рискованном случае, когда фактически сам автор готов предстать вниманию читателя как лирический герой.

Логика содержательно-смысловых связей эстетического с другими формами сознания и сферами культуры отображается в следующем, имеющем право на признание, варианте систематизации категорий: В различных категориях эстетического отношения сквозь эстетическое начало как бы видны другие, внеэстетические по своей собственной природе центры смыслообразования, эстетически воспринятые феномены других сфер сознания. В определенных зонах своего собственного поля эстетическое входит в соприкосновение с полями тяготения других типов сознания, других модусов смыслообразования –

⁵ Гулыга А.В. Принципы эстетики, – М.: Политиздат, 1987

рационального, мистического, нравственного. Это и есть зоны своеобразия специфических модификаций – качественных вариантов эстетического, отраженных в основных ценностных категориях. Отсюда понятным становится столь ярко выраженное различие между этими категориями – ведь они, согласно данной систематизации, только собранные в одном зеркале отсветы многогранной, но внутренне прозрачной «призмы» сознания – эстетически отображенные отсветы разной смыслообразующей модальности.

Так в *прекрасном* образе древняя максима «красота это сияние истины» – не просто метафора, а вскрытие подоплеку этого отношения – вскрытие связи ощущения *красоты* с познанием мира, с познавательным отображением реальности, только представляемом в особом эстетическом ракурсе – ракурсе выразительности и обаяния целостной образности как открывающейся упорядоченности бытия (на которую ведь, хотя и со своей стороны, направлено и познание). Внутренне родство, а точнее, глубинная интеграция различных смыслообразующих элементов – рационально-познавательного и эстетически-восхищающего – ощущается и с другой стороны – со стороны самого познания. Недаром ученые говорят о «красивых» теориях, хотя рациональный смысл их, ценный именно для науки, здесь совершенно не в этой «красоте».

Интегрированы здесь между собой, как видим не столько сферы деятельности – эта интеграция вторична в сравнении с теми качественными явлениями, которые мы анализируем, – сколько мотивы смыслообразования, содействующие, помогающие друг другу в достижении постигающего эффекта, в осуществлении активности сознания, приводящей к отчетливому обретению смысла. Сами смыслообразующие мотивы – рациональный, эстетический, мистический – взаимодействуют между собой, просвечивая друг сквозь друга и окрашивая друг друга при этом своей собственной смысловой доминантой. Эстетическое начало вплетено в рациональную активность (как мы понимаем понятие? – квазиэстетически переживая его смысл); так же и рационально-познавательный мотив вплетен в эстетическое озарение, превращаемое, таким образом в отчетливую рефлексивную форму – выражающееся в чувстве *красоты*. (Как мы угадываем гармонию в многообразии чувствуемых явлений? – удерживая в памяти и узнавая познанное – то, что служит точкой отсчета предметных координат прекрасного образа или переживания, то, что является «твердой» затравкой для роста чудесного кристалла единства, целостности и совершенства: эстетическое чувство не обходится здесь без момента рационального смысла в самой своей феноменальной структуре.)

Следуя этой логике, подобным образом и религиозно-мистическое начало вплетено в эстетическое озарение (недаром поэтическое ассоциируется с вдохновением, иногда с наитием, эстетическое прозрение – с озарением и откровением, эстетическое совершенство с чудом – и это, конечно, не метафоры, а моменты действительной внутренней связи различных смыслообразующих моментов в рамках эстетического переживания). Их логически возможная и столь широко представленная в культуре связь – связь религиозно-мистического и эстетического – может быть высвечена сознанием со стороны религиозной мистики: эстетически-выразительное начало окажется встроенным тогда в собственную сферу божественного откровения – например, как в феномене особого мистико-реалистического символизма православной иконы. Но их смыслообразующая связь может быть высвечена и в эстетическом переживании как таковом, когда эстетический смысл доминирует над помогающем его собственной феноменальной организации скрыто мистической интуицией высшего Другого – как раз как это происходит в характерном эстетическом явлении *возвышенного*.

Эта логика различных мотивов смыслообразования, высвеченных сквозь призму эстетического принципа и образующих, тем самым, разные грани и этой призмы, и этого света находит свое проявление и в сочетании мотивов нравственного сознания в их встроенности в специфически-эстетическое переживание. Это сочетание обнаруживается в категориях *трагического* и *комического*: в первом случае это переживание нравственно-этического сочувствия, любовно-милующего сострадания, во втором – осуждающего

преодоления (впрочем, не именно нравственного осуждения, а той эстетической радости, которая придает характерный смысл комического этому эффектному переживанию).

Эстетические категории тогда – разные проявления внутреннего родства и конструктивной интеграции эстетического переживания с другими типами смыслообразования, лежащими в основе других сфер сознания и культуры. Эта интеграция особенно ярко проявляется при формировании художественного (да и обыденно-эстетического) мышления, довольно сложного, внутренне интегративного в своей феноменальной структуре. Недаром большинство эстетических категорий представлено не простыми непосредственными человеческими чувствами, а переживаниями, выработанными в основном в художественной практике (возвышенное, трагическое, а в значительной мере и комическое).

Что же может быть тогда объединяющим началом такой систематики? Через какую категорию тогда может быть выражено само это «чистое» эстетическое озарение? Ведь должна же быть у этой «призмы» смыслообразующих сочетаний «прямая», не отклоняющая взгляд грань, сквозь которую видны и все эти грани-сочетания. Представляется, что лучше всего для этого подходит категория *выразительного* (экспрессивного). Чисто эстетическое тогда – это выразительное, понятое не только как план выражения некоторого внутреннего смысла, а как обаяние, эффектная суггестия – эстетическое чудо возбуждаемого сопереживания. Так понятая категория *выразительного* это то, что как раз позволяет сделать чувство проникновенным, создать магическую ауру сочувствия-выразительности – не только в плане межличностной или массовой коммуникации, но и в плане рефлексивной автокоммуникации переживающего сознания.

Между тем, особую проблему для систематизации и единства эстетики как сферы сознания представляют категории современной неклассической эстетики. Вписываются ли они в какую-либо из систем? Как указывает В.В. Бычков, появившиеся в середине XX в. тенденции неклассической эстетики в русле фрейдизма, структурализма, постмодернизма ориентированы на утверждение в качестве центральных категорий, ранее считавшихся периферийными, маргинальными, а часто и антиэстетическими. Это категории абсурдного, заумного, жестокости, насилия, шока, садизма, мазохизма, деструктивности, энтропии, хаоса, телесности и др.. В них подавлено или совсем отсутствует конструктивно-смыслообразующее начало. Поэтому эту новую эстетику порой и называют деструктивной эстетикой. Она не просто дополнила, но именно перевернула представление об эстетическом как царстве преимущественной красоты как события по-разному проявленного совершенства. Она отвергает прекрасное как основной феномен эстетического ряда. Ввиду такой явной оппозиционности классической эстетике вписать все эти категории – и новейшие, и традиционные – в единую систему не просто.

В попытках координировать данное категориальное поле неклассики с космосом классической эстетики современные исследователи руководствуются принципами релятивности, полисемии, полиморфии ценностей и идеалов, а чаще вообще отказываются от них. На наш же взгляд объединяющее все эти категории пространство логически возможно. И как раз объединяющая категория *выразительного*, как оно было охарактеризовано выше, позволяет это сделать. В этом смысле эстетическое это все, что производит сильное впечатление, околдовывает внимание, вызывает яркое переживание, не просто выражает некий смысл, а выступает эффектом именно этого выражения, как бы сверх этого смысла. Объединить все эстетические явления самого разного типа, как видим, можно, но систематизировать их, все же, таким образом еще нельзя: слишком расплывчатой становится эта категория выразительности-эффектности, безотносительная к различному смыслу.

Но эту задачу систематизации позволяет сделать введение другого основания – структурно-динамического понимания эстетического как поразительного события настоящего – переживаемого настоящего – события, имеющего рефлексивную феноменологическую форму события-сознания. Феноменологическая структура этого события может быть выражена как смыслообразующая встреча субъектных центров

осознания – как бы *своего* и *другого* – тех самых сторон рефлексивной складки человеческого пере-живания, благодаря которой и рождается осознаваемость – в структуре которой внутренние субъективные устремления превращаются во всеосознающее «я», а все инобытие, мир – в осознаваемое *другое*. Эта встреча сторон осознания проходит, таким образом, не только через внутренне поле человечески-психологического, но и сквозь все охваченное этой формой сознания-переживания пространство иного – пространство открытого события осознания. Такова структурно-феноменологическая перспектива видения (и методология рассмотрения) осознающего события; ее мы уже использовали и при раскрытии своеобразия эстетического, и при описании эстетического сознания.

Но надо напомнить, что специфический «фокус» эстетического сконцентрирован не на *своем* и не на *другом*, а именно на этой открытой событийности, как бы и охватывающей их, и одновременно открыто разверстой между ними. Надо иметь в виду, что это – открытое, незавершенное событие, рискованное в своей волнующей неопределенности, могущее отразиться как чудесным мигом всеобъединяющего совершенства, так и разъединяющим разладом, увлекающим в бездну провалом. При чем этот провал может оказаться и не только проявлением «мрачного величия», ощущаемым хотя бы отчасти торжественно-позитивно – именно как величие мрачных сил. Этот эстетический провал в бездну может оказаться экзистенциальной катастрофой, в которой тонет само переживающее сознание, оказаться катастрофой, противоестественным унижением или безвыходной страстью, которые увлекают сознание именно своей затягивающей безысходностью.

Этот экзистенциальный провал может эстетически переживаться в плане его внутреннего скрытого преодоления. Так - именно как возможный «бессмертья залог», - поэтически обосновывал А.С.Пушкин то непостижимое наслаждение, упоение в бою, и на краю мрачной бездны, которое придает этому жуткому экзистенциальному провалу сознания торжествующий позитивный смысл⁶. Но этот эстетический провал может быть и чистой деструктивностью – разладом, распадом, хаосом, бессмысленностью. Это тогда уже не переживание величия, сколь бы «мрачным» оно, по сути, не было, а именно сам азарт падения, сама увлекательность гибели – сам экстаз хаоса. Это тогда – наслаждение самой деструктивностью – событием в его увлекающей разверстости.

Да, игнорировать такое темное, ночное, дионисийское, как сказал бы Ф.Ницше, начало, возможное и, более того, действительно присутствующее в поле эстетического, нельзя. Нельзя игнорировать внутренний хаотизм эстетического события, сколь бы ярко не просвечивал сквозь него космизм.

Но будем исходить из того, что эстетическое событие волнующе-рискованно, а отнюдь не фатально. Следовательно, его пафос волнующе неопределенен и колеблется в огромном диапазоне – от чуда совершенства до чудовищной деструкции – от удивительной сложности бытия, до болевого разрыва и тошноты, от удивительного сияния смысла до сводящей с ума бессмыслицы. Событие настоящего не просто эфемерно; оно может как счастливо сложиться, так и безысходно распасться. Причем, как раз в самой «середине» этого открытого события – зона разрыва, распада, опасный «люк» экзистенциального

⁶ Есть упоение в бою
И бездны мрачной на краю,
И в разъяренном океане,
Средь грозных волн и бурной тьмы,
И в аравийском урагане,
И в дуновении Чумы!
Все, все, что гибелью грозит,
Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслажденья —
Бессмертья, может быть, залог!
И счастлив тот, кто средь волненья
Их обрести и ведать мог.

(А.С. Пушкин. *Маленькие трагедии. Пир во время чумы.*)

провала. На краях же этого события – субъектные центры рефлексивного переживания – идентичное *свое* и неведомое онтологическое *другое*, позитивным смыслом взаимодействия которых событие может окраситься. Впрочем, сами эти онтологические центры в чистом виде не входят в состав эстетического события, они как бы его прошлое и его будущее – рационально данное знание уверенного в себе «я» и совершенная неожиданность нового, еще не появляющегося бытия. Эстетическое событие онтологически неустойчиво, прежде всего, чисто феноменально – это появление и свершение, это настоящее.

Систематическая же связь категорий тогда такова: Всеобъемлющая категория эстетически *выразительного* отражает структуру коммуникации-перевоплощения, сочувствующей взаимоданности субъектных центров, перекрывающей трепетное событие и вовлекающей его в характерную инверсию, в характерное со-чувствующее превращение. Это перевоплощение может быть самым разным – в том числе не гарантированным, рискованным – вплоть до утраты надежды на смысловое другое, вплоть до утраты себя. *Прекрасное* – это аура счастливого события-совершенства, где рассеянное, но удивительно собравшееся воедино *свое-другое* узнается в *ином*, где любующееся *свое* срастворено в этом насыщенном смысловым потенциалом *ином* с прекрасным-любимым *другим*. Здесь действует субъектная инверсия, лучезарно перекрывающая просвет инаковости – зыбкую ненадежность события. Здесь пустота, разъединявшая стороны события исцеляется красотой срастающихся граней складывающегося целого. Здесь событие чудесно складывается как совершенство.

В основе явления *возвышенного* – инверсия-преодоление: переход от чувствующего *своего* к опознаваемому *другому* выражен как торжествующая несоразмерность, но она по своему преодолевается в том чувстве сопровождающего эстетическую встречу восторга, который и венчает это противоречивое чувство возвышенного. Поляризация субъектов здесь отчасти ощущается, полной пронизывающей децентрации нет. Здесь, в этой встрече феноменального *своего* с феноменальным *другим* есть важное смысловое постижение *другого*, а не только неизъяснимое ценностное удовольствие, знаменующее эффект встречи как таковой, как в чувстве прекрасного.

В той эстетически-инверсивной (сочувствующей) коммуникации, которая лежит в основе переживания *трагического*, между субъектными центрами – *своим и другим* – уже просматривается «трещина», разлом, практически непреодолимое противоречие. Впрочем, сил их позитивного взаимодействия хватает, чтобы перекрыть эту пропасть – пропасть надрывного противоречия, пропасть смерти, хотя сама смерть уже явно выступает в феномене трагического. Но гибнущий герой как бы «воскрешается» милующей волей автора (зрителя), вопиющее противоречие не сходящегося с самим собою мира перекрывается ощущением сверхмирового смысла, проступающего в катарсически преображенной душе.

В основе же чувства *комического* – уже более деструктивное переживание: *мое* сознание проникает в существо *другого*, но разоблачает его несостоятельность и возвращается к феномену *своего* – как правило, покидая наивно-незадачливого комического героя (*другого*) в его беде, более того, насмехаясь – торжествуя по сути над этой бедой. (Кстати, достаточно редко воссоздаваемое в искусстве явление трагикомического оставляет в своей основе сострадание к герою, выглядящему смешно – как, например, сочувствие автора, а вслед за ним и читателя к Дону Кихоту, сражающемуся с мельницами и заодно со всем тем общераспространенным новым укладом, порочность которого все же видна в свете этого наивно-смешного, но трагически-упорного взгляда последнего рыцаря чести.) Возвращаясь к феномену *своего*, субъект комического переживания, удачно перепрыгивает смысловую трещину несуразного иного, в которую неожиданно попадает *другой*. Он возвращается к *своему* – к однородному с ним и теперь как бы желающему удвоения смеющемуся сознанию – к новой уверенности в себе, которую дает смеховая солидарность.

Категория *абсурда* уже означает непреодолимый смысловой разрыв события. *Хаос* и *энтропия*, распад – его онтологические эквиваленты, отдавшись переживанию которых

субъект уже теряет спасительную связь и со смыслообразующим *другим* и с *собой* самим как источником смысла. Двигаясь далее в глубину смыслового и бытийного провала, он отдает свое сознание этому «аттрактору» небытия; его переживание как бы засасывается воронкой разрушения и практически замещается ее тяготением: *мазохизм* – это наслаждение деструкцией унижения; *отвращение*, *ужас* и *шок* – полная подавленность деструкцией; в свою очередь *агрессивность*, *жестокость*, *насилие* – впадение в состояние злой деструктивной воли, *садизм* – патологическое наслаждение насилием и болью другого. Очевидно, эти инфернальные состояния не чистая феноменальность игры; они имеют онтологические координаты. Пытаясь понять искусство, вдохновляемое деструктивной эстетикой – фильмы ужасов и насилия, драмы абсурда, мазохистски-садистскую литературу, стихи бессмыслицы – невольно догадываешься, что основа таких вдохновений и фантазий – явления ада, с которым авторы вступают в прямую духовную связь, даже если этот ад для них только воображаем, если они сами, изощряясь, изобретают его. Недаром эстетизация деструктивного и безобразного началась в европейской культуре (и уже ярко проявилась в направлении декаданса) с декларации о смерти Бога (Ф. Ницше) – с утраты позитивно-смыслообразующего Другого. К своему же апофеозу она подошла ко времени декларации смерти человека (М.Фуко), что было равносильно манифестации эстетики утраты себя.

Как же такое логически может быть: выразительность подразумевает интерсубъектное взаимопроникновение, инверсию; между тем, оба субъектных центра в деструктивной эстетике утрачиваются? Они не утрачиваются совершенно, иначе некому было бы и переживать, чувствовать, не к кому было бы апеллировать данной выразительности. Они как бы растворяются в этой открытости события. Они, рассеявшись в инверсии-игре, теряются в пробеле (разрыве), который образует теперь между ними открытое событие настоящего. Ведь, как мы говорили в разделе о своеобразии эстетического, открытое событие сочувствия означает децентрацию субъектности, децентрация же подразумевает и ее рассеяние, потерю субъектных центров сознания друг в друге и одновременно в *ином*, через которое они стремились выразиться и открыться друг другу. Децентрация субъектности означает, таким образом, и возможность смешения субъектного начала с чистой инаковостью разъятого, отверстого события – с нонсенсом, сквозь который мерцает, но в котором может и утонуть смысл, с небытием, в «воронке» которого субъектность, деструктивно страдая, «размазывается» по пустоте. Эстетическое здесь уже не рискованная и в то же время счастливая отданность сознания своему-другому, а одержимость иным – деструктивным началом, затягивающим и мучительно разрывающим трепетное событие настоящего.

Таким образом, согласно данной логической систематизации все категории эстетического отношения – и классические категории *свершения* и неклассические категории *разрушения* – сколь бы несовместимыми они ни казались на первый взгляд, находят свое место в единой феноменологической модели – они означают грани и нюансы градации складывания-разлада эстетического события – трепетного события настоящего, обретающегося как смыслообразующая складка сознания.

Как можно увидеть, при наличии столь многих вариантов систематизации категорий эстетического отношения, принципиальных противоречий между этими вариантами нет. Хотя каждая из них и кажется как бы не вполне удовлетворительной, они, по сути, дополняют друг друга, выявляя разные аспекты столь многогранного и аналитически неуловимого явления, как эстетическое.

3.6. Метакатегории современной эстетики: телесность, игра, ирония

Данные категории мы будем называть метакатегориями, так как в их различающих гранях устанавливаются сами ракурсы видения эстетического как такового – отражаются

методологические подходы в сфере понимания самого принципа эстетического как вариантного явления сознания. В частности, методологические подходы, на основании которых проявляется существенное различие между классической эстетикой и новейшей нон-классикой.

Телесность

Феномен человеческой телесности всегда привлекал внимание эстетической мысли, не говоря уже об искусстве разных эпох и цивилизаций, делавших человеческое тело своим предметом, иногда предметом центральным, способным передать гармонию бытия в целом (греческая античность). Кроме того телесность – это ведь качество художественного произведения: его идея, его дух, его смысл могут найти продолжение в художественной коммуникации, обрести эстетическую жизнь только будучи воплощенным, более того, апеллирующим к чувствам, имеющим не только душевные свойства, но и важные качества воспринимающей телесности – телесные ассоциации, образующие пространство чувственной данности, в котором неотделимо растворен духовный эстетический смысл. В классической эстетике тело – не только объект рефлексии, но орган души – материальный континуум выражения и переживания.

Дело в том, что как человеческое сознание невысказуемо без воплощенности его выразительных мотивов, и прежде всего непосредственно телесной воплощенности, так и человеческое тело, конечно, невысказуемо без того душевного строя и сознания, которые составляют основу человеческой личности, без того, что нагружает витальную телесность смыслом человеческого и межчеловеческого бытия. Тело просто как тело, в его природно-витальной имперсональности – пожалуй, антропологическая соматика такого рода чрезвычайно проблематична как для ее непротиворечивого осознания, так и для самой человеческой жизни, поскольку человек это не только тело и даже прежде всего, как кажется, не это тело, а вот этот человеческий дух.

С одной стороны, действительно, тело – организм – биологическая реальность, все его функции и вся его структура – его возможности, влечения, естественная защищенность и коммуникационная открытость направлены на поддержание жизни, на оптимальное взаимодействие с окружающим миром, в том числе и с другими человеческими телами. Но эти витальные свойства оказываются собственно человеческими только когда сквозь структуру и инстинктивную мотивацию телесности проступает сознание, когда сквозь тело оживает дух. Сознание – другой природы, нежели тело – его функции, его возможности, его влечения, коммуникативные векторы и детерминации направлены на обретение нового смысла, на конструктивно-творческое смыслообразование и активное свершение, преодолевающее естественную заданность – и на этой основе организующее всегда обновляемое бытие – образующее творческое событие человеческого существования. Да, сознание это не возвышенное продолжение тела, дух это не однородная собственно телу, сверхтелесная (сверхвитальная, сврехреальная) действительность.

Но человеческое сознание соприкасается с телесностью – оно воплощено, и тело – носитель сознания. Тело – не просто тело в его соматической, физиологической реальности но и орган души – средство выражения движений сознания. И сознание в свою очередь открыто этой выразительности не только как прозрачной оболочке своей собственной манифестации, но именно как телесной выразительности. Оно в своей выразительно-чувствующей активности погружается в телесность, как бы смешивается с нею. Оно способно от этого даже порой терять свой высокий духовный статус, впадая в тяготение грубой витальности. Учитывая при этом, что и сама человеческая витальность – не чистая биология; она пронизана мотивами духа.

Сверхприродная возможность, которую образует сознание, тесно связана с телесностью: Детерминанты сознания не могут противоречить потребностям телесности, ибо это было бы самоубийственно для человека в целом. Но они и не сводятся к отражению и усилению аспектов телесной заданности, как понимают соотношение духовного и телесного некоторые вульгаризирующие редукционистские, одномерно-материалистические

школы науки, такие особенно, как психоанализ. В координатах живущего в теле сознания преодолевается ограниченность телесности. Жизнь сознания накладывает на мотивы телесности свои высшие мотивы и стремления – господствуют над ними, организуя их в качестве носителей и выразителей – преображая тело в выразительный орган, в органичную «поверхность» проявления духовных содержаний, скоординированных, тем самым, с содержаниями телесности. Активность сознания, деятельность личности просвечивают тогда сквозь формы и мотивы телесной природы. Но и духовно-душевная активность, соответственно, отливает на своей поверхности формами и мотивами телесности. Выражение духовной коммуникации личностей как-то связано с экспрессией природно-телесной притягательности – ведь и то и другой опосредуется телесными проявлениями. Эти проявления слишком сходны. (Но все же не персональная приветливость - выражение сексуальной заинтересованности, а сексуальность – одно из средств персональной притягательности; иной вариант выглядит нестерпимо вульгарно). Духовное и телесное тесно связаны, неразделимо сплетены и срастворены, одно отражается в другом, но системообразующее главенство в установлении человеческой реальности, с позиций взвешенной классической антропологии, – в духовном – в жизни сознания, собственно и преображающего – превращающего поведение витального телесного существа в человеческую деятельность.

Но впрочем, в таком «растворе» гетерогенных начал духовные мотивы могут порой и подчиняться чисто витальной логике телесности – увлекаться ею до самозабвения – до самопотери в разгорающейся страсти телесного удовольствия, которое быстро приобретает тогда патологические масштабы – например, в виде обжорства, косметической зависимости, сексуальной озабоченности, вуайеризма, не говоря уже об алкоголизме и наркомании, тоже являющихся проявлениями падения сознания, отдавшегося витально заданному – телесному – инстинкту удовольствия. Выражая себя в телесных формах, сознание способно, таким образом, не только возвышать телесное до духовного, но и впадать в соблазн телесности – духовное событие может снижаться до телесного. (При чем, в телесной витальности самой по себе, конечно, нет ничего дурного; но вот это падение человеческого духа, неотрывного от тела, - страшная деградация – низведение красоты до безобразного).

Сознание и тело это взаимодействующие миры: тяготения одного мира отражаются на тяготениях другого, смыслы одного отпечатываются в смысловом поле другого. Впрочем, отождествлять эти миры на основе их тесной связи нельзя. Одно очевидно, что эстетизация человеческого тела – лица, мимики, жестикологии, обнаженности и сокрытости, привлекательности и отталкивания, теплого обаяния и мертвенного холода – это результат наполнения телесного содержания духовными импульсами идущими от сознания, способного общаться с миром и с другими сознаниями посредством телесности – через взаимодействия тел. В свою очередь то притягательное влечение сознания к телесности – то значение, которое, в частности, играет человеческое тело в эстетике – результат погруженности сознания в область телесного – область, экспрессивно податливую и одновременно витально властную, почти доверительно слитную с сознанием и одновременно обманчивую в своей собственной бессознательной жизни. Это результат сосуществования сознания, человеческого духа с тем измерением бытия, которое образовано реальным миром тел.

Тело это символ духа; дух же наполнен мотивами тела (не станем говорить «символами» - ибо это значило бы, что мы принимаем ложную, редуционистскую схему производности духа от тела, сознания от бессознательного, предлагаемую психоанализом в его вульгарной фрейдистской форме). Для классической эстетики эта ситуация сплавленности телесного и духовного начал – основание для понимания тела как выразительного органа души. Центр собственно эстетического обретается здесь в поле душевного и имеет свой особый категориально дифференцируемый духовный склад. Телесность же подчинена душевному началу. Центр классической эстетики – человеческое сознание; тело – ее экспрессивная и осязающая периферия. Собственно, классическое

понятие эстетического близко по своему объему понятию духовно-психического. В античной культуре телесное и духовное видятся равноценными, но они не равнозначны ни функционально, ни генетически: человек мыслится как микрокосмос, гармонично сочлененный из разного рода стихий, его идеал – баланс внешне-прекрасного и внутренне благого (калокагатия).

Так дело обстоит в классической эстетике и искусстве. В неклассической же эстетике, в сопоставлении с классикой, соотношение телесного и духовного перевернуто, более того, преодолено таким радикальным образом, что духовное как сколько-то автономное начало вообще не выделяется. Все проявления человеческого, в том числе и его душевные мотивы преподносятся как проявления телесности. В основе этого новейшего подхода к человеку – единственность телесного, как бы впитавшего в себя все человеческое. Неклассическая эстетика выстраивает категорию телесности в качестве выражения некоей вещественной самостоятельности, заслоняющей собою духовное начало, в качестве противопоставленности духу, изгоняемому, тем самым, из сферы значимых определений человеческого бытия, из сферы «новой чувствительности» и из сферы художественной практики.

Мировоззренческой основой неклассики по сути является вульгарный материализм, причем материализм более экстремальный, чем материализм телесной функциональности, бытовавший в 19 веке. Согласно установкам последнего, духа нет, поскольку все естественно-функционально, все есть некое природно заданное бытие. Согласно же воззрениям неклассики, сформировавшимся под непосредственным впечатлением экзистенциализма сартровского толка, дух – это всего лишь та случайность, от которой зависит не до конца функционально определенная телесность. Экстремальность такого мнения в том, что телесность, таким образом, может быть не только естественно заданной, но и случайно-неестественной, случайно-противоестественной; «дух» же тогда – только странный эпифеномен этой неопределенности – этой недоопределенности тела.

Методологической предпосылкой такого существенного переворота в области чувств и мироощущения послужил в свое время и психоанализ в его фрейдистской версии. С точки зрения венского психиатра все духовное это вторичный феномен телесного; связующим же началом между ними выступает либидо – сфера бессознательных человеческих желаний, в качестве главных среди которых выделяются желания сексуальные. В основе принципа удовольствия, мотивирующего в конечном счете все человеческие стремления, рассматриваются инстинктивные по своей природе эротические влечения: тело замещает здесь как субъекта активности, представ подлинной основой его стремлений, так и объект постижения, созерцания и творчества, оказывающийся в пределе своем телесным объектом вождения. Духовное оказалось, согласно этой теории, всего лишь сферой сублимированных символов телесного. И эта теория была принята на вооружение не только психологами, но и эстетиками, и искусствоведами, она была положена в основу целого ряда художественных течений, прежде всего сюрреализма.

Осуществив вульгарно-материалистический переворот в головах многих интеллигентов середины 20 века, фрейдизм привел к постмодернистскому пониманию телесности в качестве фундаментальной категории философии и эстетики. Здесь уже нельзя сказать, что человек воспринимается как исключительно биологическое существо. Правильнее было бы сказать вслед за В.В. Бычковым, что постмодернистски понимаемая телесность включает «всю совокупность соматических атрибутов человека в контексте с окружающим предметным и социокультурным мирами, прочитанных в широком диапазоне смыслов (от чувственно-эротического до метафизического)»⁷ – что это универсальная феноменология тела и метафизика телесности. Все просто сведено здесь к телу, при чем, не как к основе и первопричине духа, некоторую автономию которого еще можно было бы заметить хотя бы в качестве сублимации бессознательного-психического, опосредованно редуцированного к телесному, как у З.Фрейда. Все теперь сведено к телу

⁷ Бычков В.В. Эстетика. М., 2008, с. 486

как к вместилищу и единственному субстрату деятельности, «растворившийся» внутри которого дух оказывается теперь просто иллюзией, метафизическим концептуальным пережитком прошлых архаических эпох.

Телесность это основная категория новейшего миро-ощущения – со смысловым акцентом не на первом, а на втором корне слова. Ведь именно телесность ощущений и образует поле новой постмодернистской «чувствительности», согласно терминологии Ж. Делеза и Ф. Гваттари.

Философы-постмодернисты видят в ней пункт преодоления противопоставления субъекта и объекта познания и деятельности: тело это неосознанный горизонт человеческого опыта, срединная основа существования и опыта. В чувствительном человеческом теле сходятся человеческое сознание и материальный мир, оно – изначальное и подлинное поле их единства. В качестве центра существования тело неопределенно – это «тело без органов» (Ж. Делез), совокупность безличных и анонимных желаний (Ж. Лакан). Именно тело задает систему возможных действий субъекта (М. Мерло-Понти). «Телесные практики», таким образом, являются существенной стороной социальной жизни (М. Фуко). В духе неопределенных мотивов телесность наполняется в такой эстетике прежде всего чувственностью эротического отношения, либидозной энергией, модальностью вульгарных желаний, к которым сводится по сути теперь все духовное (псевдо-духовное). Протиестественные – садистские и мазохистские – мании оказываются репрезентантами эстетической утонченности.

Все это вместе наполняет арт-практики, нацеленные на экстравагантно-скандальный эффект. Впрочем, телесность в ее анатомически-физиологической простоте, в ее абсолютной дистанцированности от духовных смыслов уже и не воспринимается как скандал. Порнография и эротика – обычные явления для массовых медиа; отвратительные образы изувеченных и разъятых тел – реальных туш животных и изображенных человеческих тел – почти штамп выставок продвинутых арт-практик; физиологические мотивы навязчиво проступают в ворохе популярного чтива.

Интерес к телу в его самодостаточности идейно близок современной практике конструирования объектов, событий, пространств: во всех этих творческих реализациях рефлексивное созерцание в виде миметической отстраненности (отображающий принцип) уступает место прямому столкновению с вещественностью бытия (презентативный принцип) – эстетика чувства-переживания сменяется здесь чувствительностью ощущения, непосредственного проживания. Эстетическое из духовной сферы перемещается в сферу витально-технологического.

Основа такой постмодернистской телесности – не зрение и слух – эти продолжения человеческого духа во вне его ограниченное тел, – а прежде всего тактильность, благодаря которой тело соприкасается с другими телами, и некоторым именно телесным образом «постигает» чувственное бытие *вещей, объектов*, которые тоже оказываются, таким образом, важными концептами новейшей эстетики и экспериментальной арт-практики – в качестве непосредственно «постижимой» реальности. Эта тактильность – ощупывание мира – не сводится тогда к тактильной сенорике, а как бы охватывает все тело (тело, растворившее в себе душу без остатка) в его реактивности, заменяющую собой осмысляющую рефлексию. Эротика, переходящая в порнографию, свободная игра чувственных впечатлений, переходящая в непристойность, непосредственная вещность мышления, переходящая в презентативную бессмысленность, натурализм (природность), переходящий в уродство – вот грани постмодернистской телесности, выступающей методологической основой постклассической философии и модным универсальным ориентиром пост-художественной арт-практики.

Но ослабление качества рефлексивности – осмысленности – не единственный проигрыш новейшей эстетики телесности перед лицом классической эстетики высокого духа, обретавшего тело в качестве своего выразительного органа. Еще один аспект различия чувствительности телесного и эстетики духовного – задаваемый масштаб охвата чувствуемой – осмысляемой действительности. Если в художественном творчестве

духовного ранга весь мир слагается в эстетическом событии, преобразуется в поэтическом свершении, то в эстетике телесности горизонт чувства ограничивается, по сути, только тактильной границей тела, ощущаемое наслаждение – соматическими данными чувств. Даже если телесность не сводится к собственно тактильности, а слышится и видится – то есть, казалось бы, выводится в универсальные пространственные и временные координаты мира и чувства, – все равно это только координаты тела (тел), а не свершения, преобразующие мир в нечто большее, что образует, например сверхреальное измерение красоты или возвышенного.

(Подобно этому образный «станковизм», то есть рефлексивное отображение бытия в замкнутой вещественности произведения искусства, содержательно шире эстетики среды, казалось бы, выводящей за узкие рамки произведения-картины, ибо произведение и его создание-восприятие – это ключ к чудесному переустройству целого мира, целой жизни, а среда всегда тождественна только себе – вот этой актуальной среде.)

Как видим, «телесность» – это не частная категория, наряду с другими концептуальными гранями неклассической эстетики последней трети XX – XXI вв. Это категория универсального подхода в эстетике и философии, меняющая сам способ понимания человеческой реальности – и, конечно, до неузнаваемости меняющая саму картину этой реальности.

Имеет ли данный подход право на понимание и утверждение? Он существует, но в основе его, как представляется кроется логическая ошибка: человеческая реальность не гомогенна (телесна) при множестве как бы производных качеств этой единой природы; она гетерогенна – и телесна, и духовна, и психически энергийна, и социально-проективна. И познание человека не в размывающем объединении этих сторон его бытия, а в различении их в их неравнозначности – при их очевидной тесной сплетенности друг с другом, при их взаимозависимости. Размывающее объединение – это, увы, только магический прием «дымовой завесы», позволяющий считать одетым во что-то актуально-восхитительное «голого короля» пост-культуры – этого архетипического объекта данной непосредственной телесности.

Модная философия телесности – это ложная антропология, органично вписывающаяся при этом, тем не менее, в ценностное поле средств к жизни, принимаемых за цель. Данное ценностное поле все более преобладает и господствует в современном обществе потребления, замещая собой ценностное поле высокого смысла, ради которого действительно стоит жить человеку как носителю творческого сознания – жить не для эффективных средств к жизни, к которым сводится ведь практически все, к чему стремится средний современный человек, а для достойных целей духовного восхождения к более высокому бытию. Тело, растворившее в себе без остатка все духовное, это тоже только средство. Придать ему самодовлеющие эстетические качества это, в частности, и значит придать этому средству значение цели, принять всего человека за его тело (а также принять все бытие за телесность вещей). При этом надо заменить эстетические устремления чувственными наслаждениями, а творческое вдохновение соблазном – ведь без особого искусного соблазнения нормальный человек не примет средство за цель. Чувствительность в модусе телесного это тонушее эстетическое в том значении открытого чудесно складывающегося события – это смертельное погружение умных эстетических чувств в бессознательность ощущений или в лучшем случае – тягостный (или кошмарный) сон этих чувств. Именно в этом сне только и можно предаваться той деструктивной эстетике, феномены которой коренятся в событии разрываемом и бесплодном. Иначе ведь вся эта кошмарность и деструктивность покажутся просто неприемлемыми (каковыми они и казались человечеству до возникновения этой ложной антропологии человека-тела).

Дух преобразует – в частности, в модусе эстетического превращения-переосмысления, – тело же остается телом. Творческое начало в нем отсутствует, единственная динамика и единственные откровения, которые могут иметь место, это аналитика тела – разъятое тело. Именно так и трактует его арт-практика неоавангарда – садистски, порнографически, расчленяющее, умертвляюще-искажающее. *Тело* отнюдь

теперь не значит *целостность*, как когда-то эти феномены сходились в античном понятии *телоса* - цели.

В этой навязчивой эстетике телесности есть существенное недопонимание духа, сознания – интерпретация их всего лишь в качестве случайных отражений. Если отражения – только случайная функция бытия, то рефлексивность высокого искусства, понимаемого в качестве мимесиса – подражания реальности – должна уступить место конкретике вещиности, ее презентативной, самопредставляющей телесности. Ведь телесность, в сравнении с этой сугубой образностью духа – сама реальность. Да, телесность это реальность, но дух – это не отражение, а преобразующее событие; тело же – не событие. В этом кроется методологическая (феноменологическая) ошибка модной философии телесности. Тело-вещь, «выражая» только самое себя и ничто другое, ничего при этом не преобразует, оно тавтологично. Сознание же, выражая одно через другое, постигая другое в своем, являет собой всегда складывание нового события. Тело мертво-онтологично, дух событияен.

Впрочем, и телесность может разомкнуться в событие, но только в событие собственного телесного класса – событие витальности. Это событие в лучшем случае функционально, в худшем – деструктивно. В первом случае оно вовлекает в соучастие, сводя духовность к удовольствию, гаснущему в выполнении функции. Во втором случае оно означает разрыв бытия, разрушение склада вещей: преодоление тавтологичности тела здесь не ведет к созиданию нового, вся увлекательная новизна – только в деструкции. И если здесь тоже имеет место приглашение к соавторству, то это уже соавторство с рискованной случайностью небытия, мерцающего сквозь бытие.

Итак, в эстетике тела кроется ли отказ от феноменологии события? Нет, скорее эстетическое событие только камуфлируется анализом телесности, чтобы его деструктивный смысл казался некоторым онтологическим утверждением – утверждением телесного начала как подлинного бытия в противовес этой мечтательной надуманности духовного начала. На самом деле за принципом телесного удовольствия кроется почти неизбежное растрепывание души – то самое пресыщающее обесмысливание человеческого события, впадение в которое и трепетно сладко, и отвратительно, и одержимо-страстно, и опустошающее – одновременно.

У этой антропологической ошибки есть свое онтологическое основание. Ведь сама человеческая реальность двойственна и поэтому сбивчива. Человек это не метафизическая сущность, а, скорее, событие – всегда открытое событие жизни и всегда открытое, целеустремленное и обретающее смысл событие осознания. Кроме того это со-бытие – совместное бытие – духовного процесса и процесса витального. А человеческое тело, как и человеческое сознание, – и то и другое – это динамичные сферы пересечения этих взаимодействующих сторон человеческого со-бытия.

Антропологическая реальность организована таким образом, что в ней переплетены два параллельных ряда событий: телесно-витальное и духовное начала. Причем одно не сводится к другому, они гетерогенны друг другу. Хотя, будучи взаимосвязанными параллельными рядами, своего рода взаимно расширяющими пространствами, они могут выступать в ассоциации, где одно просвечивает сквозь другое, одно выражает другое, одно придает смысл другому. И телесная динамика, витально-событийная по своей природе, может быть сферой выражения событий духа, обретающей, таким образом, одухотворенный смысл символикой структуры со-знания, структуры рефлексивного общения. И проявления духа вполне могут быть символами витальных событий, как об этом, например, настойчиво повествует психоанализ. Да, феноменологически верны оба взятых к примеру суждения: телесно-эротическая открытость и сближение несет в себе знаки личностной близости, духовной открытости и доверия – любви; духовное общение, намекающее на любовь, несет в себе, как подтверждающие знаки, мотивы телесной близости. Как «Поцелуй» О. Родена, – чего больше в этом шедевре – эротики, бьющейся сквозь благородные формы красоты, или духа человеческой близости, светящегося сквозь интимное тяготение? Говоря обобщенно, и тело может быть символом духа, и дух –

символом тела – это два взимоозначающих ряда. Открыты обе возможности взаимоозначения. И причина этому в том, что человек онтологически двухмерен, человеческое событие двухслойно, человеческая жизнь, таким образом, объективно амбивалентна. (Собственно, таково и бытие в целом: мироздание – это и живое, обретающееся на связанной с ним основе неживого, это и осмысляюще-духовное на неизбежной основе живого – мировое событие – это параллельные ряды событий, ни одно из которых по принципу не сводится к другому, но которые переплетаются, дополняя друг друга и часто запутывая исследователей).

Какому же ряду событий придать смыслообразующее значение? И какая из эстетических систем более верна? Классическая, усматривающая в телесности выразительную энергию духа и наблюдающая красоту тела – эту самую одухотворяющую его ауру, собирающую телесное событие в фокусе осознания, в котором обретается это его совершенство? Или же неклассическая, усматривающая в волнующем эстетическом чувстве низменные намеки, низкий телесно-витальный смысл, превращающая восторг телесности-целостности в экстаз телесности, соблазненно разъятой в витально-материальном событии, отраженном в переживании? Что вернее, возвышающая символика, или символика снижающая?

Трудно ответить на эти вопросы однозначно, исходя из академически-исследовательской позиции. Это две системы ценностей и онтологически, и феноменологически равно возможные.

Онтология человека такова, что обе системы символизации, возникающие между двумя параллельными открыто-событийными рядами – телесно-витальным и духовно-рефлексивным (сознанием), имеют право на существование. Человек равно вправе как опуститься до витально-растлевающих метафор своего бытия, так и подняться к метафорам духа, озаряющим жизнь. Таково право выбора. Более того, надо признать, что эта волнующая сбивчивость перекрестных рядов метафор телесного и духовного, лежит в основе самого эстетического события, построенного на принципе перевоплощения и превращения одного в другое, высвечивания одного через другое, в котором – и взволнованность смысловой игры, и восторг мечты, и риск падения.

Но нам важно отметить, что одна из данных систем означения, возникающих между телесным и духовным событиями, определяет как раз вектор эстетической классики. В ней духовный смысл превалирует над претворяемым материалом и сопутствующими мотивами телесности – это духовный смысл, сориентированный на конструктивный экстремум совершенства, витающий и предчувствуемый над телесной данностью. Другая же система означения определяет вектор неклассики, наэлектризованной разъятым событием витальности, но доводимой и до экстремума событийной разъятости как таковой – до предела деструкции.

Ирония

Категория иронии (от греч. εἰρωνεία - притворство) – одна из существенных категорий, выражающих специфику художественного высказывания в классической эстетике и один из основополагающих принципов эстетики неклассической, как и вообще культуры в состоянии постмодерна. В основе феномена иронии – нескрываемый обман, намеренная пародийность. Но нет, это не злостная хитрость, не манипуляция сознанием – это обман, видимый как некий намек – как та шутка, в которой есть доля правды и как та правда, которая облачена в одеяние шутки.

В античной риторике понятие *ирония* означало фигуру речи, благодаря которой за буквальным смыслом усматривается скрытый, противоположный ему – когда, например, произносится высказывание с позитивным смыслом, но интонацией голоса, мимикой, несоответственной преувеличенностью и др. невербальными средствами подчеркивается неискренность этого высказывания – намекается на смысл, противоположный его прямому

значению. Очень часто критика, не желая выглядеть грубо агрессивно и стремясь высмеять критикуемое явление обращается к приемам иронии – как в обыденной коммуникации, так и в публицистике, и в искусстве.

Но в искусстве ирония начинает выражать очень важный принцип своеобразного раздвоения, возникающего между высказывающим субъектом и высказываемым значением, между автором и героем, устами которого он, по сути, говорит. Ирония связана с феноменом комического, с присущей ему парадоксальностью. Ф. Шлегель считал, что ирония – форма парадоксального.

«Мысль изреченная есть ложь» - эта фраза Ф.Тютчева подходит прежде всего именно к поэтическому творению – практически невозможно адекватно выразить идею, явленную в художественном озарении – любое ее выражение чревато погрешностью против нее. Полная искренность поэтому не высказываема, а будучи высказанной, она несет в себе не связь выражения и смысла, но всегда и скрытый разлад между безмерностью замысла и откровения, мотивировавшего автора и, с другой стороны, неизбежной ограниченностью формы – особенно стилистически условной, конвенциально принятой формы, в которую автор вынужден вкладывать свое глубинное переживание в желании быть услышанным, воспринятым. Вместо интимной глубины получается всегда досадная поверхностность, вместо неизъяснимого и безграничного в себе содержания – конкретная и поэтому всегда ограниченная форма. Вместе с этой найденной, пусть совершенной, но не вполне адекватной поэтическому духу, формой автор как бы вкладывает в свое сообщение и оговорку: «но это несколько не то, что я хотел сказать, этим я хотел сказать больше». Он как бы несколько отстраняется от полученного результата – от упрощающей непоправимости полученного воплощения, от своего героя, который всегда конкретнее и проще авторского отношения к нему. Он делает текст иронически двусмысленным – передаваемым и воспринимаемым с этой оговоркой о его нетождественности той эстетической действительности, которая его породила на свет. С позиций романтического понимания иронии эта-то позиция скрытой оговорки и поднимает дух на почти заоблачную, «божественную» высоту над его творением. Согласно романтическому писателю К. Зольгеру, истинный художник всегда в душе иронист – он должен быть выше своего произведения, быть отчасти иронически «несерьезным» по отношению ко всем выраженным им содержаниям, никогда не предаваться вульгарной наивности.

Романтическая ирония – это притворство-перевоплощение, как бы удваивающее смысл. (Вот это самое «как бы» – столь модная сегодня речевая оговорка – и несет, кстати говоря, на себе смысл такого удвоения.) М.М. Бахтин называет подобный принцип «двухголосым словом», «непрямым говорением», когда голос автора звучит сквозь голос героя.

Ирония классической эстетики, как видим, выражала принцип мимесиса – подражающего правдоподобия – это эстетически смыслообразующее «как будто», не позволяющее наивно отождествлять образ с реальностью – это дистанция условности, ощущаемая сквозь художественный текст.

Несмотря на то, что постмодернистская эстетика старается избавиться от миметичности, представляя вместо образа саму реальность, начало иронии в ней не ослабевает, а нарастает. Дело в том, что сама реальность – вещь боди-арта, действительность хэппенинга и т.д. – не формируется как эстетическое высказывание без наличия особой позиции высказывающего, между которой и данной реальностью – большая и очень ощутимая ироническая дистанция. Именно эта острастняющая дистанция превращает вещь, тело, акт в артефакты. Вещь, в отличие от символизирующего, означающего текста, может существовать только на дистанции от презентующего ее сознания, вкладывающего в нее смысл. Мысль ставшая вещью – еще большая ложь, чем мысль изреченная: она вообще просто подобрана как мотив и повод для высказывания. Высказывание здесь во многом скрыто – но не как неразгаданная магическая тайна, а как подозреваемая шутка – ведь эта вещь, этот артефакт для нее – нечто не соответствующее – не серьезное. Высказывание здесь не символически, а именно иронически возвышается над

вещью. И автор высказывания, и адресат – на одинаково большой иронической дистанции от вещи – и от этого возрастает ироническая дистанция и между ними самими. Эпатаж публики, «пощечина общественному вкусу» – вот прямые симптомы нового иронизма, принципиально проложенного между автором и воспринимающим. Только теперь, в постмодерне, адресату дано право наносить сколько угодно много ответных пощечин автору. Ему не будет больно, он даже этого не почувствует – ведь он полностью скрыт за своей самоиронией, его практически уже нет в том сообщении, которое он иронично оставил возможному адресату.

Ирония становится, таким образом, доминирующим принципом постмодернистского высказывания. В постмодернистском искусстве, философии и даже массовой культуре принцип иронии господствует и в отношении к действительности, и в отношении автора к своему творению, и в его отношении к самому себе. И адресат эстетического высказывания побуждается к самоиронии. Серьезность и исповедальность становятся неуместными. Все шокирующие эксперименты постмодернистского авангарда глубоко ироничны; иронично и популярное искусство, например, иронический детектив, иронический триллер, ироническая мелодрама и т.д.. Автор как личность теперь неуязвим: все что автор творит – именно «как бы»; он всегда как бы может добавить, что пошутил. Здесь постмодернистская ирония пересекается с принципом постмодернистской игры – их объединяет принцип особой эстетической несерьезности. Перебирая и комбинируя в «игре в бисер» все стили, все веры, все символы, священные, глубокие и поэтому серьезные сами по себе в отдельности, постмодернистская игра делает их не принимаемыми всерьез и до конца – они все на игровой поверхности; в глубине же тотальная ирония. Ведь от одного символа всегда можно оказаться в пользу другого – суть же данной позиции – отказ от углубленности и серьезности как таковой.

Можно сказать, что романтическая ирония поэтически конструктивна – она добавляет еще один – подразумеваемый – слой духовного видения над выраженным значением. В противовес этому, постмодернистская ирония деструктивна. Точнее, она деконструктивна – на ее основе происходит некоторое особое связывание внутренне не скрепленных уже необходимым образом фрагментов разрозненного бытия. Иронична постмодернистская аллюзия, столь отличная от связующей метафоры классической поэтики: в аллюзии ассоциируемый смысл рассеивается, метафорой же он скрепляется: Аллюзии это поверхностные связки на уровне случайного сходства, веселящего, но не обязывающего напоминания; связуя, они рассеивают сознание и бытие. Устанавливая контакт, они делают его необязательным и непрочным – и сама связь оказывается как бы и очевидной, и ненастоящей – ироничной – как игра слов, как наигранное и непрочное доверие между людьми, как квази-мифологические образы фэнтэзи, в которые погружаются, но в которые не верят. Из инструмента, возвышающего сознание над его предметом, ирония превращается, таким образом, в инструмент рассеяния сознания. Впрочем, именно таково специфическое состояние сознания в ситуации постмодерна.

Игра

Игра, без сомнения, содержит в себе важный эстетический принцип. Она неразрывно связана со свободой – как деятельность внешне не детерминированная, не совершаемая по необходимости. Но в основе игры – не хаос вседозволенности, в ее основе – своеобразная логика возможного: возможностей в принципе много, они выбираются (допускаются свободно), но каждая из возможностей скрывает в себе целый органичный мир, внутри которого действует логика правил, связей, зависимостей – мир, в который вступает и который в своей игровой деятельности достраивает играющий. Он может, впрочем, свободно выйти из данного возможного мира и войти в другой. Может ли он изобрести совершенно новый мир? Конечно, ведь изобретение нового и есть обретение возможного. Сама же перспектива возможностей при этом неограниченна. Возможности игры не

ограничиваются вероятностями реальных свершений. Возможно все, что может появиться – без претензии необходимо быть. В основе игры феноменальный, а не онтологический (в метафизическом смысле) мир.

Мир игры – это порядок, проступающий сквозь хаос, точнее сама складываемость этого порядка в открытом непринужденном событии. Таково по своему внутреннему строю и эстетическое переживание – сочувствие. Это гармонизованное и внутренне свободное рефлексивно-эмоциональное состояние, вызывающее радость само по себе как таковое, помимо включения в систему вынужденной функциональности, помимо предназначения для каких-либо внешних целей. Таково и художественное творчество, собственно и создающее этот возможный (правдоподобный) мир, по-игровому автономный, логически заверченный в себе – мир произведения, который не тождествен самой неумолимой реальности, между которым и реальностью всегда есть игровая дистанция. Актер играет, перевоплощаясь в героя, но не становясь им совершенно всерьез, музыкант играет, не превращая звуки в действительную магию, поэт играет найденными созвучиями и метафорами, не настаивая, что эти метафоры принудительно необходимы, как доказательства, как аргументы реальности, живописец играет, создавая композицию – этот возможный мир картины, никогда не являющийся простой проекцией действительности.

Игра это способ человеческих действий или взаимодействий, при котором человек выходит за рамки своих обычных функций или утилитарного употребления предметов и действует в соответствии с избранными или введенными, созданными правилами. Цель игры не вне ее – как полезный и ценный результат деятельности, а в поддержании ее собственного процесса, в разворачивании присущих ей самой интересов, правил, взаимодействий. Игра происходит внутри системы правил, но обязательно предполагает качественную степень непредсказуемости – волнующую неопределенность. Игру можно противопоставить серьезному поведению и утилитарно полезному действию примерно так же, как мы могли бы противопоставить эстетический принцип мистически-онтологическому, или, с другой стороны, познавательно-овладевающему.

На игровой принцип в происхождении культуры как таковой обратил в свое время внимание голландский историк и теоретик культуры первой половины 20 в. Й. Хейзинга, увидев в феномене игры качество преодоления натуральной зависимости человека, «серьезности», приковывающей его к заданной природой необходимости. При этом Й. Хейзинга отмечает, что преимущественная территория игры – как раз эстетическое. Но еще раньше об игре говорил И. Кант (18 в.) – и именно как о свободной игре познавательных способностей, то есть в ключе эстетического начала. Эстетические и антропологические координаты образуют понятие игры и во взглядах Ф. Шиллера, писавшего: «человек должен только играть красотой, и только красотой одною он должен играть. ...Человек играет только тогда, когда он в полном значении слова человек, и он бывает вполне человеком лишь тогда, когда играет»⁸.

Осознание игры как эстетического принципа человеческой деятельности и одного из оснований культуры было усилено тогда, когда культура западного общества, выйдя за рамки рационалистического в своей основе модернистского проекта, избрала доминанту эстетического модуса смыслообразования и существования – то есть вошла в это плюралистически играющее измерение постмодерна. Своеобразным пророчеством о таком состоянии культуры стал в середине 20 в. роман Г. Гессе «Игра в бисер». Отобразив и оценивая его ключевую идею, В.В. Бычков пишет: Игра – это Культура, осознавшая свою глубинную эстетическую сущность и сознательно культивирующая эстетический опыт бытия в мире.

Итак, игра стала одним из ключевых понятий постмодернистской философии и эстетики и одновременно модальностью творчества и жизненных стратегий современности. Философы-постмодернисты видят в концепте игры заменяющий аналог и противовес логике классического разума. Они усматривают, с одной стороны, условность и

⁸ Шиллер Ф. Статьи по эстетике. М., 1983, с. 245

множественность, а с другой – не гарантированность, спонтанность принимаемых обществом и культурой форм осмысления. Игровая модальность характерна для современного искусства, предполагающего неоднозначность и разрыв между автором, рискованно «умирающим» в своем тексте (и поэтому радикально самоироничным) и посвоему воскрешающим его послание интерпретатором – адресатом. Современное искусство это не выражение смысла, а смысловая игра между автором (лучше сказать, адресантом, и воспринимающим его инсталляцию адресатом (лучше сказать, совершенно автономным со-автором смысла). Новейшее искусство свободно играет всеми открывающимися воображению возможностями, причем так, что именно игра-случайность заменяет собою логику смысла. В постмодернистской стратегии все культурные ценности и все стили равнозначны, и это – основание для ироничной игры с использованием их всех в качестве деконструируемых элементов – в качестве «бисера».

Игра лежит и в основе популярного искусства, ничего не сообщающего, а только нарочито льстящего расхожим вкусам публики, соблазнительно заигрывающего с ним на общедоступном вульгарном языке. Игровое поведение присуще и самому *человеку развлекающемуся* как актору общества массового потребления.

Мы видим, что эта современная эстетическая игра значит намного больше, чем игра в классической эстетике. Она открывается здесь как тотальный принцип, чуждый ограничениям, налагаемым миметически-образной природой искусства, чуждый принципу художественной искренности (исповедальности искусства), заряжавшей его высокой энергией межличностной коммуникации. Это абсолютно ироничная и абсолютно свободная игра – не игра как логика возможностей, а игра как свобода всех возможностей вместо обязывающе связующей логики.

3.7. Энвайронмент (Среда) как категория современной эстетики

Приходится представить это слово в первую очередь английским эквивалентом, хотя понятие среды – среды эстетически организованной среды обитания человека – преимущественно употребляется в отечественной литературе по эстетике, художественной практике и дизайну. Эти слова – практически синонимы, но дело в том, что именно в таком английском варианте данный концепт носит характер специфического термина, более дифференцированно и точно теоретически проработанного. Именно в таком звучании он носит характер своеобразной категории современной эстетики. Слово «среда» в этом плане слишком широко и просто. Речь же здесь идет именно о специфической тенденции в развитии эстетического сознания второй половины 20 - 21 в. – о тенденции, требующей специфического наименования:

Эстетика энвайронмента представляет собой одну из важных граней выхода художественной практики за рамку картины, за пределы станка, на котором пишется картина или ваяется скульптура, за пределы условного пространства музея, театра, концертного зала и, с другой стороны – вообще за пределы миметического образа, отражающего реальность и эстетически переосмысляющего ее в форме создания автономного художественного произведения. Эстетика энвайронмента предполагает наполнение эстетическим значением широкой среды обитания человека. Сам этот смысл при этом особенный – именно средовой, фоновый. Он проявляется не только в конструкциях дизайна, оформляющего на профессиональном эстетическом и высоком технологическом уровне облик обыденных вещей, пространство интерьера, города и ландшафта. Эстетизированный энвайронмент – это и фоновая музыка – особая, не перегруженная музыкальным смыслообразованием акустическая среда, которая постоянно наполняется из динамиков или внедряется в психику человека непосредственно через наушники, которые можно подолгу не снимать. Понятно, как правило, это популярная музыка («попса»), но есть и другие варианты – музыка медитативная, музыка для фанатов того или иного стиля и т.п. Эстетика среды – это и визуальная образность именуемая порой

«обоями», так как ярче всего представлена стеновыми наклейками самых разных масштабов (и их электронными версиями-прототипами). Это и аудио-книга, которую можно слушать через те же наушники и которая тоже принимает, таким образом, тот же облик фонового звучания. Это, наконец, и эстетизируемое наполнение виртуальной среды – все то, что придает имидж привлекательности, аттрактивности сайтам интернета и всему, что кроется за интерфейсом сайта.

В основном, как видим, это массовая продукция – продукция для среднего потребителя, ориентируемая на усредненные вкусы. Но сделана она все же профессионально, часто высокопрофессионально. Никогда раньше достижения эстетического творчества не распространялись так широко и не проникали так насыщенно в сферу обыденного человеческого существования, как в наше время в результате ошеломляющего технического прогресса и формирования огромного рыночного спроса на эстетические ценности такого ранга. Этот спрос оформился в виде общества потребления – законного наследника поколений творчества-производства. Основа этого распространения – технологизированное творчество, идет ли речь о дизайне как технологически оснащенном эстетическом проектировании, создающим стиль вещи и по-особому гармонизованный облик среды, или о результатах развития информационно-коммуникативных технологий (фотографии, кинематографии, радио, телевидения, продвинутой телефонии, полиграфии с расширенными возможностями, компьютерной техники, электронной аудио- и видеозаписи и электронных сетей). Информационное пространство, образуемое их распространением, моделируется на основе эстетически выверенных алгоритмов.

Одна из целей массового общества потребления – стимулирование потребления – потребления всего, что может быть произведено, в том числе за счет формирования новых и новых потребностей. Но как этого можно достичь, если в цивилизованном мире основные базовые потребности общества уже практически удовлетворены? Ответ прост: надо переключить внимание обывателя с базовых потребностей на вторичные. Но отнюдь не на духовные – их стимулировать сложно и долго – надо давать людям высокое образование, учить их мыслить и постигать высшие смыслы бытия – надо стимулировать потребление наслаждений, предназначенных для среднего вкуса и сводимых, в пределе, к вульгарной телесности. Но способом такого стимулирования может стать – и лучше всего становится – именно эстетика с ее способностью привлекать внимание, внушать, увлекать. Это, таким образом, особая эстетика увлекательности среднего уровня. Это эстетика среды как медиума всеобщей усредненности.

Но можно ли сказать, что эстетика среды это исключительно феномен массовой культуры и среды обыденного человеческого существования? Только отчасти. Мы уже указали на высокий профессионализм создателей артефактов в этой сфере. Но более того, успехи массовой эстетики энвайронмента подготовлены элитарной арт-практикой практически всего XX века. Те модернистские проекты, которые возмущали публику и критиков в начале века, – те эстетические эксперименты – рискованные эксперименты на грани возможного с человеческими чувствами и способностью к осмысленности, – нашли себе применение как раз в этой современной массовой эстетике среды. Абстрактность, конструктивность – это было странно для традиционной художественной формы и потому вызывало полемику; в новой же форме эстетически и в то же время рационально организованной среды как раз эти качества нашли себе блестящее применение.

Между тем, экспериментальная лаборатория авангарда продолжает работать, и можно сказать, что многое из ее разработок – то, конечно, в чем не протупает исключительная деструктивность – найдет себе воплощение в эстетическом энвайронменте будущего. Более того, современное направление тенденций этого экспериментирования как раз совпадает с движением от станковизма к эффектам среды, от образности и миметизма к созданию эстетически значимых объектов, от изолированного от сероватого воздуха обыденности пространства выставок и концертов, галерей и библиотек к средовому простору хепенингов и акций – в среду города, ландшафта (лэнд-арт), самой публики, которой оказываются и случайные прохожие. В.В. Бычков так характеризует этот аспект: «Художественные поля

вырываются с середины XX века за рамки традиционного искусства и охватывают человека со всех сторон ... , провоцируя невиданную ранее активизацию субъекта художественного восприятия, стирая границы между творцом и потребителем его творения. ... Сегодня этот процесс ухода от «станковизма», от самозамкнутости искусства в рамках «изящных искусств», или объектов специального эстетически ориентированного музейно-концертного восприятия, последовательно развивается по ряду направлений, настойчиво выводящих искусство за его, по крайней мере новоевропейские рамки и внедряющих его в более широкий социоантропный контекст»⁹.

Эстетика энвайронмента, таким образом, это не только организация среды как пространства утилитарного назначения (включая и вторичную – развлекательно-релаксационную-наслаждающую утилитарность), но и организация неутилитарной среды – в качестве арт-пространств. Именно в этом наиболее узком и специальном смысле и употребляется часто слово «энвайронмент», заменяя собой более широкое понятие эстетической среды. И еще раз отметим, само направление арт-эксперимента совпадает с вектором движения от символически-значащего художественного произведения к эстетическому насыщению самой среды и наполняющей ее реальной объектности.

Расширяет ли энвайронментальная эстетика художественное пространство? И да, и нет. Да: эстетическое формообразование, эстетическое ощущение наполняет теперь все вокруг, практически моделируя в соответствии со своими закономерностями жизненный мир человека – непосредственную среду его существования. Но нет: это пространство теперь оказывается замкнутым именно границами данной среды – сколь угодно широкой, но все же необходимо ограниченной – тождественной себе как этой среде, онтологически совпадающей с собой – перестающей нести функцию универсальной рефлексии бытия, каковую несла даже самая маленькая вещица миметического искусства, способная, как капелька, отразить в себе космос универсума. Среда всего лишь самопрезентативна – в отличие от произведения искусства, выражающего отражающий, а точнее, как мы не раз указывали, представляюще-переосмысляющий реальность эстетический смысл. Хотя символически нагруженное произведение и замкнуто некоей узкой рамкой своей текстуальной завершенности, оно играет роль окна в большой мир – в тот мир, который, отражая, переосмысляет. Оно играет роль ключа к жизни как целому, выводя к смыслу ее монотонного протяженного течения, выступая сконцентрированным узлом, которым связаны человеческая жизнь и мироздание, обретающие таким образом особый эстетический смысл.

Смысл как целостность может счастливо осветить только логически завершенный текст, текст, имеющий начало и конец, если угодно, текст, «взятый в рамку» - текст целостного произведения. Текст же без размеров утрачивает высокий градус осмысленности (как, например, бесконечно длящийся сериал, в ходе которого приходится только перебирать значения, часто допуская семантические повторы, но сфокусировать целостность смысла уже не возможно). Эстетика среды, в отличие от эстетики художественного произведения исчерпывается самой собою – рамки эстетического события здесь, по сути, уменьшены; жизненный мир человека ограничивается миром его непосредственного (телесного) присутствия.

Эстетика среды основывается не на принципе отражения или подражания (мимесиса), а на принципе презентации реальности – в ней доминирует принцип вовлечения и соучастия, в противовес охарактеризованному выше принципу приглашения к восприятию-соавторству, который доминировал в классической эстетике прошлого.

На основе данных оценок справедливо сказать, что идея энвайронмента не заменяет собой, а дополняет идею художественного произведения. Авангардистские же поиски в направлении выхода в открытую среду, обращения к самодовлеющей объектности и самодостаточности тела страдают увлеченной односторонностью и поэтому, вероятно,

⁹ Бычков В.В. Эстетика. М., 2008 , с.362

маятник художественного процесса вскоре качнется в другую сторону – к некоторому центру возможного «балансирования».

РАЗДЕЛ 4. ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ И ВОПРОСЫ ИСКУССТВА

4.1. Искусство в сфере эстетической деятельности

Искусство – специфический вид культурной деятельности, нацеленный на выражение впечатляющих эстетических идей и на создание ярких выразительных художественных образов, имеющих особую эстетическую ценность и воплощенных в виде особых реалий – произведений искусства. В строгом смысле слова искусство понимается как специализированная профессиональная деятельность, предполагающая систему художественного образования, преимущество художественных школ, владение особой технологией и техникой, наличие специальных руководств и предписаний (в том числе художественных канонов). В более широком смысле это понятие употребляется и в приложении к непрофессиональной деятельности, имеющей художественно-эстетическое значение в развитии культуры (народное искусство, наивное искусство, первобытное искусство и т.п.). Искусство – главное средство реализации эстетической сферы культуры, предполагающее специфическую цель – эстетическое переживание и эстетическое преображение жизни.

Искусство - это результат художественно-творческой деятельности человека по созданию эстетических ценностей. В нем создается мир, условность и вымышленность которого одновременно скрывается (художественное правдоподобие и убедительность) и открывается (эстетическая игра), что не позволяет однозначно ответить на вопрос о природе и статусе художественной реальности – убедительная правда это или обаятельное правдоподобие, благородная мечта или соблазнительная ложь.

Основания теории искусства были заложены еще Аристотелем. В трактате «Поэтика» он разработал теорию мимесиса (подражания), согласно которой искусство отображает действительность в разных формах подражания (видах искусства) Миметически отображается действительность, существующая независимо от действий по ее отображению. Но суть подражания, в отличие от копирования, в том, что связь искусства с действительностью при этом условна и относительна, она всегда предполагает дистанцию, счастливее преодоление которой и составляет эстетически характерную «радость узнавания». Чаще всего указывается на преобразующий – феноменально-событийный характер художественного творения и его переживания, раскрывающий событие мира в его живой подлинности – в правдивости его появления – и не сводящееся поэтому ни к рационально фиксируемой знакомой реальности, которая в ее устойчивой свершенности не имеет эстетического значения, ни к мистическим истокам бытия, предчувствие которых присуще художественным переживаниям, но сама мистическая связь с которыми – прерогатива религии.

Но невзирая на эту тонкую специфику художественно-эстетических задач, искусство обладает уникальной среди сфер культуры интегрирующей возможностью. В его стихии, взаимообогащаясь, соприкасаются и складываются в эстетическое совершенство или ироническую игру такие непримиримые стороны человеческого сознания, как разум и мистика, такие трудно уживающиеся между собой грани познания, как фантазия и реализм. Поэтому искусство часто тесно связано по смыслу с другими сферами культуры, играет

служебную функцию, будучи в элементах своих включено в синкретические формы первобытной и народной культуры, такие как магия, ритуал, декоративное оформление построек и предметов быта. Современной формой такой служебно-синкретического включения искусства выступает *дизайн*. Служебная – символизирующая и внушающая – функция искусства характерна и для его взаимодействия с религией, сопровождающего всю историю культуры, а также для ряда выразительных форм современной массовой культуры, таких, например, как реклама. Здесь эстетическая функция искусства подчинена доминирующему смыслу другой формы культуры и придает ей дополнительный потенциал выразительности.

Таким образом, искусство – это сфера особого художественного познания мира, постижения смысла бытия, компенсации, гармонизации и релаксации сознания, обладающая сильным внушающим эффектом. В историческом развитии искусства заметна относительная поляризация этих функций: выделяются серьезное и легкое искусство – искусство как уникальное средство постижения смысла бытия и искусство как средство развлечения.

Художественная культура – совокупность сфер деятельности, включающих выразительные и эстетически значимые элементы художественной деятельности. Наиболее важным и специфическим центром системы художественной культуры выступает искусство. Но художественная культура – как более широкое понятие – не сводится к искусству. Она подразумевает формы взаимодействия и синтеза искусства с другими сферами культуры – религией, массовой коммуникацией, философией, политикой, образованием, магией, медициной (арт-терапия) и др.. Нерасчлененным – синкретичным – предстает такое взаимодействие элементов художественной деятельности в рамках форм первобытной культуры. Понятие художественной культуры охватывает такие формы деятельности, как строительство, всегда предполагающее эстетическое начало, но не всегда подпадающее под характеристику архитектуры как вида искусства, дизайн, декор в быту. Специфическими формами непрофессиональной художественной культуры выступают фольклор, наивное художественное творчество, дилетантское и самодеятельное творчество. Важным элементом художественной культуры общества выступает художественное образование и воспитание, нацеленное на формирование культуры художественного восприятия и формирования художественно заинтересованной публики, без которой искусство потеряло бы свое коммуникативное значение. Частью художественной культуры являются в связи с этим также художественная критика и искусствознание.

Художественный образ – общее понятие, отражающее специфическое целостно-смысловое, эстетически наполненное, выразительное и достоверно-убедительное содержание произведения искусства.

Художественный образ можно считать особым средством отражения действительности, в противовес, с одной стороны, обыденным впечатлениям и, с другой стороны, концептуальным конструкциям науки и философии. Реалистическое искусство и искусствознание делают акцент на таком отражающе-познавательном аспекте художественного образа как выражения художественной правды жизни, выделяя такие его качества, как типизация и конкретность в передаче правдоподобных сторон действительности.

Но художественный образ не сводится к *отображению* и тем более к *изображению*. Ему, как и вообще содержанию искусства, присуще *образование* нового эстетического события, порой, как в экспериментах модернизма, беспредметного, не имеющего прямых отсылок к формам реальности, радикально их реорганизирующего, но непременно эстетически убедительного и концентрированно-осмысляющего. С этими «сверхреальными» качествами художественного образа связаны феноменальная условность искусства как мира творческой фантазии, отвлеченность многих составляющих его

выразительных форм от узнаваемого жизненного правдоподобия, но создающих, тем не менее, осмысленный и выразительный мир переживания.

Пользуясь семиотической терминологией, можно сказать, что художественный образ это сложный знак. Часто это знак иконический, то есть несущий в себе фигуративное подобие с обозначаемым, иногда знак условный. Порой же имеет место своего рода многослойность иконического и условного начал. Одно из проявлений такого рода – образный символ, на поверхности подобный иконической отсылке к узнаваемой реальности, в подоплеке же имеющий глубинный условный смысл. Другой пример такого рода – аллегория (от греч.) – иносказание – передача отвлеченной идеи в виде образа, подразумевающего некоторую понятную аналогию ей. Аллегория подлечит однозначному истолкованию, в отличие от символа, обладающего смысловой многозначностью и выражающего прямую связь с передаваемой им реальностью. Иногда – по разным мотивам и критериям – фактор принятой условности образа как знака превалирует над фактором творческого воображения и непосредственного художественного взаимодействия с отображаемой реальностью. Это проявляется в каноничности художественного образа, в трактовке образа, прежде всего, в соответствии с выработанным и утвержденным в искусстве образцом. Канон в искусстве – свод правил и предписаний, существующих в виде специальных текстов, определяющих обязательность способов создания художественных произведений и нацеленных на точность, соблюдаемую в передаче образов. Канон бывает связан с незыблемостью ритуалов, в систему которых встроено искусства (древнеегипетский канон), с выработкой оптимальных гармоничных форм в передаче образов, ставших классическими (античный канон Поликлета), со строгим соблюдением легендарно-исторических и символических черт изображаемых персонажей и событий (средневековый иконописный канон).

Художественный образ непременно характеризуется смыслообразующей целостностью – и в этом качестве может считаться системной единицей («квантом») художественного текста, – и активной *обращенностью* к воспринимающему его сознанию. В этом качестве он выступает как эффектный носитель художественной коммуникации, обладающий «магическими» качествами убеждения и внушения. В этом качестве он выступает и как эстетически-смысловая основа, организующая процесс человеческого понимания – как основа сотворческой интерпретации (прочтения) художественного сообщения.

В более узком смысле понятие «образ» используется в искусствознании и эстетике для обозначения уровня (слоя) художественной выразительности, более высокого, чем непосредственные чувственные качества и ассоциации, совокупность которых и организуется в целостный художественный образ, но на основе которого далее проявляются более глубокие содержательно-смысловые слои – *герой* произведения с его характером, душой и судьбой, не сводимыми по своему переживаемому значению к опознаваемой целостности образа, и *автор* с его эстетической позицией, стилем и пафосом персонального сообщения, не сводимыми к сумме всех образных средств, которые он использует и с помощью которых он это сообщение выражает.

Художественный образ специфичен в каждом из видов искусств и эта специфика определяется системой выразительных средств – языка – того или иного вида искусства.

Художественное произведение (произведение искусства) – целостное завершённое художественное сообщение, предстающее как продукт художественного творчества, имеющее смысловое единство, выражающее авторскую художественно-эстетическую идею, раскрывающее тему, сюжет, предполагающее организованную и завершённую систему (композицию) образных выразительных средств, стремящуюся к эстетическому совершенству и эффективности воздействия, а также чувственно-материальную форму воплощения (текст), как правило, четко отделяемую от окружающей реальности.

Не ко всем артефактам, имеющим художественно-эстетическое значение, можно применить понятие «произведение искусства». В таких явлениях модернистского

творчества, как акция или хеппенинг, художественное сообщение намеренно встраивается в случайную реальность, составляя с ней единство, и выделяется из ее сплошного потока лишь благодаря вносимой и пробуждаемой эстетической интенции их участников и зрителей.

Художественное произведение может быть единичным объектом или ансамблем – художественно организованной системой объектов, развернутой в пространстве или развивающимся во времени. Оно служит носителем выражения смысла и предметом коммуникации, поскольку воплощено в конкретном материале, имеющем коммуникативно-информационные свойства – в звуке, в цвете, в голосе речи или ее записи и т.п..

Смысл произведения почти всегда многослоен и подлежит истолкованию, зачастую многозначному. Но слой непосредственных чувственных фактов – звука, цвета, характера материала и т.п. первично важен для того, чтобы произведение обрело непосредственную протяженность эстетически воспринимаемого и художественно переживаемого текста как неотъемлемое его свойство. Существование произведения не ограничивается его материальным носителем (во многих случаях этот носитель – всего лишь условный шифр для прочтения и воспроизведения – музыкальные ноты или записанные слова). Оно предполагает (практически включает) понимающее человеческое переживание, которым сопровождается развертывание сообщения. Именно это возможное переживание и закодировано во всем строе знаковой системы произведения (и слезы зрителей, очевидно, входят в состав трагедии). В ряде видов искусств материальное развертывание его знаково условного текста опосредуется исполнительской интерпретацией (исполнительские искусства), играющей посредническую роль между содержательным замыслом автора и восприятием адресата, воплощающую роль между записанной, прочитываемой и интерпретируемой художественной идеей и пониманием воспринимающих – зрителей, слушателей.

В художественных экспериментах 20 в. и особенно постмодерна адресат приглашается на роль активного интерпретатора и даже соучастника творческого воссоздания произведения – в этом случае принципиально многозначного и имеющего черты незавершенности, недосказанности. Имея принципиально интерпретативный характер эстетического существования, содержание произведения искусства характеризуется при этом относительной стабильностью и в то же время исторической обновляемостью под влиянием меняющихся вкусов и идей в развитии культуры и общества.

Произведение искусства имеет многослойную структуру, в которой находят свое место как содержательно-смысловые уровни, так и уровни формы выражения. Некоторые из них отражены в следующих понятиях:

Сюжет – (от фр. тема, предмет) содержательное развертывание действия во всей его полноте, взаимодействие персонажей и обстоятельств и смысловое сцепление образов произведения. Фабула – (от лат. басня, рассказ) – цепь событий, о которых повествуется в произведении и из которых складывается его сюжет в их логической последовательности. По отношению к литературе значение этих понятий сближается. Коллизия – (от лат. столкновение) – противоречие и конфликт характеров и обстоятельств, составляющее смысловую основу драматургии произведения, трагизма судьбы героев, комизма ситуации, дающее толчок к действию и определяющее движение сюжета.

Композиция (от лат. composition – составление) – построение художественного произведения как целого в соотношении и структуре его частей и выразительных элементов. Понятие композиции используется и в других смыслах: как сочинение – музыкальное, живописное, скульптурное или графическое произведение, как произведение с использованием синтеза искусств или скомбинированное из различных произведений или их отрывков.

4.2. Морфология искусства: виды, жанры и роды

Виды искусства – различные исторически определенные системы художественных выразительных средств, отличающиеся способами создания произведений искусства, своеобразием художественной образности и языка выражения и понимания художественно-эстетического смысла. Многообразие видов искусства определяется многообразием аспектов действительности, отображаемых с помощью различных средств художественной выразительности, наличием различных материалов, техник и технологий создания художественных произведений, служащих основой формирования языков искусства, различными способами обретения и передачи эстетического смысла и развившимися на их основе различными способами художественного мышления.

За конкретными видами искусства стоят типы художественной выразительности, систематизация которых составляет особую проблему в искусствознании и эстетике. Один из первых способов такой систематизации предложен Г. Э. Лессингом (18 в.) и основывается на дифференциации способов развертывания художественного содержания: виды искусства делятся на пространственные (архитектура, скульптура, живопись, графика), временные (музыка, поэзия) и пространственно-временные (танец, театр). Наиболее распространенная систематизация видов искусства основывается на сопоставлении способов создания художественного образа. Основные виды искусства объединяются здесь с помощью следующих категорий: изобразительные (скульптура, живопись, графика), выразительные (музыка, архитектура, танец) изобразительно-выразительные (литература, словесное творчество), синтетические виды искусства (театр, кинематограф и др.) – такие виды, где в одном произведении объединяются выразительные средства и возможности разных видов искусства (художественный синтез).

Особое место в этой систематизации играют искусства, образующиеся на грани собственно художественной деятельности и внеэстетической, утилитарной практики, где большую роль, тем не менее, играет применение художественно-эстетических мотивов и элементов. Это так называемые прикладные искусства - декоративно-прикладные виды и дизайн. Декор это украшение – система дополнительных выразительных элементов при создании органично-синтетических художественных образов в архитектуре, чаще всего орнаментально-изобразительного типа (например, капители колонн и др.), одежде, мебели, интерьере. Иногда декор как часть архитектурных форм непросто отличить от особого декоративного рельефа и декоративной скульптуры, дополняющей здания, входящей в состав композиций, и архитектурно-парковых ансамблей. Декоративно-прикладное искусство как вид народного и профессионального творчества имеет фундаментальное сходство с дизайном.

Иногда в качестве отдельной группы выделяются сценические и зрелищные виды искусства, традиционной исторической основой которых выступал театр.

Наиболее удачной, с точки зрения эстетической теории, представляется типология видов искусства как систем художественного мышления, в каждой из которых первичной основой для создания многослойного эстетического содержания выступают разные уровни образования смысла в художественном сообщении.

В музыке это слой непосредственной ощутимой данности, на основе которого выстраиваются, как опосредованные и вторичные, все другие слои, - это слой простого чувственного факта – звучания, интонирования. Именно он здесь непосредственно понятен, ведь звук – это вибрация, непосредственно апеллирующая к человеческой эмоциональности, находящая, как правило, непосредственный активный отклик. Но на основе этой первичной, непосредственно-элементарной понятности могут – весьма опосредованно – моделироваться и образные ассоциации, и настроение и характер (героя), и коммуникативная интенция автора.

В изобразительных искусствах такой первичной основой непосредственной данности-понятности выступает слой целостного художественного образа – в традиционном искусстве жизненно узнаваемого, а в экспериментально-авангардистском – сконструированного, - подобного такому типу цельного образа, который традиционно присущ формам архитектуры. Требуется усилие внимания, воспитание вкуса и даже художественное образование, чтобы выявить в подоснове этого простого целостно узнаваемого образа относительно автономную выразительность цвета и линий – выразительность чувственного факта. Требуется конструктивное прочтение, чтобы выявить смоделированное на основе образной очевидности фабульное содержание (жизнь героя) и авторский замысел.

Для словесного творчества, берущего свои истоки в архаическом мифе и нашедшем свое классическое воплощение в художественной литературе, базовый слой первичной очевидности связан с прямым, непосредственным выявлением личности героя, представляемой прежде всего его именем. Ведь феноменология имени – основа словесного мышления. Все прочие слои художественного сообщения здесь выстраиваются опосредованно, через сеть метафор и метонимий, образующих взаимоотсылающую систему элементов и связей словесного языка. Соотношения слов играют образными контекстами и звуковыми ассоциациями – но ведь это вторично для логики слова как таковой. Через соотношения слов за слоем образов и событий, за движением чувств и событий угадывается коммуникативная интенция автора.

Для такого вида искусства, как театр, первичной и специфической основой выступает перевоплощение актера; именно здесь наиболее непосредственно представлен сам автор художественного сообщения – в элементарной простоте этой логики он же актер, перевоплощающийся в своего героя. Личность автора – это тот глубинный смысловой уровень, который в других видах искусства открывается только как итог всего сложно организованного сообщения; но именно он прямо и непосредственно перед нами в театре. Именно актер – это не только исполнитель и интерпретатор, но и автор игры – субъект самого перевоплощения – незаменимый соавтор автора текста пьесы, непосредственно и очевидно предстающий перед зрителем, и только через систему опосредующих условностей и действий передающий чувственно-ассоциативную ауру, образный строй сообщения и характер действий своего героя, вплетающихся в коллизию пьесы, смысловой основой которой является судьба героя. (В античном театре, как и в театре времен Шекспира, как и, тем более, в народном бродячем театре, автор пьесы сам участвовал в спектакле в качестве актера).

Система видов искусства построена в данном типе систематизации на основе единства художественного мышления как смыслообразующей суперсистемы. Фактор такого единства объясняет тогда и феномен художественного синтеза, где средства выразительности представлены как взаимодополнительные.

Принято деление на виды в свою очередь и внутри каждого вида искусства. Как правило, при этом основой систематизации является техника создания произведения искусства. Например:

Рельеф – вид скульптуры, где объемное изображение создается в виде выступающих над поверхностью плоскости и углубленных в нее форм. Подразделяется на барельеф – низкий рельеф, где объемность форм передается условно минимализованно. В некоторых случаях эта форма изображения близка к графике (древнеегипетский рельеф), поскольку основной способ создания объемного изображения здесь – прорезание основных линий и контуров фигур при незначительных намеках на объемность форм. Часто применяется в мелко пластике (медали, камеи, декоративные предметы, в том числе выполненные в технике чеканки). Горельеф – высокий рельеф, где переданные в верных объемных соотношениях фигуры выступают более чем на треть над поверхностью. Часто горельеф в отдельных деталях изображения переходит к полнообъемным формам. (рельефы Месопотамии, Ассирии, Древней Греции, Индии, Рима и др.)

Гравюра – вид графики, где изображение является печатным оттиском рельефно выполненного рисунка, общее понятие для техник станковой графики (эстампа), среди которых ксилография, линогравюра, офорт, литография и др., и самих произведений-оттисков. Возникла на рубеже 14-15 вв. и послужила техническим прообразом книгопечатания. Различные техники эстампа постепенно появлялись позже.

Майолика – вид керамики, изделия из цветной глины, покрытой глазурью. В эпоху Возрождения известны рельефные композиции из майолики, авторство которых принадлежит знаменитому семейству мастеров делла Роббиа.

Коллаж (от фр. Collage – наклеивание – прием и техника в изобразительных и декоративных искусствах, позволяющая комбинировать разные материалы и даже цельные объекты в композиции произведения).

Монументальное изобразительное искусство – произведения живописи и скульптуры, связанные с произведениями архитектуры или с условиями места, где размещаются; отличаются масштабностью форм, обобщенными чертами изображений, порой абстрактным символическим характером (мемориальные монументы). В настенной монументальной живописи в древности применялся прием росписи по сухой штукатурке (аль-секко), а затем – с позднего Средневековья – по сырой штукатурке (аль-фреско), давший название всему виду живописи – фреска. Произведение живописи или рельефа, созданное отдельно, но предназначенное заполнить большой участок стены носит название панно.

Жанры в искусстве – вариант подвидового деления, по-разному осуществляемый в различных видах искусства (*genre* – по-французски *rod*). В изобразительных искусствах понятие жанра означает обобщенное выражение устойчивых тем искусства: портрет, пейзаж, натюрморт, историческая картина, бытовой жанр, анималистика и др. В музыкальном искусстве понятие жанр связывается с фактором предназначения, принадлежности данной музыки, а так же с категориями музыкальных форм. Основные жанровые сферы здесь – танцевальная музыка, вокально-хоровая музыка, культовая музыка, театральная музыка, симфоническая музыка, эстрадная музыка, музыкальный фольклор – с множеством подразделяемых в них конкретных жанров. В словесном творчестве жанр определяется через способ передачи содержания, порой через масштаб произведения и его формальную организацию. Жанр здесь тесно связан с основными родами художественного творчества. В устном словесном творчестве это эпос (в частности, сказка, былина и т.п.), загадка, поговорка и др. В литературе – поэма, стихотворение, рассказ, повесть, роман, эссе, включающие более мелкое жанровое деление. В зрелищных искусствах выделяются сценические жанры – драма, подразделяемая на трагедию, комедию, фарс, мелодраму, кинематографические жанры, часто выделяемые по принципу тематики, отчасти по принципу эстетической цели – комедия, фантастика, детектив, триллер, исторический жанр и др. В архитектуре основная жанровая принадлежность определяется назначением зданий (дворцовая архитектура, культовая архитектура, гражданская архитектура и др.).

Род в искусстве – понятие, выражающее способ подачи автором смыслового содержания в художественном произведении, определяющий предметные сферы искусства, характер создания и понимания художественных сообщений. Основные роды творчества в искусстве – *эпос*, *лирика* и *драма*. Приоритетные предметные сферы различных родов творчества таковы: для *эпического* это объективное бытие, описываемое автором как бы при взгляде со стороны, для *лирического* – внутренний мир субъекта, его переживания, выражаемые непосредственно от лица автора, для *драматического* – это взаимодействие субъектов в деятельности и борьбе. Данные роды художественного творчества прослеживаются почти во всех видах искусства, хотя и имеют в каждом из них свою специфику. Роды творчества ведут свое происхождение из разных видов искусства: лирика – из музыки, пения, драма – из сферы театра, эпос – из словесного творчества.

Большую роль в спецификации родов творчества играет формальное соотношение автора и героя произведения: в эпосе они разведены – автор остается вне повествования о герое; в лирике сам автор выступает как герой, как бы – часто условно – заменяя его собою; в драме автор, напротив, действует не прямо, а через героя, перевоплощается в него, говорит от его имени. При этом наличие взаимодействия между героями – не единственный признак драмы: акт перевоплощения автора-актера в героя уже создает характерный эстетическое напряжение драматического рода – передачу коллизий судьбы героя при выраженном авторским сочувствии или с при ироничной отстраненности.

4.3. Дизайн

Английское слово дизайн – design - можно перевести как проект, чертеж, а также как образец, облик. Феномен дизайна иногда рассматривают и как особый новый, возникший в XX веке, вид искусства, и как обновленную высоко технологизированную модификацию декоративно-прикладного творчества, издавна имевшего место как в широко распространенной народной культуре, так и в профессиональной художественной практике. Феномен дизайна, наконец, рассматривают и как особую художественно-техническую деятельность по формированию предметной среды обитания человека, его повседневной деятельности. Какое из этих интерпретаций дизайна более верно? В некотором смысле все эти подходы законно дополняют друг друга.

Признание дизайна особым видом искусства встало в середине 20 века как острая теоретическая проблема. Дело в том, что дизайн как вид эстетической деятельности не подходил под критерий отражения: образ, создаваемый в сфере дизайна не имел миметического смысла – *не изображал* реальность, а сам *презентовал*, представлял новую реальность, создавая ее собственный выразительный образ – оформляя ее как образ. Между тем, другие качества искусства как деятельности – профессионализм, высокая технологичность и мастерство, приоритет эстетической ценности и эстетической выразительности, наконец, образность, дизайну присущи. Сторонники «изгнания» дизайна из сферы искусства рассуждали по своему логично: этому явлению не присуще отражающее реальность художественное содержание – в дизайне нет образа-отображения, в ней создается реальность. Продукт дизайна – это мир созданных вещей – именно вещей, наделенных собственным обликом, выразительным образом. Впрочем, здесь-то и проявляется сбой данной логики: образ в дизайне все же создается. Это эстетически значимый и выразительный образ самой сущности данной вещи. В дизайне есть и специфическое отражение – но это не имитация бытия, а отражение функционального смысла вещи в самом ее облике (точнее, это образ-облик в отличие от образа-отражения).

Принятие дизайна в качестве нового вида искусства, сложившегося в позднюю индустриальную эру, должно было изменить само классическое понимание искусства. Эта проблема так и не была однозначно разрешена, хотя теоретическая острота ее давно отступила на задний план. Дизайн сегодня понимается как особый вид художественно-эстетической деятельности, как раз отражающий тенденцию к трансформации этой деятельности, к появлению в ее сфере новых качеств, которые ей ранее не были присущи. Образ вещи – не единственная репрезентанта такой новизны. Это и тесная связь эстетического начала в дизайне с функциональной утилитарностью, и акцент на эстетизации среды обитания человека. Дизайн знаменует собой превращение самой реальности в предмет эстетического переосмысления и преобразования – знаменует обретение искусственными вещами их тайной (скрытой) души, ранее раскрывавшейся только в душе человека, выражавшем свое видение и чувство ее как бы за пределами самой этой реальности – в текстах своего рефлексивного выражения – в текстах произведений искусства, миметических по своей сути. В эстетической основе дизайна – узнаваемый, распознаваемый (de-sign) облик скрытой сущности вещи, в результате которой «вещь-в-

себе» раскрывается как вещь для нас, точнее преобразается вполне в вещь для нас, поскольку речь ведь и идет о вещах, созданных для человека, составляющих «второй мир» рукотворного, технически пересозданного бытия.

В дизайне разрабатывается символический язык форм, концентрированно представляющих информацию, соответствующую функциям вещей, и оптимально проявляющих эту информацию по отношению к воспринимаемому сознанию – сознанию оперирующего с этими вещами человека. Дизайн представляет сконструированную реальность во взаимодействующем с нею сознании, причем представляет эстетически – в виде эстетически спроектированного облика – в виде найденного образа.

Особенность дизайнерской деятельности заключается в специфически эстетическом способе целостного осмысления и формирования объектов. Дизайн это художественное конструирование промышленных изделий и технологически формируемой среды, где в системном единстве с эстетической выразительностью выступают рациональность компоновки элементов, удобство эксплуатации и функциональные свойства, эргономичность объемов и пространств, их соразмерности человеку и его деятельности, учет возможностей материалов и конструкции – как эстетических их качеств, так и всего комплекса значимых свойств – в создании тектоники вещи или среды, в пластическом выражении их образного становления.

Дизайн предполагает целостное проектирование и оформление облика предметов промышленного производства, интерьеров, моделей одежды и т.п.. Дизайн, имея фундаментальное сходство с декоративным творчеством, все же отличается от него своим не прикладным и неизобразительным, а целостно проектирующим характером, предметом которого выступает сама структура объектов, создание облика вещей. При этом облик вещей гармонирует с его образным содержанием, почти тождествен с этим качеством.

Дизайн как особый вид технически опосредованной деятельности возник и развился в условиях формирования технологий массового производства товаров, одежды, машин, мебели, предметов обихода. Отсюда первичное значение понятия дизайна – промышленное конструирование. Здесь ярко выступают отличия дизайнерской практики от декоративно-прикладного искусства: миметические по своему происхождению мотивы уступают свою главенствующую роль тектонике, значение украшения сменяется смыслом конструирования, обаяние уникальной работы замещается властью технологической ясности. Хотя и сходство с этим древним видом художественного творчества, конечно, просматривается: и там и здесь речь идет об эстетизации реальности практического назначения.

Но к последней трети XX века объем понятия дизайн расширился: в него стала входит вся сфера эстетического формирования среды обывденной жизнедеятельности человека, опосредованная современными высокотехнологичными средствами, прежде всего пространство интерьера жилья, офиса, сада и т.д.. При этом понятийный критерий массовости, промышленной тиражируемости сконструированного образца отходит на задний план – дизайн превращается в индивидуальное авторское творчество в каждом отдельном проекте и конструктивном продукте – и этим закономерности работы дизайнера сближаются с особенностями творчества художника-мастера в классическом смысле этого слова. Но главная закономерность, которая всегда объединяла сферы искусства и дизайна – доминирование эстетических норм и ценностей, несмотря на то, что входящие в искомое эстетическое целое элементы и различны. В дизайне сюда входят удобство, комфорт, эргономичность, функциональность; классическое же искусство эстетически переосмысляет (тоже ведь можно сказать, моделирует) мир как отражаемую и связываемую эстетическим смыслом символизируемую реальность. Дизайн и искусство роднит ориентация на конструктивные ценности красоты и гармонии, на органичность стиля. И доминанта этих именно ориентиров отличают дизайн от авангардной арт-практики энвайронмента. Нетрудно заметить, что, несмотря на новые материалы, технологические условия и конструктивные средства, дизайнерское мышление ориентировано в основном на стилевые достижения искусства прошлого. Как правило, относительно недавнего

прошлого, например, на формально-выразительные достижения различных течений модернизма первой половины XX века, но иногда и на стилевые мотивы иных эпох, включая фольклорные стилевые мотивы.

4.4. Стили в искусстве

Стиль – изначально - способ письма, речи; оригинально выстроенная система выразительных средств, языка, авторского самовыражения в творчестве; устоявшаяся форма художественного самоопределения эпохи, региона, нации, творческой группы, направления, которую можно определить по характерным особенностям и акцентам эстетической выразительности. Ассоциируется с конкретными видами творчества, принимая на себя их главные характеристики (живописный или графический стиль и т.п.). Иногда связывается с уровнем смысловой выразительности произведения – со стилевой его содержательностью, за которой угадывается присутствие автора как оригинального мастера или же манифестация идей целого творческого направления.

Чаще всего с понятием стиля в искусстве связывают различные системы выразительности, присущие эпохам и идейным течениям в его развитии.

Например:

Архаика - период в развитии древнегреческой культуры и искусства 8-6 вв. до н.э., традиционно считавшийся изначальным. От предшествовавшего «темного времени», когда отсутствовала письменность, но были составлены записанные позже эпические поэмы Гомера (отчего весь период 11-9 вв. до н.э. – от исторических событий, передаваемых в поэмах, до примерной даты их записи - принято именовать «гомеровским»), греческая архаика унаследовала развитую мифологию и ритуально-культовые жанры, тип построек – по изначальной конструкции деревянных – с двускатными крышами и колоннами перед входом, технологии изготовления керамических ваз с чернофигурной росписью геометрического и геометризированно-изобразительного типов со строчной композицией, тип столба-изваяния (ксоан). В эпоху архаики возникли большинство греческих городов, распространилось каменное зодчество, сложились основные типы храмовых построек (простиль, амфипростиль, перистиль), два главных порядка эстетической уравновешенности конструкций (архитектурных ордера) – дорический (балканская Греция) – более строгий и мужественный - и ионический (азиатская Греция и острова восточной части Эгейского моря) – более легкий, светлый. Позднее возник коринфский ордер. В изваяниях божеств строго выдерживались типы каменных фигур: мужских – курсы, и женских – коры, в которых чувствуется влияние египетского канона. Чернофигурные изображения на вазах стали искусными, пластичными, с постепенным отходом от строчной композиции, выстраивавшей фигуры в порядке ритуальной процессии. Мифологически-эпический жанр преобразовался в дидактическую поэзию (Гесиод), из культовых жанров обращения к богам зародилась лирическая поэзия (Архилох, Анакреонт, Алкей, Сафо). На основе праздничных мистерий начала формироваться выразительная система древнегреческого театра. Простота, некоторая геометричность и непритязательное однообразие форм – вот отличительные признаки греческой архаики как стиля архитектуры и изобразительного искусства.

Античная (греческая) классика – период в развитии древнегреческой культуры и искусства 5 –4 вв. до н.э. (высокая классика 5 в., поздняя классика 4 в.), связанный с цивилизационной перестройкой греческих полисов, с развитием ремесел, искусств и торговли, с основанием и развитием многочисленных заморских колоний, ставших частью греческой ойкумены, с выдвиганием Афин как богатого и культурно передового центра. В период классики произошла радикальная реконструкция и создание множества новых храмов после разрушений, связанных с персидскими войнами, пересоздание стиля

скульптуры, в которой были найдены теперь идеальные пластические формы передачи прекрасного обнаженного человеческого тела в торжественной гармонии динамики и статики. Наряду с идеализированно-антропоморфными изваяниями богов появились изображения атлетов, героев, скульптурные портреты знаменитых лиц. Пропорции этих идеальных художественных форм отображены в каноне Поликлета и в его скульптурных творениях. Более широкое распространение и пластическое развитие получил рельеф – в основном на фронтонах храмов. Известны имена скульпторов Фидия, Мирона, Праксителя, Лисиппа, Леохара – создателей классических шедевров этого вида искусства. В создании ваз многочисленных форм было достигнуто совершенство пропорций, с которым гармонизировал стиль росписей. От чернофигурной техники росписи ваз произошел переход к краснофигурной, сочетавшей в себе черты искусной полихромной графики и декора, человеческие фигуры стали в росписях более естественными, живыми, при их, как правило, атлетической статности и пластическом обаянии; композиции росписей ваз стали условно-пространственными, драматически-динамичными.

Особую роль в художественной жизни стал играть театр, сложились основные драматические жанры – трагедия и комедия, сформировалась система синтетических выразительных средств этого вида искусства, шедевры которого созданы Эсхилом, Софоклом, Еврипидом, Аристофаном. Свой взлет пережила лирическая поэзия, представленная именами Пиндара, Ивика, Феогнида, Симонида, Ксенофана, Сафо, Аристокла и др.

Таким образом, в эпоху классики сформировались оригинальные архетипы всех основных видов искусств. Удивительно найденная гармония статности и пластичности, динамики и величественного благородства форм – вот отличительные особенности стиля греческой классики в архитектуре, скульптуре, вазописи. Совокупность явлений искусства античной классики принято считать образцовым основанием для развития европейского искусства всех последующих эпох.

Эллинизм - заключительный период развития древнегреческой культуры и искусства (конец 4 – 1 вв. до н.э.). Обусловлен политическим объединением греческих полисов в крупные монархические государства и распространением греческой культуры в качестве господствующей и влиятельной на многие страны Востока – Египет, Сирию, Месопотамию, Армению, Малую Азию, Причерноморье и др. области греческой ойкумены – первоначально в результате завоеваний Александра Македонского. При этом ощущалось и восточное влияние на греческую культуру. Развивавшиеся жанры литературы приобрели черты изысканности, вычурного стиля, эрудированной учености, элитарной аристократической утонченности и в то же время условной буколической простоты и игривости. В театральном искусстве стал преобладать жанр комедии (новая аттическая комедия). Архитектура приобретает особый масштаб нового городского строительства и разнообразия построек. Появляются портики, многочисленные театры, дворцы, крупные гражданские постройки, великолепные храмы (напр. посвященный Артемиде в г. Эфесе), помпезные культовые комплексы (алтари – в Сиракузах и Пергаме, гробницы – в Галикарнасе), высотные постройки (Александрийский маяк и др.). В архитектуре ордерная система перестает быть строгой, синтезируется с элементами восточного и римского происхождения. Совершенствуется техника, усиливаются и обогащаются выразительные возможности скульптуры: тонко проработанные скульптурные композиции несут в себе повышенную динамику, экспрессию и драматизм, появляются исторические и бытовые сюжеты. Знаменитые шедевры эпохи – Лаокоон, Афродита с о. Милос, Артемиде с олененком, Ника Самофракийская, рельефы Пергамского алтаря и др. Развивается монументальная скульптура (колосс Родосский (Гелиос)), монументальная живопись, применяется мозаика. Совершенствуются и появляются новые музыкальные инструменты, в т.ч. гидравлос, постепенно преобразованный в римско-византийский орган.

Сильно влияние эллинистического искусства на Рим, особенно Рим периода империи – при всех нестираемых чертах своеобразия его искусства. Это позволяет некоторым

искусствоведам включать римское искусство 1 века до н.э – 2 века н.э. в круг эллинистической культуры; при этом, заметим, многие области огромной Римской империи – непосредственно области эллинистического мира. Черты упадка и изменения данного стиля действительно заметны только с середины 3 в. н.э. Помпезность, масштабность, а, с другой стороны, изобретательность, утонченность и разнообразие, включение по-гречески адаптированных мотивов Востока, тенденция к эклектическим сочетаниям и синтезам – вот основные стилистические черты данной эпохи.

Романский стиль – стилевое направление в средневековом западном искусстве 10-12 вв. – прежде всего в архитектуре (мощная конструкция, толстые стены, узкие окна, господство арочных форм и округлых сводчатых перекрытий, шатровых крыш, что делает храмовое зодчество образно приближенным к фортификационным замковым постройкам этой эпохи); а также в скульптуре и монументальной живописи. В романском стиле мало сходства с античным искусством Рима, зато ощущается непосредственное влияние византийского архитектурного и художественного стиля, в связи с чем ряд исследователей начинают обзор образцов романского стиля с Византийской архитектуры 6-10 вв., среди шедевров которой, например, собор св. Софии в Константинополе (вторая половина 6 в.). Данный стиль имеет отдаленное сходство и с древнерусским церковным искусством 11-12 вв., особенно в ряде характерных архитектурных деталей (арочный вход, аркатурный пояс), в стиле декоративной скульптуры.

Готика (Готический стиль), - стилевое направление в средневековом западноевропейском искусстве 12-15 вв. изначальный смысл – готский, варварский – в противоположность романскому – возводимому к римской традиции. Этот стиль зародился в северной Франции. Отличается высоким стилевым единством, тяготением к храмовому синтезу искусств, включающему архитектуру, скульптуру, монументальную живопись, декоративные изображения (витраж). В основе архитектурных построек – новаторское конструктивно-технологическое изобретение – стрельчатые арки и своды, позволяющие перенести тяжесть конструкций со стен на столбы и колонны и образующие специфически выраженные силовые линии – изгибающиеся ввысь нервюры и аркбутаны. Данный стиль тяготеет к масштабности, вертикальной устремленности линий и форм, к наличию биоморфных – растительных мотивов во всех формах, к передаче повышено экспрессивной динамики, к символической смысловой нагруженности. Скульптура мыслится как неотрывная часть архитектурного целого и вбирает в себя стилистическое единство с его мотивами. В живописи преобладает характерная тонкость фигур, динамичная устремленность линий и экзальтированно экспрессивная напряженность форм; человеческие фигуры чем-то напоминают органично изогнутые растительные структуры. В декоре господствует ажурность форм, тонкое членение, те же растительные мотивы (роза как форма главного окна храма, остекленного витражом). К ним позже добавляется динамизм изогнутых линий, как бы огненными стрелами устремленных вверх – «пламенеющая готика». Собор мыслится как образ мира в его символической полноте, что олицетворено многочисленными аллегорическими фигурами. Понятие готики распространяется на стиль письма (готический шрифт), книжную миниатюру, стиль одежды эпохи и специфический полифонический склад органной и хоровой музыки позднего Средневековья.

Барокко (итал. – странный, причудливый). Стиль в архитектуре и стилевое направление в искусстве и культуры Западной Европы конца 16-18 вв. (Сам термин «барокко» введен в конце 19 в.). Отличается повышенной экспрессивностью, сложностью и богатством композиций и ансамблей, пышностью, вычурностью, затейливостью, декоративной насыщенностью форм, несколько перегружен смысловыми ассоциациями и отмечен драматизмом мироощущения. Вытекает из явлений искусства позднего

Возрождения (драматически напряженный стиль Микеланджело, богатый колоризм Тициана и Веронезе); в особенности подготовлен стилем **маньеризма**, устремленным к выражению субъективной воли художника и отличавшимся аллегоризмом, аффектацией и виртуозностью мастерства. Стиль Барокко ярко проявился в архитектуре Рима 17 века (Браманте, Борромини, Бернини) и других столиц Европы, в том числе Санкт-Петербурга (В. Растрелли). В живописи идеи барокко выражены в оригинальных стилях Караваджо, Рубенса, Эль Греко. В музыке эстетика барокко сказалось в сочинениях А. Вивальди, И.С.Баха, отчасти Г. Генделя.

Стиль **классицизма** характеризуется обращением к античной классике как к строгому нормативному образцу совершенной гармонии. Для него характерны рационализм, выверенная ясность, формальный расчет с ориентацией на пропорциональность, целостность, единство, уравновешенность и завершенность форм. Стиль классицизма обогащался такими явлениями, как рококо и позднее барокко (18в.), развивавшимися синхронно с ним и представлявшими идейно-эстетический синтез, не отменявший, а дополнявший принципы классицизма.

Принципы классицизма были воссозданы в искусстве времени империи Наполеона (начало 19 в.) – в стиле **ампир** (фр. empire – империя), нацеленном на воссоздание торжественного декоративного образа римской классической эпохи, - в живописи, моде одежды, мебели, и господствовавшего в архитектуре стран Европы до второй половины 19 века.

Рококо (Рокайль) (фр. rocaille – раковина) – стиль в искусстве Западной Европы, зародившийся и получивший особенное распространение в Франции первой половины и середины 18 века. Это стиль, модный в высших аристократических кругах той эпохи, отчего его порой называют стилем Людовика XXV. Он нашел воплощение в архитектуре, декоративном искусстве, живописи (Ватто, Буше, Фрагонар). Легкий, изящный стиль, характерный гармоничной ненавязчивой асимметрией форм, мягкими приятными тонами (голубой, розовый), мелкой детализировкой и тонкой ажурностью форм, грациозным ритмом, легкомысленными галантными сюжетами. При отказе от многих принципов классицизма стиль рококо воссоздает многие черты барокко, только здесь они лишены монументальности, вычурности и драматизма. Стиль рококо развивается параллельно с тенденциями классицизма в то время, когда уже набирает силу эпоха Просвещения – это, таким образом, как бы вспомогательный (или своего рода промежуточный) стиль, дополнявший строгость классицизма своей допустимой декоративной вольностью.

С понятием стиля тесно связано более новое понятие стилизации. **Стилизация** – это намеренное подражание художественному стилю определенной эпохи или конкретного автора, уподобление этнической или фольклорной традиционной манере, обработка или претворение оригинальных художественных мотивов в стиле того или иного вида искусства или техники. Чаще всего имеется в виду стилизация под декоративные, графические, интонационно-ритмические и другие особенности способа формального претворения художественного содержания, не соответствующие прямому его выражению или непосредственным свойствам материала, - где художественное сообщение обретает, таким образом, условные черты. В феномене стилизации, как правило, угадывается такое приближение к стилю, которое намек и не нетождественность ему, имеет место определенная эстетическая дистанция между воплощаемым содержанием и способом, манерой его воплощения, иногда – ирония, что позволяет порой говорить о стилизации как о стилевой игре, как о форме совмещения различных стилевых черт – как о частном случае **полистилистики**. Приемы стилизации стали особенно модны в развитии европейского искусства конца 19-20 вв. – в период развития эклектики и модерна. Полистилистика же – это, скорее, уже отличительная особенность искусстве постмодерна, хотя ее проявления можно встретить уже и в искусстве 20-х годов 20 века.

Рекомендуемая литература

Основная литература

- Борев Ю.Б. Эстетика в 2-х т. Т 1-2 Смоленск, 1997.
Киященко Н.И. Эстетика. М., 2003
Эстетика. Учебное пособие. /Под ред. А.А.Радугина./ – М.,1998.
Бычков В.В. Эстетика. М., 2008

Дополнительная литература

1. Аверинцев С. Поэтика ранневизантийской литературы. М.,1997.
2. Асмус В.Ф. Вопросы теории и истории эстетики. – М., 1968.
3. Афасижев М.Н. Фрейдистская теория художественного творчества. – Критика основных направлений современной буржуазной эстетики. – М., 1968
4. Банфи А. Философия искусства.- М., 1989.
5. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.,1990.
6. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.,1987.
7. Борев Ю. Эстетика. М.,1988
8. Бычков В.В. Духовно-эстетические основы русской иконы. – М., 1995.
9. Бычков В.В. Русская средневековая эстетика XI – XVII вв. – М., 1992.
10. Бычков В.В. Эстетика Аврелия Августина. – М., 1984.
11. Ванслов В.В. Эстетика. Искусство. Искусствознание. М., 1983
12. Волкова Е. Произведение искусства – предмет эстетического анализа. – М., 1976.
13. Герман Ш.М., Скатерщиков В.К. Беседы об эстетике. – М., 1982.
14. Гулыга А.В. Принципы эстетики. – М., 1987.
15. Дзикевич С.А. Введение в эстетику. М., 1998
16. Долгов К.М. От Кьеркегора до Камю. М., 1991
17. Западноевропейская эстетика. – сборник переводов – вып.1 – М., 1991.
18. Зись А.Я. В поисках художественного смысла. – М., 1991.
19. Ильин И. Основы художества. О совершенном в искусстве. : И.Ильин Собрание сочинений. Т.6 кн1. – М., 1996
20. Ильин И. Что такое искусство: И.Ильин Собрание сочинений. Т.6 кн. 2. – М., 1996
21. История эстетической мысли. Памятники эстетической мысли. В 6-ти т.т. Т. 1-4. М., 1984-87.
22. Каган М.С. Эстетика как философская наука. СПб. 1998
23. Киреевский И.В. Критика и эстетика. – М., 1979.
24. Красота и мозг. Биологические аспекты эстетики. М.,1995
25. Кривцун А.В. Эстетика. М., 2002
26. Лекции по истории эстетики. - /Под ред. М.С. Кагана. Кн. 1-4. Л., 1973-1980.
27. Лифшиц М. Философия искусства К.Маркса. / М.Лифшиц. Собр.соч. т.1, М.,1984
28. Лосев А.Ф. История античной эстетики. – М., 1979.
29. Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. М., 1978.
30. Малышев И.В. Эстетика: Курс лекций. – М., 1994.
31. Новикова Л.И. Эстетика окружающей среды и повседневной жизни. – М., 1983.
32. Овсянников М.Ф. История эстетической мысли. М., 1978.
33. Памятники мировой эстетической мысли. – Т. 1-5. М., 1962-1970.

34. Половинкин С.М. Флоренский: логос против хаоса. – М., 1988.
35. Потебня А.А. Эстетика и поэтика. – М., 1976.
36. Русская эстетика и критика 40-50х годов XIX века. – М., 1982.
37. Самосознание европейской культуры XX века. Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. – М., 1991
38. Современные концепции эстетического воспитания. М., 1998
39. Столович Л.Н. Красота. Добро. Истина. Очерк истории эстетической социологии. – М., 1994.
40. Трофимов П. Эстетика прагматизма. Критика основных направлений современной буржуазной эстетики. – М., 1968
41. Турук Г.П. Распознавание художественных вкусов. М., 1998
42. Тэн И. Философия искусства. – М., 1996.
43. Флоренский П. Избранные труды по искусству. М., 1996
44. Философия русского религиозного искусства ХУ1-XX вв. Антология. Вып. 1. /Сост. Н.К. Гаврюшина./ – М., 1993.
45. Шестаков В.П. Очерки по истории эстетики: от Сократа до Гегеля. – М., 1979.
46. Эстетика. Словарь / Под ред. Беляева А.А. – М., 1989
47. Яковлев Е.Г. Проблема систематизации категорий в марксистско-ленинской эстетике. М., 1983
48. Яковлев Е.Г. Эстетика. М., 2001