

ТЕОРИЯ ИСКУССТВА

*Учебно-методическое пособие
для студентов, обучающихся по направлению подготовки
50.03.03 «История искусств»*

Саратов

2019

УДК 7.01
ББК 85
Т33

Т33 Теория искусства: Учебно-методическое пособие для студентов, обучающихся по направлению подготовки «История искусств» / сост. Д. А. Попов. – Саратов, 2019. – 66 с.

В пособии представлены конспективное изложение теоретических проблем курса «Теория искусства», темы семинарских занятий, тексты для самостоятельного изучения, рекомендуемая литература, а также методические указания, способствующие лучшему освоению данной дисциплины.

Для преподавателей, аспирантов и студентов вузов, всех интересующихся проблемами теоретического осмысления художественной деятельности.

Рецензент:

УДК 7.01
ББК 85

© Попов Д. А., 2019

* * *

Теория искусства изучает комплекс сложившихся на протяжении истории философской мысли теорий, в которых делаются попытки объяснения феномена искусства, законов и принципов художественной деятельности. Ее задачей является выяснение сущности такого сложного явления как искусство, функций, которые оно выполняет в жизни общества и каждого отдельного человека, а также прогнозирования процессов в современной художественной жизни, обозначаемых общим термином как «кризис искусства».

Изучение дисциплины «Теория искусства» направлено на формирование у студентов осмысленной позиции в отношении избранной профессии, а также выработке осознанного отношения к социально-культурной роли художника в современном обществе.

Дисциплина «Теория искусства» в силу своей специфики, заключающейся в историко-теоретическом подходе к изучению искусства, позволяет студентам вырабатывать навыки генетического, исторического, структурного, сравнительного анализа, в целом аналитического мышления, опирающегося на понимание сущности теоретического знания как такового и адекватную оценку последнего.

Изучение дисциплины предполагает освоение двух тематических блоков. Первый из них охватывает современные представления о сущности, структуре и назначении искусства, принципах художественной творческой деятельности. Второй включает в себя темы и сюжеты, показывающие трансформацию представлений об искусстве, складывавшихся в истории человеческой мысли, возможности различных теоретических моделей художественной деятельности и результаты их применения на практике. В связи с особенностями материала целесообразно изложение первого блока проблем в лекционной форме, а второй — в форме семинарских занятий.

I. Современная теория искусства

(Краткое содержание лекционного курса)

1. Проблемы создания теории искусства

Создание теории искусства сопряжено со значительными трудностями, и первая из них связана с тем, что слово "искусство" исторически многозначно, и сохраняет свою многозначность в современном языке. Искусство — это и "всякое мастерство, технично выполненная деятельность, результатом которой является искусственное по сравнению с естественным, природным", и "творчество по законам красоты", и "собственно художественное творчество, продуктом которого являются особые (специальные) эстетические ценности". Сама художественная деятельность также может трактоваться по-разному: к примеру, как способность к образному мышлению, т. е. способность психики к художественно-образному воссозданию действительности, к переплавке непосредственных ощущений, получаемых в практической жизни, в образы, обобщенно и вместе с тем конкретно представляющие эти ощущения.

Какое же из "искусств" должна описывать теория искусства?

Кроме того, сам термин теория инороден по отношению к художественной деятельности и заимствован из эпистемологии. Теория — форма научного знания, дающая целостное представление о закономерностях и существенных связях действительности. Научные теории обладают некоторыми свойствами, которые чужды художественной деятельности, и потому не могут адекватно описывать художественную реальность:

1) научные теории объективны и не зависят от личного восприятия, субъективных мнений, в то время как искусство — субъективно по своей природе, для него чрезвычайно важна личность художника, как и читателя/зрителя.

2) научные теории абстрактны, т. е. фиксируют только наиболее общие и существенные, повторяющиеся связи. Они рациональны, т. е. основаны на разуме.

В свою очередь, искусство — образно, наглядно и конкретно. Оно воздействует на чувства, а не на разум. Кроме того, для искусства основной ценностью является уникальность, неповторимость произведения или личности художника, а повторяемость, фиксируемая научными теориями, для него вторична.

3) научные теории — описательны, они фиксируют явления и связи, но не меняют их. Искусство носит творческий характер, оно моделирует и преобразует действительность, оно не зеркальное ее копирование, а

самовыражение художника, который создает свое собственное время и пространство.

Потому любая "теория искусства" носит не научно-описательный, а проективно-творческий характер. Как правило, теории искусства конструируются в рамках философии, где возникают некие общие идеи, представления о том, каким могло бы быть искусство. Каждая такая теория искусства — это модель, предлагаемая художникам для реализации. В исторической перспективе таких моделей было множество, и все они оказывали значительное влияние на ход развития искусства.

К примеру, классическая концепция искусства подразумевала, что оно есть миметическая деятельность, ориентированная на выражение красоты, доставляющая субъекту восприятия эстетическое удовольствие (*mimesis* — подражание). И действительно, вплоть до XX века искусство не изменяло принципу жизнеподобия.

Но в XX веке теоретики искусства заявили, что оно исчерпало миметическую функцию. Искусство должно не подражать жизни, а творить свои собственные миры или организовывать саму жизнь по художественным законам. И действительно, новое, авангардное искусство отказалось от миметического принципа, создав новые яркие произведения, но на совершенно иной идейной основе.

2. Происхождение художественной деятельности

Вопрос о сущности искусства тесно связан с вопросом о его происхождении, изучение которого могло бы помочь осознанию специфики и назначения художественной деятельности. Однако и здесь, в силу древности искусства, существует множество концепций, по-разному трактующих причины его появления.

Среди факторов, определивших зарождение искусства, называют: 1) органическую потребность психики, появление страстей, не имеющие выхода в обычной жизни;

2) необходимость закрепления полученного опыта и потребности трудовой деятельности, на чем настаивает марксизм;

3) сублимацию сексуальной энергии;

4) развитие религиозной практики, нуждавшейся в магических инструментах для воздействия на окружающий мир.

Кроме того, сами формы, в которых первоначально существовало искусство, остаются неустановленными. Это могли быть охристые пятна, камни необычной формы, напоминающие какое-либо животное, или естественные остатки зверя, используемые в качестве чучела.

Вполне возможно, что все вышеперечисленные факторы совместно способствовали появлению искусства в силу синкретического характера психики первобытного человека, поскольку в ней еще не выделяются отдельные способности. Как следствие, нет и отдельных видов деятельности, этим способностям соответствующих.

Так, первобытная мифология представляет собой художественно-образное освоение мира, она есть и "познание", и, одновременно, "искусство" с современной точки зрения. Ей присущи в равной степени и логика, обнаруженная К. Леви-Стросом, и образность, подчеркиваемая в трудах Л. Леви-Брюля.

В первобытности искусство не существует как особая форма деятельности, оно переплетается с хозяйственными, религиозными, военными, семейно-бытовыми занятиями. Как следствие, оно выполняет функции, не свойственные ему позднее, и свойственные скорее другим областям деятельности.

Первобытное искусство является:

1) выражением коллективной идеологии, общезначимых чувств и настроений. Через песни и пляски первобытный человек приобщается к коллективу, кроме того, он идентифицирует членов племени и фиксирует социальные различия с помощью татуировок, масок и т. д.;

2) средством хранения информации;

3) инструментом обслуживания религиозных потребностей. Первобытная магия, основанная на мышлении "по аналогии", не может существовать без художественной деятельности.

Первобытное искусство обладает и эстетическими функциями, воздействуя на человека через симметрию и ритм, но они остаются слабовыраженными. Кроме того, первобытное искусство не знает различия между творцами и потребителями, исполнителями и зрителями, оно — не зрелище, а самодеятельность первобытного коллектива. Ему свойственен и внутривидовый синкретизм (охотничий танец включает в себя гимнастику, пантомиму, маски, музыку, пение, раскраски и т. д.).

Однако уже первобытное искусство выступает как способ моделирования жизни, как иллюзорное удвоение и продолжение жизненно-реального действия. При этом опыт воображаемой жизни в искусстве более совершенно организован, чем реальный опыт. Художественная реальность похожа на "настоящую" жизнь и эмоционально втягивает в себя человека, дополняет реальный опыт человека опытом воображаемой жизни с целью формирования человеческого сознания и человеческой деятельности.

3. Морфология искусства

Морфология (от греч. морφή «форма» и λόγος «учение») — учение о форме и строении чего-либо, в данном случае — о внутреннем строении мира искусств. Искусство существует как система его отдельных видов, находящихся между собой в определенных взаимосвязях. Каждое из искусств обладает неповторимым своеобразием и возможностями и каждое обладает средствами преодоления своей ограниченности.

Виды искусства — это формы художественно-творческой деятельности, различающиеся способом материального воплощения художественного

содержания (словесным — для литературы, звуковым — для музыки, объемно-пластическим — для скульптуры и т. д.).

Уже в XIX веке неоднократно предпринимались попытки описать взаимосвязи и взаимоотношения различных искусств (в работах Шеллинга, Гегеля, Шопенгауэра), где то один, то другой вид искусств объявлялся более «высоким» и более «совершенным». В настоящее время теоретики пришли к идее принципиальной равноценности всех искусств между собой.

Существует несколько классификаций искусств, позволяющих с разных сторон подчеркнуть как специфику, так и единство отдельных искусств. Первая из них опирается на пространственно-временные характеристики материалов, с которыми работают различные искусства. Она выделяет три группы искусств:

(1) искусства пространственные (архитектура, скульптура, живопись и др.). Пространственные искусства принято называть также статическими или предметными. Пространственные искусства воспринимаются зрением, они работают с формой, а на движение могут только намекнуть.

(2) временные (литература, музыка), они же — динамические (или процессуальные). Эти искусства воспринимаются (или могут восприниматься) слухом, они работают с движением, но не показывают никаких форм.

(3) пространственно-временные (театр, кинематограф и др., так же — синтетические). Они воспринимаются и слухом, и зрением одновременно, и объединяют в себе более простые искусства в единое целое с помощью художественного синтеза.

В исследовательской литературе также приводится еще одно деление искусств — на изобразительные и выразительные. Изобразительность — это сходство, подобие образов искусства с действительностью. Выражение — внутренний, идейно-эмоциональный смысл, присущий изображению. Их единство свойственно любому искусству. Всякое искусство обладает способностью как изображения, так и выражения, но отдельные искусства тяготеют либо к изобразительности, либо к непосредственному выражению идейно-художественного смысла без прямого подражания действительности.

Обе классификации синтезированы в схеме, предложенной М. С. Каганом. Три сектора — это, соответственно, пространственные, временные и пространственно-временные искусства, с внешней стороны сферы располагаются искусства изобразительные, внутри нее — искусства выразительные. Схема позволяет наглядно увидеть родство различных искусств между собой:

Рассмотренная схема сохраняет значение только для классических искусств, в эпоху модернизма данная классификация не работает, поскольку он заставляет выразительные искусства быть изобразительными, и наоборот.

Третья классификация опирается на связь искусств со смежными областями деятельности человека. Наиболее близки трудовой деятельности человека, связаны с производством архитектура и декоративно-прикладные искусства. Это «начало» системы искусств, вырастающей из процессов труда. Они несут в себе и явления, «промежуточные» между искусством и трудом.

Наиболее близкие игре, актерские, зрелищные искусства. Они образуют как бы другой «конец» системы искусств, переходящий в игру. Они несут в себе явления, «промежуточные» между искусством и игрой.

Литература находится как бы в «центре» системы искусств, «фланги» которой образуются искусствами «трудовыми» (прикладными) и «игровыми» (зрелищными). Переходными же сферами являются искусства изобразительные и искусство звуковое (музыка). Они обнаруживают общие свойства, с одной стороны, между «трудовыми» искусствами и литературой (непосредственно предметный и вместе с тем сюжетный характер изобразительных искусств), с другой стороны, между литературой и «игровыми» искусствами (звуковой, процессуальный и вместе с тем исполнительский характер музыки).

Архитектура	Изобразительные искусства	Литература	Музыка	Театр
Труд			Игра	

4. Возможности и выразительные средства отдельных видов искусства

Художественная литература

Главным изобразительно-выразительным средством является слово — наиболее подвижная система выражения смыслов. Поскольку сфера словесного языка почти безгранична, возможности художественного охвата жизненных явлений в литературе особенно широки. Литература свободно переносит действие в различные пространстве ими временные измерения, обладает возможностью развертывания в одном произведении нескольких сюжетных линий, способных свободно сочетать описание, повествование и диалог.

Она может прямо передавать авторскую мысль, но ее язык национален и требует перевода.

Родами литературы являются: эпос, лирика, драма.

Эпос — повествовательное искусство, дающее связный рассказ о событиях, объективированных от личности повествователя. Первоначально героический эпос — жанр фольклора, древней и средневековой литературы, в котором в идеализированных образах повествуется о деяниях исторического или легендарного прошлого.

В устной словесности к эпосу кроме собственно героического эпоса относятся сказки, предания, легенды, сказания, былины и др. В письменной

литературе эпическими жанрами являются роман, повесть, новелла, рассказ, очерк.

Эпические произведения, как правило, сюжетны. В них повествуется о целостных человеческих судьбах или об определенных (законченных) этапах жизненного пути героев. Акцент делается на объективное изображение действительности, описание и повествование играют ведущую роль.

В лирике человеческий характер раскрывается через переживание, через жизнь чувства. Лирика более субъективна, поскольку акцент в ней делается на выражении внутренних состояний человека. Нередко в лирическом произведении автор вообще не изображает никаких предметных явлений объективного мира, а говорит только о своих собственных переживаниях и мыслях.

Драма — особый род литературы, предназначенный для воспроизведения ее на сцене театра. Характеры раскрываются в ней, как правило, только через прямую речь персонажей (диалог и монолог). Особенное значение в драме приобретают действенное раскрытие характера и обнаженная конфликтность сюжета. Основными драматическими жанрами являются трагедия, комедия и драма.

Архитектура

Архитектура — вид творческой деятельности, направленной на организацию и создание жизненной среды для человека с помощью материальных, технических и художественных средств. Основа архитектурной среды — изолированное пространство: здание, архитектурный ансамбль, город.

Вплоть до середины XIX в., находясь в синтезе с живописью, скульптурой, декоративным искусством и занимая среди них главенствующее положение, архитектура определяла собой художественный стиль эпохи (романский, готика, Возрождение, барокко, классицизм).

Существует два основных пути в развитии архитектуры — путь органической и неорганической архитектуры. Стремление к органичности есть стремление к пластической разработке конструкций и деталей, стремление к неорганичности — правильности и порядку геометрических форм.

Скульптура

Скульптура есть вид изобразительного искусства, дающий объемно-пространственное изображение материального тела в реальном пространстве. Слово «скульптура» происходит от латинского слова *sculpere*, что означает «вырезывать, высекать». Однако по способу, технике создания произведения скульптура и равной мере может быть отнесена и к другому извечному роду деятельности людей — вылепливанию, наращиванию объемов, навешиванию деталей.

Ваяние основано на удалении лишнего материала, лепка на добавлении. Областью скульптуры по преимуществу становится раскрытие красоты и силы человека, его душевных состояний и трагических переживаний, но именно в пластической форме.

Как и живопись, скульптура в зависимости от назначения делится на станковую, декоративную и монументальную. Станковая скульптура — самостоятельного назначения; декоративная связана с природой, архитектурой; монументальная — в формальном плане — близка к декоративной, но более самостоятельна и возвышенна, она несет в себе большое общественное содержание.

Живопись

Задача живописи заключается в изображении видимого мира на плоскости с помощью рисунка и цвета. Рисунок — главное средство живописи, но также важно значение и цвета. Живопись может дать глазу все богатство цветовых и световых отношений в их подвижности, в тонких многообразных по своему характеру переходах и контрастах.

В отличие от скульптуры пространство живописи передается на двухмерной плоскости и, значит, иллюзорно, с помощью двух разных типов художественной перспективы — прямой и обратной. Для прямой перспективы характерно перенесение моделирующей точки зрения в неподвижный глаз человека, являющегося как бы центром окружающего мира. Величина изображенных фигур уменьшается по мере удаления. Линии изображенных предметов, лежащие в плоскости картины, сходятся к горизонту. В обратной перспективе все наоборот. Здесь нет перспективного центра, для нее характерна множественность точек зрения многих людей, а не одного человека. Поэтому она дает простор охвату событий. Величина фигур увеличивается по мере удаления. Линии, лежащие в плоскости, изображены расходящимися к горизонту. Предмет или тело (в иконе, например) дается как бы распластанным. Дом показывается не с двух, а с трех и четырех сторон, в изображении лица соединяются элементы профиля и фаса.

Музыка

Музыка лишена предметной наглядности скульптуры и живописи, равно как и той определенности понятий, которая свойственна литературе.

Основой содержания музыкальных образов являются прежде всего чувства, эмоции, переживания людей, движение человеческой жизни, характера этих чувств, настроений, переживаний, ритмы человеческой деятельности.

Музыка — это единственный вид искусства, материалом которого является звук. Это звуки особого свойства, особым образом «обработанные». Они имеют звуковысотную и тембровую характеристику, включены в особую исторически сложившуюся и развивающуюся систему ладовых (высотно-функциональных) и метроритмических (временных) соотношений.

Различные ассоциативные представления, вызываемые музыкой, могут быть более или менее субъективными.

Музыка относится к числу искусств исполнительских. Она реально существует лишь в живом звучании, достигаемом благодаря воспроизведению нотной записи произведений исполнителем (или группой, коллективом исполнителей). Исполнитель (певец, инструменталист, дирижер) выступает как

бы посредником между композитором и слушателем, он творчески участвует в передаче художественного содержания слушателю, по-своему раскрывает его.

Хореография и хореографическая пластика

Понятие «хореография» охватывает все разновидности танцевального искусства. В фольклоре под хореографией понимается все, что связано с движением, ритмически организованным и поэтически осмысленным. В профессиональном искусстве термин «хореография» употребляется: (1) для обозначения комплекса музыки и танца; (2) как синоним «танца», когда из этого комплекса вычленяется собственно движенческое начало.

Основу хореографии составляют движения, как правило, соотнесенные с музыкой. Движения в хореографии могут носить изобразительный характер (подражание повадкам зверей и птиц, некоторым реальным жизненным процессам), но чаще они условны, обобщенны, имеют поэтически-образный смысл, служат выявлению внутреннего состояния и душевного мира человека.

Хореография — пространственно-временное искусство, что роднит его, с одной стороны, с изобразительным искусством, а с другой — с музыкой.

Хореографическая пластика разделяется на три основных рода: пантомиму, действенный танец и дивертисментный танец.

Пантомима, не порывая целиком с танцевальной спецификой, воспроизводит бытовые и прочие жизненные движения, изображает действие. В широком смысле слова она включает в себя также движения и позы условные и символические.

Действенный танец — это танец, включенный в драматическое действие балета и развивающий его. Он сохраняет все особенности танца (не превращаясь в изобразительную пантомиму) и вместе с тем является элементом развивающегося действия. При этом к области действенного танца относятся не только сюжетные танцы и не только танцы, выражающие движение внешней фабулы балета, но и те танцы, в которых раскрываются внутреннее действие, переживания героев.

Дивертисментный танец является как бы «вставным номером». Вместе с тем в балете он играет большую роль, ибо в нем также раскрываются характеры, состояния действующих лиц, обрисовываются эпоха, фон действия, среда, окружающая героев, или утверждается основная идея произведения.

Театр — драматический и музыкальный

Содержательной основой театрального искусства является драматургия. Театр отличается от ряда других видов искусства тем, что в нем осуществляется замысел, данный уже в другом произведении, а именно в драматическом. Драматургия определяет направление развития и содержание театрального искусства, его жанров, средств его выразительности.

В драматическом произведении автор, как правило, не выступает комментатором действий своих героев. Все отношения между героями пьесы и их внутренний мир должны обнаружиться главным образом через сценическое действие.

Спектакль — не копия пьесы, а созданное на ее основе новое произведение искусства.

Театральное искусство — это искусство сценической интерпретации драматической литературы. Основным средством этой интерпретации является игра актера. В драматическом произведении в отличие от романа выписаны только роли действующих лиц, сценическую жизнь которым должны дать актеры.

Искусство театра — это прежде всего искусство действия и искусство коллективное. Театр также — искусство синтетическое. Это означает, что искусство театра соприкасается с другими искусствами и усиливает свое воздействие на зрителя, используя их выразительные средства и технику.

Кинематография

Киноискусство — вид художественного творчества, вошедший в систему синтетических видов искусств в XX в. Киноискусство относится к так называемым «техническим» искусствам, поскольку предпосылкой его явилось возникновение кинематографа (1895— 1896), первоначально существовавшего в качестве технического аттракциона.

Кинематографию часто сравнивают с театром. Такие сравнения имеют вполне достаточные основания: кино и театр — искусства пространственно-временные и зрелищные. Как и театр, кино — искусство коллективное, и синтетическое; кино, как и театр, — искусство вторичное, оно создается также на определенной литературной основе, но в кинематографии основой является не пьеса, а сценарий — особый вид литературного произведения, требующий раскрытия заложенного в нем замысла средствами киноискусства.

Однако в кинематографии актер занимает другое место, нежели в сценическом искусстве. Искусство театра — прежде всего искусство актера. Об искусстве кино этого сказать нельзя, поскольку фильм без актера вполне возможен. Кроме того, даже в художественном фильме актер не играет такой центральной роли, как в спектакле; в отличие от спектакля содержание фильма, замысел создателя сценария и режиссера далеко не всегда раскрываются игрой актера. Кино обладает и другими специфическими средствами раскрытия идейно-художественного замысла, театру не свойственными.

Как и всякое другое искусство, кино обладает своим специфическим материалом и своими особыми средствами его обработки и использования. Исключительное место в искусстве кино занимает монтаж — соединение кадров в определенной временной последовательности, пространственном взаимоотношении и темпо-ритмовом соотношении. Через монтаж постановщики фильма могут определить направление мыслей и ассоциаций зрителя, сжимать и растягивать время кинематографического действия. Короткие монтажные куски дают ощущение быстрого течения жизни, длинные — медленного течения времени, покоя.

Действительность и художественная значимость того или иного эпизода в кино достигаются точно разработанной связью между живописной стороной,

движением и длительностью кадров. Монтаж — существенное, но далеко не единственное средство выразительности кино.

В кинематографии движущаяся камера является орудием художественного творчества. При помощи движущейся кинокамеры кинематограф дает трактовку явления путем изменения расстояния и ракурса. Изменение расстояния камеры от объекта оказывает решающее воздействие на восприятие зрителя.

Если в театре зритель неподвижен и находится все время на одном и том же расстоянии от развивающегося на его глазах действия, то в кино именно в силу подвижности кинокамеры зритель как бы подвижен, он как бы двигается вместе с кинокамерой, приближается к объекту и удаляется от него, подходит к нему то с той, то с другой стороны, находится как бы внутри развивающегося события. Творцы кинофильма выражают свое отношение к изображаемым явлениям, дают их трактовку, совершают отбор не только через действие актера, но и через положение движущейся камеры.

Важным средством художественного изображения и выражения авторского отношения в киноискусстве является свет. Через свет в кино есть возможность дать представление о внутреннем состоянии явлений, их взаимосвязей, передать настроение, обстановку. Свет помогает выразить характер, психологическое состояние героя, его внутреннее напряжение. Существенным выразительным средством в искусстве кино является также цвет, роль которого стала весьма значительной.

5. Функции искусства

Функции искусства бесконечно разнообразны, отсюда неизбежно возникает необходимость их систематизации. М. С. Каган делит их на пять групп зависимости от объектов, по отношению к которым осуществляется та или иная функция. Эти объекты — природа, общество, человек, культура или собственно художественная деятельность.

1. ФУНКЦИИ ИСКУССТВА В ЕГО ОТНОШЕНИИ К ЧЕЛОВЕКУ

1. В историческом аспекте потребность в искусстве — это потребность очеловечивания человека, отрыва его от исходного животного состояния, его одухотворения, возвышения над биофизическими и утилитарными нуждами. Уже первобытное искусство одухотворяло, облагораживало, возвышало человека, активно развивало его духовные потенции. Степень приобщенности к искусству всегда характеризовала общий уровень духовности, эмоциональной восприимчивости людей, их способность не ограничиваться удовлетворением одних только физиологических и утилитарных потребностей. Первая функция искусства по отношению к человеку — это *развитие его духовного потенциала*, его — в буквальном смысле — *очеловечивание*.

Искусство развивает духовность человека всесторонне, целостно — в единстве мыслей, чувств, воли, воображения, вкусов. Функция искусства по отношению к «человеку вообще», т.е. к человечеству, состоит в его целостном духовном возвышении.

2. *Гедонистическая функция (искусство как наслаждение)*. Искусство доставляет высокие эстетические радости, и тем самым оказывает мощное обратное действие на данную потребность, развивает ее и совершенствует, поощряет стремление человека испытывать радость, удовольствие, наслаждение от совершенства художественных творений. Искусство доставляет людям наслаждение и удовольствие, их источниками является восхищение свободой и мастерством художника, гармонией формы и содержания. Часто искусство трактуется как игра, праздничная и воодушевленная /Й. Хёйзинга/.

3. *Функция самоопределения*. Искусство отвечает стремлению человека к духовному самоопределению, к обретению своего самосознания, к утверждению своей неповторимой индивидуальности. Нарушение данного процесса ведет либо к стандартизации, обезличиванию людей, либо к распаду социальных связей между ними. Искусство предоставляет возможность каждому «находить» себя.

Художественные образы по-своему интерпретируются и сотворчески обогащаются воображением каждого читателя, слушателя, зрителя, т. е. соотносятся с его личным опытом, окрашиваются его личностными ассоциациями, становятся частью его самосознания. У каждого свой Гамлет...

4. *Коммуникативная функция*. Искусство расширяет реальную сферу человеческого общения благодаря выдуманным художниками персонажам, которых мы воспринимаем как реальных людей и эмоционально участвуем в их судьбах, сочувствуем им, сострадаем, приобщаемся к их опыту. Наш практический, жизненный опыт ограничен в пространстве и во времени, искусство же способно раздвинуть его границы, давая возможность каждому человеку «прожить» множество жизней и тем самым безгранично расширить свой реальный жизненный опыт.

В результате личность приобщается к определенным ценностям культуры, вбирает в себя опыт, накапливаемый человечеством в ходе его развития, и формируется по меркам, которые предлагает ей общество. Поскольку же общество исторически меняется, поскольку оно развивается в множестве различных национальных форм, поскольку оно неоднородно, постольку и направление социализации человека может быть различным. Аристократическое и демократическое направления европейского искусства XVII—XVIII вв. предлагали различные программы духовного формирования личности, так же, как и произведения А.Пушкина и Ф. Булгарина, произведения представителей «натуральной школы» гоголевского направления и произведения пропагандистов идей «православия, самодержавия, народности».

5. *Компенсаторная функция*. Французский эстетик Микель Дюфрэн полагал, что искусство обладает утешительно-компенсаторной функцией и призвано иллюзорно восстанавливать в сфере духа гармонию, утраченную в реальности. А французский социолог Эдгар Морен считал, что, воспринимая художественное произведение, люди разряжают внутреннее напряжение, порожденное реальной жизнью, и компенсируют монотонность повседневности.

Компенсаторная функция искусства имеет три основных аспекта: 1) отвлекающий (гедонистически-игровой и развлекательный); 2) утешающий; 3) собственно компенсаторный (способствующий духовной гармонии человека).

II. ФУНКЦИИ ИСКУССТВА В ЕГО ОТНОШЕНИИ К ОБЩЕСТВУ

Как всякая саморегулирующаяся система, человеческое общество нуждается в укреплении своей целостности. Искусство способно служить мощным средством укрепления связей между людьми:

1) оно придает эстетическое, эмоционально-действенное «облачение» различным социально-организационным действиям людей;

2) оно формирует сознание каждого члена общества в определенном духе, отвечающем нуждам и идеалам этого общества.

Уже в первобытной культуре складывается сложная и разветвленная система обрядов. Обряды эти представляли собой своего рода драматизированные действия, придававшие эстетический «ореол» оформлявшимся ими социальным процессам и вызывавшие к ним определенное эмоциональное отношение (охотничьи обряды, инициации).

Религиозный культовый ритуал реализовался с помощью разносторонних художественных средств — архитектуры и прикладных искусств, создававших предметную среду в храме; поэзии, ораторского искусства и музыки, на языке которых проходил сам процесс богослужения; живописи и скульптуры, представлявших потусторонних персонажей, героев мифов.

Художественная структура обряда напоминает игру, включенную в реальную жизнь. Подобно актерам на сцене, мы действуем и говорим в соответствии с той или иной ролью в разных жизненных ситуациях, часто даже переодеваясь и украшаясь специально для этой цели. Театральность присуща дипломатии, суду, демонстрации, церемонии.

Второе проявление социально-организационной функции искусства отвечает потребности духовного приобщения личности к социуму. Эту подфункцию искусства мы назвали бы социализацией индивида, т. е. формированием человека как носителя ансамбля определенных социальных ролей. Если освоение культуры индивидуализирует каждого человека, то его включение в систему общественных отношений типизирует его: «социальные роли» и являются плодами такой социализации.

Создаваемые искусством образы положительных героев должны играть роль образцов для подражания, «моделей социального действия», воплощающих ту систему требований, которые данное общество предъявляет человеку.

Если искусство пытается уклониться от решения этой задачи, замкнуться в эстетской «игре в бисер», такая позиция все равно оказывается ее решением — представлением в качестве идеальной асоциальной личности художника, посвятившего свое творчество воплощению такого идеала.

III. ФУНКЦИИ ИСКУССТВА В ЕГО ОТНОШЕНИИ К ПРИРОДЕ

Искусство способно воздействовать не только на человека и общество, но и на природу. Оно не только изображает ее, но и преобразует. Это делает «зеленая архитектура» — садово-парковое искусство.

У человека всегда существовала потребность эстетически преобразовывать природу, повышать ее эстетический потенциал, оптимизировать отношения с ней, пробуждать и развивать у других особое, эстетически-поэтическое, бескорыстно-духовное, любовное к ней отношение. Эту задачу и выполняет искусство — с одной стороны, изображая природу в художественно-одухотворенной, образной форме, а с другой — внося в природу новую красоту и поэзию.

Отношение к природе меняется на протяжении истории: презрение к природе, культивировавшееся христианством в Средние века, сменяется восхищением ею, принесенным Возрождением. Утилитарный взгляд на природу, характерный для капиталистического общества и приведший к экологическому кризису нашего времени обостряет потребность в установлении диалогических, гармонических отношений между природой и человеком.

В недавнем прошлом на развитие художественной культуры благотворное воздействие оказали идеи так называемой технической эстетики, а в наши дни возникает потребность в экологической эстетике.

Своим физическим бытием человек принадлежит природе. Люди стремились, начиная с первобытных времен и по сей день, так или иначе совершенствовать свои природные данные в соответствии со своими представлениями о красоте. Этому служили, с одной стороны, различные косметические средства, а с другой — средства гимнастические. В наше время все более популярной становится татуировка тела, уже не чисто декоративная, а «картинная», претендующая на то, чтобы быть родом изобразительного искусства. В будущем же, несомненно, средства пластической хирургии будут использованы самым широким образом для эстетического улучшения природы человека, для дальнейшего совершенствования его телесной, физической красоты.

4. ФУНКЦИИ ИСКУССТВА В ЕГО ОТНОШЕНИИ К КУЛЬТУРЕ

Культуре, как всякой развивающейся системе, нужны два «механизма», способные обеспечить ее развитие: механизм «сознания», дающий информацию о том, что происходит вовне, в окружающей среде, в мире, и механизм «самосознания», дающей системе информацию о ее внутренних состояниях. Если функцию сознания культуры выполняет философия (формулирует представления о мире, выработанные данной культурой), то функцию самосознания культуры выполняет искусство. Оно способно быть «зеркалом» культуры как целого. Культура смотрит в него и совершенствуется в зависимости от того, что она в и видит.

По отношению к культуре искусство выполняет также функцию предвосхищения. Оно способно предугадывать грядущее, что проявляется в

фантастических, утопических, антиутопических, социально прогнозирующих произведениях искусства.

Еще одна функция искусства по отношению к культуре связана с его способностью быть «кодом» каждой конкретной культуры в процессе ее общения с другими культурами. Художественное творчество запечатлевает бытие культуры целостно, во взаимосвязи всех ее сторон, факторов, компонентов, оно оказывается способным «представлять» культуру, к которой оно надлежит, в «диалоге культур», «открывая» одну культуру другой. Ни одна иная сфера деятельности не может обеспечить такого прямого доступа в самую сердцевину культуры народа. Каждый человек знает по своему опыту, что приобщение к иной культуре, далекой от него, осуществляется в первую очередь через искусство, отражающее ее своеобразие.

5. ФУНКЦИИ ИСКУССТВА В ЕГО ОТНОШЕНИИ К СОБСТВЕННЫМ ПОТРЕБНОСТЯМ

Искусство обеспечивает процесс саморегуляции художественного развития, обусловленный его относительной самостоятельностью, т.е. речь идет о воздействии искусства на самого себя.

Воздействие это также диктуется потребностью, которую мы назвали бы потребностью эстетического самосовершенствования. Успешность действий художника зависит не только от его способностей, но и от его умений, а они приобретаются и оттачиваются в ходе освоения опыта, накопленного культурой. Опыт этот передается и в прямом процессе обучения ученика учителем, и при самостоятельном изучении человеком культурного наследия.

Искусству свойственно стремление так или иначе воздействовать на ход собственного развития, на творчество современников и потомков. Так, античное искусство много столетий выполняло роль художественного эталона для Европы. С данным процессом связано понятие «классика» (от лат. classicus — образцовый) — признание потомками непреходящей ценности данного этапа художественного развития.

Другие функции искусства требуют от него постоянного обновления, самоизменения в соответствии с непрерывно обновляющимся содержанием, тогда как саморегуляция художественного движения выражается в его равнении на классику, в освоении уже имеющегося профессионального опыта; отсюда — вечное противоречие между запросами современности традициями классики, между тем, что искусство должно сделать, и тем, что оно умеет делать.

В искусстве, таким образом, появляются традиционалистская и инновационная тенденции, и полная победа любой из них опасна. Первая из них в своем крайнем выражении приводит к академизму, консервативно-эпигонскому отношению к классике прошлых эпох, вторая — к модернизму, разрыву со всеми традициями художественной культуры и стремлению к «абсолютной новизне», сопровождающемся падением технического уровня искусства, исчезновением "искусности" как таковой. Оптимальным для развития искусства является единение традиционности и новаторства.

Влияние одного этапа развития искусства на другой всегда имеет эстетический характер, из прошлого заимствуется форма, а не содержание. Наиболее яркий пример здесь — обращение искусства начала XX века к первобытной художественной культуре. Ни Пикассо, ни основоположники джаза, подражая художественным формам первобытности, не восстанавливали языческое и магическое мировосприятие древнего негритянского искусства.

6. ДИНАМИКА ВЗАИМООТНОШЕНИЙ ФУНКЦИЙ ИСКУССТВА

Функции искусства образуют сложную систему. Их соотношение может меняться:

А) в зависимости от области художественной деятельности. Архитектура обладает большей способностью изменять природу, музыка — большей способностью организовывать социальные действия (культовая или военная музыка), поэзия — большей способностью формировать сознание личности.

Б) изменения системы функций искусства прослеживаются и исторически: в традиционных культурах главенствующей становится функция социализации индивида; в западной культуре в Новое время, — его индивидуализация, в буржуазно-индивидуалистической культуре — функция эстетически-гедонистическая; в культуре тоталитарных государств — социально-организационная. В результате разные области искусства развиваются неравномерно.

В) в одну и ту же эпоху и в пределах одной и той же области искусства соотношение его функций варьируется в зависимости от позиций художника. Сторонники «искусства для искусства» в XIX веке сводили значение искусства к замкнутому, изолированному от других сфер культуры художественному «самовоспроизводству», а критический реализм исходил из сознательного стремления к активнейшему воздействию искусства на человека, на жизнь общества, на состояние культуры.

Ансамбль функций искусства оказывается бесконечно подвижным и разнообразным, чутко откликаясь на потребности развития человека, общества и культуры.

6. Художественно-творческий процесс и его результат

Изучение произведения искусства представляет собой изучение условий его возникновения, процесса его созидания, строения возникшего продукта творческой деятельности и самостоятельной жизни этого произведения, воспринятого множеством людей, для которых оно создавалось. Оно напоминает изучение биографии личности. При описании того или иного художественного произведения используются такие метафоры, как «художник беременен замыслом», он «вынашивает замысел», а его творение «рождается» и «живет». Эпитеты «живое», «жизненное», «полнокровное» постоянно используются критиками. Сами художники воспринимают свое отношение к создаваемым ими произведениям как материнство.

Исключение составляет только модернистское искусство, сознательно выступающее против «жизнеподобия».

Образы искусства подобны реальным людям, они представляют собой:

1) единство материальной «плоти» и духовного содержания; 2) целостную систему взаимосвязанных и взаимодействующих элементов; 3) неповторимую индивидуальность, которую даже сам автор воспроизвести не в состоянии. Они также способны вызывать у нас сопереживание, сочувствие, создавать ощущение непосредственного общения.

Конкретные биографии произведений изучают литературоведение и искусствоведение, задача теории искусства — выявить общие законы создания произведения искусства.

СТРУКТУРА ХУДОЖЕСТВЕННО-ТВОРЧЕСКОГО ПРОЦЕССА

Подобно всякому процессу сознательной деятельности, художественное творчество трехфазно: оно начинается с рождения замысла создаваемого произведения, потом переходит в стадию более или менее длительного вынашивания замысла и завершается в практических действиях по его материализации. Затем «процесс угасает в продукте».

I. Не существует, по видимому, общих законов возникновения художественного замысла. Это могут быть внешние толчки: впечатление, заказом мецената, предложение роли, конкурсное задание и тому подобные прозаические обстоятельства.

В других случаях замысел созревает в недрах фантазии художника как порождение глубинных интересов его духа.

Общим законом художественного творчества является зависимость его успешного завершения от изначальной образности, поэтичности замысла. Если замысел, из которого должно вырасти произведение, имеет отвлеченно-рассудочную, абстрактную или фактологически-информативную структуру, из него может вырасти только иллюстративное или дидактическое сочинение. Замысел содержит себе в свернутом виде всю будущую структуру произведения.

В замысле необходимо содержится и представление о будущем материальном носителе, пока только в воображении. На языке художественной критики эта способность называется «мышлением в материале».

Замысел невербален. Художники не любят рассказывать о своих замыслах — вербальный дискурс не способен адекватно передать и выразить поэтичность идеи.

II. Поскольку замысел есть лишь зародыш произведения, первоначальное и смутное представление о его содержании и форме, он должен быть выношен в воображении художника. Фаза вынашивания замысла бывает более или менее длительной, в зависимости от психологических особенностей каждого художника, от масштаба создаваемого произведения и от ряда других обстоятельств, но необходимость данной фазы творчества следует считать общим законом художественной деятельности. Удачные импровизации в искусстве крайне редки: «самый хороший экспромт — это тот, который заранее подготовлен».

Особенность художественно-творческой ситуации состоит в том, что она требует душевной работы всей целостности духовной энергии художника (и интеллектуальной, и эмоциональной, и фантазийно-проективной, и диалогически-интернациональной). В ней участвуют и воображение, и память. Показательна следующая история:

На суде адвокат известного искусствоведа Рескина задал вопрос художнику Уистлеру: сколько времени художник рисовал "Падающие огни", и получил ответ – два дня.

– И за двухдневную работу вы хотите получить двести гиней?

– Нет, - я прошу эту плату за знания и умение, которому я учился всю жизнь.

Обдумывание замысла требует диалога разных ипостасей художника, что неизбежно порождает внутренние духовные и душевные конфликты, разделение личности на несколько субличностей, противостоящих друг другу по интересам, деятельностным и поведенческим установкам.

В обыденной жизни человек абстрагируется от тех ипостасей его личности, которые способны вносить «шум» в его деятельность. Художественный процесс вбирает в себя личность художника целостно, в единстве, сколь бы оно ни было противоречивым. Внутренние противоречия проецируются в произведение, духовная жизнь О. Бальзака, Гоголя, Толстого, Ф. Достоевского, О. Уайльда, К. Гамсуна, А. Блока, опредмечивалась во всей ее противоречивой целостности, хотя могли мыслить логично.

Тем не менее, в итоге достигается высокая степень гармонии самого произведения, иначе оно не обладало бы эстетической ценностью.

III. Наступает момент, когда замысел требует воплощения. Начинается реальное создание произведения художником — в работе над рукописью, над эскизами, планшетами, моделями, репетиционном процессе.

Материальность художественной формы неадекватна духовному содержанию создаваемого произведения. Цель художника — преодоление этой неадекватности, выражающееся в стремлении к единству формы и содержания.

Трудность достижения такой цели связаны с нелинейностью возможных воплощений замысла. Художник становится первым зрителем, слушателем, читателем своего творения и его первым критиком. Он может вообще отказаться продолжать работу над произведением, если воплощение замысла становится неадекватным.

Во время работы над произведением начинается мысленное собеседование художника с будущим читателем, зрителем, слушателем, ибо в нем художник видит соучастника творческого процесса. Потому всякое подлинно художественное произведение есть призыв к диалогу по его поводу, а не сообщение адресату.

Диалогичной оказывается и связь художника с творимыми им образами. На определенной ступени их воплощения образы обретают права субъектов и могут опровергать первоначальный замысел творца.

Диалогическое отношение связывает художника и с материалами, в котором он воплощает свой замысел. Только ремесленник делает с создаваемыми им образами все, что ему хочется, исходя из рационально задуманной идеи, которую образы эти должны иллюстрировать, истинное дарование проявляется в способности художника обуздывать свое своеволие, вслушиваясь в голоса образов и подчиняясь их воле.

Необходимо также коснуться проблемы творческого метода. Существуют различные трактовки художественного метода: от утверждений о его отсутствии до представлений о его всеобщем, безличном и универсальном характере. Метод — программа действий художника, совокупность жестких принципов формообразования, которые он использует. Он не является алгоритмом, на него оказывают влияние интуиция и импровизация. Соотношение рационального метода и иррациональной интуиции исторически менялось. В традиционных культурах господствовали канонизированные принципы художественного формообразования, вплоть до жестких схем древневосточного искусства в зодчестве, скульптуре, настенной росписи. Затем в искусстве нарастала индивидуальная вариативность. Опыт показывает, однако, что абсолютизация иррационалистической стихии не менее опасна для художественного творчества, чем его полное подчинение механистическому диктату установок претендующего на универсальность метода.

Творчество — противоречивое единство рациональности и спонтанности. Их соотношение может меняться у отдельных художников.

Принципиальная незавершенность художественных образов создает условия для последующего общения художника и зрителя, читателя и слушателя. Они достраивают образы с помощью своего воображения.

Художник предполагает свободу сотворческой активности публики. Искусство и призыв к сотворчеству, и обозначения тех путей, по которым оно должно осуществляться. «У каждого свой Гамлет», но мы не вправе приписывать Гамлету качества Полония; у каждого слушателя восприятие моцартовского «Реквиема» вызывает особые ассоциации, но в пределах трагического чувства скорби... Само произведение определяет меру свободы и необходимости, завершенности и незавершенности.

Окончание творческого процесса вызывает не только радостное осознание автором достигнутого им успеха, но и драматическое чувство расставания художника со своим произведением. Возможность совершенствования бесконечна, и потому у художника не исчезает тревожное чувство неудовлетворенности достигнутым результатом. Художник в какой-то момент сознательно отказывается от завершенности и дальнейшего совершенствования произведения.

Начинается самостоятельная жизнь произведения. Для публики не существует проблемы «замысел и его воплощение», ее интересует только готовый шедевр, и она переживает его как реальную жизнь.

Произведение искусства — сложно организованное целостное образование, что хорошо уловлено в пословице «Из песни слова не выкинешь». Оно обладает жесткой конструкцией, что выражается в невозможности замены или перестановки частей. Для него характерны: 1) согласованность всех элементов формы, обеспечивающее органическое единство произведения; 2) исполнение формой роли выразительницы духовного содержания.

В произведении присутствуют тема и идея. Тема произведения — определенная проблема человеческого бытия, идея — конкретное осмысление этой темы, ценностная ее трактовка. Это может быть, к примеру, «лишний человек», «новый человек», «потерянное поколение». Каждый писатель, драматург, живописец разрабатывал эту тему по-своему, иногда противоположно по идейному смыслу. Идея художественного произведения не тождественна идее политической, или философской, или нравственной, или религиозной. Она является мыслью, слитой с чувством, эмоцией, ставшей переживанием, «пафосом» произведения искусства.

Произведения искусства создаются только для их восприятия людьми ради возбуждения определенных переживаний. Оно должно войти как событие реальной жизни в духовный опыт человека и всего человечества. Художественные образы мы воспринимаем как людей и они живут в нашем воображении рядом с реальными людьми, они даже превосходят жизненностью известных нам реальных людей, поскольку мы знаем их изнутри, и иногда даже лучше, чем себя.

Судьба произведения зависит во многом от художественных установок публики. Ее можно определить как систему ожиданий, складывающихся в преддверии восприятия произведения искусства.

Можно выделить отдельные группы зрителей по характеру их изначальных художественных установок.

I. Проблемно ориентированная группа.

Ждет от произведения расширения жизненного опыта, ярких впечатлений, ситуаций, не встречающихся в собственной судьбе.

II. Нравственно ориентированная группа.

Ждет от произведения образцов и моделей поведения в сложных ситуациях, способов разрешения конфликтов. Для такой группы приобщение к искусству — способ обретения нравственной устойчивости, формирования навыков общения.

III. Гедонистически ориентированная группа.

Ждет от произведения удовольствия, наслаждения, релаксации. Для нее искусство — эмоциональное насыщение, отдых, развлечение. Эта группа требует от произведения легкости восприятия.

IV. Эстетически ориентированный зритель.

Этот зритель владеет языком искусства, актуализирует те измерения, в которых нуждается художественный текст. Он анализирует и оценивает произведение исходя из замысла художника и адекватности его воплощения, способен понять, какие задачи ставил перед собой художник, и удалось ли ему их решить.

Таким образом, произведение искусства диалогично по своей природе. Это и монолог художника, и, одновременно, призыв к диалогу с читателем, зрителем и слушателем.

7. Художественные символы в искусстве

Символ (от греч. σύμβολον) — знак, в понятие которого входит, не поглощая его, художественный образ, или аллегория, или сравнение. Первоначально "символ" в Древней Греции представлял собой обломанный черепок, служивший способом удостоверения подлинности посланника, предьявлявшего второй обломок черепка. Символ, таким образом, уже в древности помогал узнавать нечто "другое", с которым он составлял неразрывное целое.

Символ занимает промежуточное место между художественным образом, обладающим подобием с тем, что он изображает, и знаком, лишенным всякого подобия с тем, на что он указывает. Другая особенность символа — представление в наглядной форме сложных абстрактных и отвлеченных понятий.

От символа следует отличать аллегория. Она также представляет собой выражение отвлеченных понятий, идей, мыслей в наглядной и конкретной форме. Однако аллегория рассудочна, она каждый раз изобретается художником заново и не может быть расшифрована без соответствующих комментариев.

В отличие от аллегии символ "укоренен" в культуре, прочитывается на уровне бессознательного, его значение не может быть произвольно изменено волей художника, он может лишь использовать их в своих произведениях. Как следствие, в исследовательской литературе даже возникло представление о "вечности", "неизменности" и "предустановленности" символов, неразрывной связи символов и символизируемого.

Вместе с тем, символы и их значения на самом деле не являются чем-то неизменным. Они претерпевают трансформации в зависимости от событий культурной и политической истории, поэтому правильное прочтение символов может быть затруднено, если речь идет о прошлых эпохах.

Кроме того, разные культурные миры создают свой собственный символический язык, где одни и те же образы обладают различными символическими значениями. Это также может приводить к непониманию и ошибкам при попытках чтения символов иных национальных культур и цивилизаций.

Использование символов значительно расширяет и обогащает язык искусства. С их помощью оно может не только показывать, но и рассказывать, выражать сложные и отвлеченные идеи, представления, не порывая при этом со своей художественно-образной спецификой. В истории искусства существуют целые эпохи, когда символический язык для него становится жизненно необходимым. Средневековое искусство говорило исключительно на языке символов, поскольку его задачей был рассказ о неземном, духовном, сверхъестественном, недоступном для непосредственного чувственного восприятия.

Схожим образом поступало и символистское искусство рубежа XIX-XX вв., стремившееся через символы передать внутреннее богатство переживаний личности, невыразимое в словесной форме, но "ощущаемое" через игру символов.

8. Художественный стиль

История искусства может быть представлена как история отдельных художественных стилей. Вместе с тем в исследовательской литературе существуют самые различные подходы к определению того, что же такое "стиль":

1) способ построения художественной формы, сообщающий произведению внутреннюю целостность;

2) единство образной системы, опирающееся на выразительные средства, характерные для своей эпохи;

3) система принципов художественного мышления и способов образного выражения, приемов, конструктивно-формальных структур и т. д.

Школа Г. Вёльфлина понимала стиль как устойчивую систему формальных признаков и элементов организации произведения искусства. В концепции Х. Ортеги-и-Гассета художественное произведение содержит в себе два элемента: 1) "натуру", т. е. естественные и объективные формы, и 2) "художественные формы" или "формальные формы", которые накладываются на объективные. В конечном итоге их соотношение можно выразить формулой:

X (картина) = А (изобразительность) + В (формализм)

"Всякая картина есть сочетание изобразительности и формализма. Формализм — это и есть стиль".

Стиль можно также интерпретировать в духе методологии Макса Вебера, как "идеальный тип", искусственно сконструированный для удобства исследователей и не существующий в реальности.

В конечном итоге, адекватно выразить сущность стиля словами невозможно. Даже лидер формалистического подхода к искусству Г. Вёльфлин признавал, что "отличительная черта стиля — чувство формы", т. е. стиль, скорее, чувствуется интуитивно.

Кроме того, "стиль" оказывается разноуровневым понятием. Можно выделить:

1) базовый стиль (исторический, эпохальный);

2) стиль отдельной школы (сиенская, венецианская, флорентийская в рамках Возрождения);

3) стиль конкретного художника.

Базовый стиль формируется исторически вокруг ведущего искусства эпохи (чаще всего архитектуры). Он выражает дух эпохи, ее настроение, мироощущение, задает способ восприятия художественного произведения зрителем.

Вместе с тем в стиле с исключительной яркостью проявляется относительная самостоятельность художественной формы: обусловленная содержанием, обслуживающая его и от него неотделимая, она вместе с тем есть нечто, отличное от содержания. Потому-то в истории искусства нередки случаи, когда стиль, рожденный одним содержанием, приспособляется затем к нуждам совсем иного содержания. Отсюда странные, на первый взгляд, взаимоотношения между содержанием и стилем в истории художественной культуры. Так в ходе развития французской художественной культуры XVII—XVIII вв. аристократический классицизм оказался приспособленным к радикально иному, буржуазно-революционному, содержанию.

Говоря об исчезновении в Новое время единого для целой эпохи стиля, нельзя не отметить существенных различий между судьбами искусств изобразительных и архитектурных. Поскольку последние способны создавать лишь идеальные образы, они неизбежно тяготеют к определенному стилевому единству в пределах того или иного художественного направления — в готике и в классицизме, в рококо, в ампире, в модерне и конструктивизме. Это не исключает, разумеется, того, что в данной сфере художественной деятельности, как и во всех других, яркая творческая индивидуальность формирует индивидуально-своеобразный художественный стиль, однако здесь все индивидуальные стили складываются на основе общего стиля и лишь по-своему его преломляют, индивидуализируют — скажем, в русском ампире в XIX в., тогда как в живописи или литературе индивидуальные стили далеко не всегда приводятся к общему знаменателю эпохального стиля.

При изложении истории искусства в виде истории различных художественных стилей она выглядит как история их зарождения, развития, слияния и упадка. Такая история не нуждается в персоналиях даже выдающихся художников. Художественные принципы и образцы ведут в ней самостоятельное историческое существование, что позволяет устанавливать дату создания того или иного произведения, не имея прямых указаний на его авторство. Стилевая история искусства не нуждается в "мотивах", "намерениях", ценностях", она последовательно реализует причинный подход и претендует на то, чтобы быть единственной "объективной" историей искусства.

II. Теории искусства в историческом аспекте

(Тематика семинарских занятий и их содержание)

Тема 10. Античные теории искусства.

1. Представления об искусстве в досократической философии.
2. Платон и его диалог «Ион».
3. Проблема искусства в диалогах Платона «Государство» и «Законы».
4. Искусство как подражание в творчестве Аристотеля.
5. Классификация искусств Аристотелем.
6. Представления об искусстве поздних греческих мыслителей.

Обзор концепций искусства, созданных Античностью, необходимо начать с общих представлений об искусстве и прекрасном, изначально существовавших в греческой культуре. Греки, как необычайно одаренный в художественной сфере народ, уже на заре своей истории задумывались об истоках и назначении художественной деятельности. Еще в рамках мифологии мы обнаруживаем достаточно стройные и законченные представления о богах как источниках творческой активности и прекрасного, созидающих его через своих посланников — поэтов и художников.

Ранняя греческая мысль поначалу либо очень мало обращалась к эстетическим сюжетам, не вторгаясь в сферу «божественной поэзии», либо (в рамках пифагореизма) развивала общие для всей античной культуры космоцентрические идеи о красоте как о гармоничном мировом порядке и художнике как проводнике этого порядка. Тем самым было положено начало представлениям, обозначенным позднее как "миметическая концепция искусства", в рамках которой художник должен подражать своими произведениями прекрасной окружающей действительности.

Важнейшим рубежом в развитии античной эстетической мысли становится творчество Платона. К этому времени античная философия уже вполне осознает себя носительницей «высшей мудрости» и готова оспаривать у поэзии ее первенствующий статус. Отсюда резкая критика Платоном искусства как вторичной деятельности, способной оказывать лишь негативное

воздействие на человеческую душу, и его требование поставить искусство под контроль правителей-философов в спроектированном им идеальном государстве.

Критическое отношение к искусству хоть и смягчается в творчестве его ученика – Аристотеля, но и он рассматривает художественную деятельность как более «низкую» по сравнению с трудом ученого, философа или правителя. Необходимо также остановиться на систематизирующей деятельности Стагирита, упорядочившего и сведшего воедино античные представления об искусстве.

Последняя крупная философская система, созданная Античностью, – неоплатонизм, – одновременно является переходом к новому, христианскому мировоззрению. В ее рамках искусство становится проводником в высший, утраченный человеком мир, а красота – отблеском Единого, сохраняющимся в человеческой душе.

Тема 11. Средневековые теории искусства.

1. Проблема создания теории искусства в средние века.
2. Символизм средневекового искусства.
3. Полемика о роскоши, ее влияние на художественную деятельность.
4. Теория пропорции в средние века.
5. Учение о свете и цвете.
6. Пресвитер Теофил и его сочинение.

Утверждение христианского мирозерцания в остром противостоянии с Античностью привело к нигилистическому отношению ранних христианских мыслителей ко всем достижениям античной эстетики. Первые века христианства представляют собой последовательное отрицание ценностей красоты и искусства.

Тем не менее, сформировавшаяся средневековая цивилизация была вынуждена вновь обратиться к эстетическим проблемам, хотя законченных и систематизированных представлений о них она так и не смогла создать. Красота могла пониматься и как отблеск Бога, и как земной соблазн, и как единство, и как земной порядок, установленный Богом, и как отсвет Царствия Небесного. Если духовная красота оценивалась как нечто безусловно положительное, то красота телесная, материальная воспринималась как отвлекающее препятствие на пути человеческой души.

Отсюда проистекает двойственное отношение к деятельности художника. Она могла рассматриваться и как подражание Божественному творчеству, и как соперничество с ним, и как чисто вспомогательное занятие, призванное донести до неграмотных истины Писания. Искусство Средневековья через символы стремилось явить людям величие духовного мира, но при этом оно постоянно оставалось "под подозрением", поскольку его творения могли подменять собой то, о чем они пытались рассказать. В целом преобладало понимание художественной деятельности как «низшей», материальной, приземленной не

только в сравнении с богословием, но и по сравнению с так называемыми «свободными» искусствами.

Тема 12. Теории искусства в период Возрождения.

1. Специфика взглядов гуманистов на искусство. Статус искусства среди других занятий.
2. Искусство и природа. Значение Античности.
3. Леон Баттиста Альберти, его взгляды на искусство.
4. Художник как ученый. Леонардо да Винчи об искусстве.
5. Представления о гармонии, их трансформация в эпоху Возрождения.
6. Человек в искусстве Возрождения.

Гуманисты радикальным образом изменили представления о смысле и назначении искусства. Отныне оно оказывается обращенным не к трансцендентным сущностям, а к природе, земному миру и служит средством его познания и наслаждения им. Утратив статус проводника божественных истин, искусство, тем не менее, повысило свой земной статус: гуманисты немало сделали для того, чтобы художественная деятельность была не только приравнена к другим «свободным искусствам», но и ценилось не меньше, чем занятия богословием.

Повышается и статус самого художника, поскольку творческая деятельность человека рассматривается гуманистами как способность, роднящая его с Творцом. Художник в эпоху Возрождения – универсал, владеющий основами всех других искусств, гражданин мира, возвышающийся над всеми остальными людьми в силу того, что сумел реализовать изначально данный ему божественный потенциал. Он учится у природы, но постигая ее законы, стремится создать нечто, превышающее красотой и совершенством природные объекты, он — не только ученик природы, но и ее соперник.

Своеобразно и представление гуманистов о красоте. Постепенно отойдя от свойственного Античности и отчасти Средневековью представления о красоте как о математической правильности, Возрождение трактует красоту как гармонию, понимаемую интуитивно.

Тема 13. Теория искусства в период классицизма.

1. Формирование доктрины классицизма.
2. Никола Буало как теоретик классицистского искусства.
3. Теория трех единств. Пьер Корнель и его взгляды.
4. Теоретическое обоснование живописи классицизма. Деятельность французской Академии художеств.
5. Спор о «древних и новых», его влияние на искусство классицизма.
6. Теоретики классицизма за пределами Франции.

Эстетическая мысль эпохи классицизма характеризуется (на фоне общих успехов естествознания) попытками создать «научную» теорию искусства. Этому способствует общий культ науки XVII – XVIII вв. в Европе и снисходительное отношение к искусству со стороны ведущих философов того времени как «ненаучной» деятельности.

С точки зрения теории искусства классицизм представляет собой строгий универсальный художественный метод, в основу которого положены требования разумности и гражданской нравственности. Ясность, четкость, последовательность должны отличать как деятельность художника, так и достоинства созданного им произведения. Само же произведение должно отличаться нравственным зарядом, демонстрируя скрытые моральные законы, управляющие человеческой жизнью.

Для классицизма характерны также попытки создать универсальный алгоритм, набор приемов, действуя согласно которым художник достигает выдающихся результатов.

Античность с ее художественными достижениями остается эталоном и ориентиром для классицистского искусства, однако предпринимаются первые попытки пошатнуть ее авторитет.

Тема 14. Теория искусства в век Просвещения.

1. Место искусства в системе просветительских идей.
2. Учение Вольтера о вкусе.
3. Д. Дидро о прекрасном.
4. Критика искусства в творчестве Ж.-Ж. Руссо.
5. «Лаокоон» Г. Э. Лессинга.
6. Театр Просвещения, его принципы и назначение.

Эстетика классицизма обрела «второе дыхание» в эпоху Просвещения, с ее идеями воспитания нового человека и разумного переустройства общества. Однако именно Просвещение, осознавая недостаточность раннего классицизма для реализации этих целей, начинает, по сути, ревизию его принципов, шедшую разными путями в разных европейских странах. Так, Англия с ее сенсуалистической философией все больший и больший акцент делает на необходимость обращения к чувствам публики, во Франции к концу XVIII века классицизм приобретает революционное звучание, в Германии работа теоретической мысли все больше и больше раздвигает рамки традиционных классицистских правил.

Особую роль в системе классицистских искусств начинает играть театр. Он способен напрямую доносить до широкой публики идеи просветителей, пропагандировать нравственность и разумность, обличать и проповедовать. Лишь немногие, подобно Руссо, сомневаются в возможностях театрального искусства, большая часть просветителей с энтузиазмом пишет о театре и для театра, закладывая основы теории театрального искусства.

Тема 15. Романтическая теория искусства.

1. Общая характеристика принципов романтического искусства.
2. Романтическая ирония Ф. Шлегеля. Йенская школа.
3. Гейдельбергская школа, ее значение.
4. Природа в романтическом искусстве.
5. Статус художника в романтизме.
6. Поздний романтизм. Р. Вагнер как теоретик нового искусства.

Романтическая эстетика формировалась во многом как реакция на принципы классицизма и бунт против них. Зеркально переворачивая прежние идеалы, романтизм вместо этики долга перед обществом утверждал права индивидуальной личности, вместо культа разума превозносил чувства и страсти, вместо преклонения перед Античностью восхищался средними веками и культурой Востока. Попыткам переустроить общество на новых началах романтизм противопоставляет уход в свой внутренний, возвышенный и поэтический мир.

Художник в романтизме — пророк и гений, возносящийся над обычными людьми, и его творения несут в себе отблеск озарений и истин, полученных через вдохновение, но неизбежно "сниженных" ради их восприятия зрителями и читателями.

Тем не менее, романтизм уже не был однородным течением. В Германии он, чем дальше, тем больше становится борьбой за национальную культуру и поиском истинно немецкого духа, корни которого должны были обнаружиться в прошлом. Отсюда активная деятельность немецких романтиков по собиранию немецкой мифологии и их собственное плодотворное мифотворчество.

Иными путями развивается романтизм во Франции, где он быстро становится знаменем борьбы против всего косного и отжившего. Здесь дух романтизма — это дух революции, а место подлинного романтика всегда на баррикадах.

Наконец, наиболее сложным по структуре оказывается английский романтизм, сочетающий в себе самые разные формы этого движения: от мистических исканий (Блейк) до революционного пафоса (Шелли). Однако наиболее своеобразным является английский романтизм в его отношениях с природой, воспринимаемой романтиками как живое органическое целое, достойное восхищения и поклонения.

Тема 16. Реалистическая теория искусства.

1. Формирование принципов реалистического искусства. Шанфлёри.
2. Реализм О. Бальзака.
3. Золя как теоретик натуралистического искусства.
4. Итальянский веризм как художественная программа.

5. Реализм в России. Н. Г. Чернышевский.
6. Д. И. Писарев о назначении и задачах искусства.

Формирование гуманитарных наук в середине XIX века, распространение социалистической и позитивистской философии вновь оживляют проекты создания искусства, связанного с наукой. Для позитивистов и социалистов искусство – это и закономерный продукт развития общества, и, одновременно, инструмент для его преобразования. Искусство подчиняется общим законам, определяющим социальную жизнь, и оно же есть способ познания этих законов.

Подобный взгляд на искусство закономерно приводит к появлению натуралистической эстетики, наиболее полно реализовавшей себя во Франции. Для художников-натуралистов искусство – способ объективного и беспристрастного анализа социальной жизни, выявляющий ее скрытые закономерности и служащий исключительно познанию мира, а не поискам вымышленной «красоты».

Деятельность художника в интерпретации Э. Золя подобна деятельности ученого: он собирает материал, проводит мысленные эксперименты, выводит "типы", которые обобщенно представляют жизненные явления, вскрывает причины различных социальных явлений. Он враг всякого вымысла и служит только правде.

Особой ветвью натуралистической эстетики стала «эстетика реализма» или «эстетика жизни» в России, крупнейшим идеологом которой стал Н. Г. Чернышевский. В его эстетической программе следование действительности является единственной целью искусства, поскольку действительность как «прекрасное» неизмеримо выше любых феноменов, порождаемых искусством.

Тема 17. Символистские теории искусства.

1. Основные идеи символистского искусства.
2. С. Малларме и его последователи.
3. Символистский театр, его принципы. М. Метерлинк как теоретик символистского театра. «Сокровище смиренных».
4. Специфика русского символизма.
5. Символизм А. Белого.
6. Искусство будущего в работах В. Иванова.

Появление символистского искусства в конце XIX века было реакцией на натурализм и реализм, игнорировавший внутренний мир личности. Являясь во многом наследником романтического искусства, символизм, однако, выступал против его пафоса, считая его "ложным".

В символизме художник ставит перед собой задачу "выразить невыразимое", явить публике тончайшие и сложнейшие движения своей души, которые невозможно описать словами, но на которые можно намекнуть через символы.

Символ не может быть рационально понят, он может быть только прочувствован. Символистские произведения не расшифровываются, а интуитивно переживаются. Это открывало возможности для появления "мистического символизма", обращенного уже не к поэтической душе, но к непостижимой сущности мира. В наибольшей степени мистический символизм реализовал себя в русской культуре, чуткой на рубеже XIX-XX вв. к религиозным исканиям и экспериментам.

Тема 18. Авангардные концепции искусства.

1. Общие черты авангардного подхода к искусству.
2. Художественная программа футуризма. Ф. Т. Маринетти.
3. Кубофутуризм и его эксперименты. В. Хлебников.
4. В. Кандинский как теоретик абстрактного искусства.
5. Соединение искусства и жизни: конструктивизм и функционализм.
6. Сюрреализм и его эволюция. А. Бретон.

Новаторство символистов проложило дорогу авангардной эстетике, которая, при всем своем разнообразии, тем не менее, может быть сведена к нескольким наиболее общим принципам. Это отрицание традиций в художественной практике, бунт против устоявшихся приемов и подходов, революционный пафос, постоянное экспериментаторство, поиск новых форм и способов существования искусства. Целесообразным представляется подчеркнуть связь авангарда с революционными процессами в культуре XX века и наиболее влиятельными учениями этого периода: ницшеанством и фрейдизмом.

Авангардные движения разнообразны и могут быть классифицированы как с чисто формальной стороны, с точки зрения используемых художественных приемов, так и с точки зрения исповедуемых мировоззренческих принципов.

Угасание модернистских экспериментов в искусстве к концу XX века, повторение авангардом самого себя к настоящему времени свидетельствует об исчерпанности чистого формотворчества в искусстве и переходе художественной культуры в новую стадию своего развития – постмодерн.

Темы рефератов

1. Теория искусства в контексте гуманитарных наук: междисциплинарная природа теоретического знания.
2. Теория и практика искусства.
3. Искусство: смысл и содержание понятия.
4. Творческая деятельность и ее назначение.
5. Образ, воображение и изобразительность.
6. Изобразительная активность и критерии художественности. Искусство, не-искусство и антиискусство.
7. Магическое изображение.
8. Религиозное искусство и понятие сакрального образа.
9. Изображение как инструмент воздействия (и его разновидности).
10. Искусство как экспрессия и проблема «чистого искусства».
11. Основные значения понятия художественной формы. Краткая история понятия.
12. Форма в творческом акте. Понятие художественной («значимой») формы.
13. Материальность, телесность и предметность в искусстве.
14. Проблема материала в художественном творчестве (вещественный и содержательный аспекты).
15. Художественное пространство и межвидовые различия (пространственные структуры в архитектуре и скульптуре).
16. Особенности иллюзорного пространства живописи.
17. Изобразительное искусство и историческое время.
18. Символизм света в европейской культуре.
19. Свет и цвет в видах изобразительного искусства.
20. Композиция произведения как организация изображения.
21. Пропорции в изображении.
22. Композиция и модальность в изображении.
23. Повествовательные структуры изображения.
24. Предметная и тематическая изобразительность.
25. Типы изобразительности в различных видах изобразительного искусства.
26. Проблемы технической изобразительности (изображение как воспроизведение и репродукция).
27. Изображение как речевое сообщение. Виды сообщений.
28. Особенности эстетического сообщения и проблемы его усвоения и толкования.
29. Произведение искусства как «открытая система». Визуальная поэтика изображения.
30. Изобразительное искусство как визуальная риторика .
31. Проблемы иносказания в изобразительном искусстве. Метафора.
32. Символ, аллегория и эмблема в изобразительном искусстве. Изображение как сравнение.
33. Искусство и символизм индивидуального бессознательного (искусство как трансфер.) Искусство и сновидение.

34. Искусство и архетипы коллективного бессознательного.
35. Стиль: содержание и границы понятия.
36. Развитие представлений о стиле с античности до наших дней.
37. Происхождение (природа) стиля.
38. Стиль как характеристика исторического бытия художественной формы.
39. Стиль и единство сознания.
40. Искусство и структуры социальных связей.
41. Художественная деятельность с поведенческой точки зрения.
42. Практика и прагматика искусства (бытование искусства с точки зрения пользователя).
43. Жизненное пространство художника и его наполнение.
44. Искусство и аудитория (публика).
45. Искусство и идеология.
46. Искусство и повседневность.
47. Искусство и мир ценностей.
48. Искусство и сакральное.
49. Культурные аспекты искусства. Иконоборчество и иконопочитание как культурно-исторические явления.
50. Мистериальные измерения изобразительности. Природа иконного образа.
51. Сакральное и секулярное в изобразительном искусстве.
52. Искусство и мораль (искусство и воспитание).
53. Искусство и наука об искусстве: теория искусства и методология искусствознания.

Вопросы для самоконтроля и подготовки докладов

1. Дайте определение искусства.
2. Что такое «художественное»?
3. Что является предметом изучения теории искусства?
4. В чем отличие *эстетической деятельности* от художественной?
5. Какая сфера деятельности людей шире: *искусство* или *художественная культура*?
6. Какие *виды искусства* вы знаете?
7. Что является *семантической единицей* художественной культуры?
8. Какие черты присущи *художественному мышлению*?
9. Что такое *художественный метод*?
10. Назовите психологические регулятивы художественного творчества.

11. Сформулируйте закон соответствия в искусстве.
12. В чем сущность суггестивной функции искусства?
13. Назовите факторы, определяющие генезис художественного текста.
14. Дайте определение художественной критики.
15. В рамках какого искусства античности формировалось понятие о *возвышенном*?
16. Что такое *катарсис*?
17. Какова сущность *мимесиса*?
18. Перечислите основные черты классического искусства.
19. Кто в античности первым изложил теорию искусства?
20. Назовите основные художественные концепции Нового времени.
21. Какие понятия постмодернизма вы знаете?
22. Что значит понятие «постмодернистская чувствительность»?

Вопросы к зачету

1. Общее понятие искусства.
2. Происхождение художественной деятельности в первобытной культуре.
3. Искусство в эпоху цивилизации.
4. Морфология искусства. Основные принципы классификации искусств.
5. Пространственные и временные искусства.
6. Выразительные и изобразительные искусства.
7. Специфика отдельных видов искусств. Литература, музыка.
8. Специфика отдельных видов искусств. Архитектура, живопись, скульптура.
9. Специфика отдельных видов искусств. Театр, опера, технические искусства.
10. Функции искусства по отношению к человеку и обществу.
11. Функции искусства по отношению к природе и культуре.
12. Функции искусства по отношению к самому себе. Историческая динамика функций искусства.
13. Художественно-творческий процесс. Возникновение и вынашивание замысла.
14. Художественно-творческий процесс. Оформление замысла как создание произведения искусства.

15. Художественные установки публики, ее восприятие произведения искусства.
16. Общее понятие символа в искусстве. Символ и аллегория.
17. Система европейской художественной символики.
18. Понятие художественного стиля.
19. Художественный стиль и художественная культура общества.
20. История искусства как история стилей и как повествовательная история.

САРАТОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ Н. Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО

Основная литература

Гуревич П. С. Эстетика [Text] / Гуревич П.С. - Москва: КноРус, 2015. - 454 с. (ЭБС «BOOK.ru»)

Яковлев Е. Г. Эстетика [Текст]: учебное пособие / Е. Г. Яковлев. - Москва: КноРус, 2015. - 444 с. (ЭБС «BOOK.ru»)

Дополнительная литература

Бычков В. В. Эстетика [Текст]: учебник / В. В. Бычков. - Москва: КноРус, 2016. - 528 с. (ЭБС «BOOK.ru»)

Смирнов А. И. Эстетика как наука о прекрасном в природе и искусстве. Физиологические и психологические основания красоты и их приложение к эстетической теории музыки и живописи [Электронный ресурс] / А. И. Смирнов. - Москва : Лань", 2013. (ЭБС «Лань»)

Эстетика и теория искусства XX века [Текст] / Т. А. Акиндинова [и др.] ; отв. ред.: Н. А. Хренов, А. С. Мигунов ; Гос. ин-т искусствознания. - Москва : Прогресс-Традиция, 2005. - 516, [4] с.

Рекомендуемая литература

Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957.

Аристотель. Поэтика. М., 1957.

Барт Р. Удовольствие от текста // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989.

Басин Е.Я. Психология художественного творчества. - М., 1985

Басин Е. Я. Творческая личность художника М., 1988.

Батте Ш. Изящные искусства, сведенные к единому принципу // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 2.

Бахтин М.М. Гуманитарное мышление на пороге XXI века. Ч. II Саранск, 1995.

Белый А. Кризис культуры // Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994.

Бердяев Н. Кризис искусства. Очарование отраженных культур. В.И. Иванов // Бердяев Н.А. О русских классиках. М., 1993.

Бланшо М. Литература и право на смерть // Новое литературное обозрение. 1994. №7.

Богатырева Е.А., Волкова Е.В. Идеи М.М. Бахтина и современная художественная ситуация // М. Бахтин и философская культура XX века С. - П., 1991, ч.2.

Вейдле В. Умирание искусства // Самосознание европейской культуры XX века. М., 1991.

Вешеславцев Б.П. Вольность Пушкина (Индивидуальная свобода) // О России и русской философской культуре. М., 1990, с. 398 - 403.

Волкова Е.В. Произведение искусства в мире художественной культуры. М., 1988, с.181 - 201.

Гадамер Г.Г. Искусство и подражание. // Гадамер Г.Г. Актуальность прекрасного. М., 1991.

Гадамер Г.Г. Истина и метод. М., 1988, т. 338 – 341.

Гегель. Эстетика. М., 1968.

Гете И.В. Из “Разговоров с Гете” И.П. Эккермана // ИЭ ПМЭМ, т.3, с. 113 - 114.

Гете. Простое подражание природе, манера, стиль. // Там же, т.3, с. 84 -86. 108 - 119.

Гилберт К. Э., Кун Г. История эстетики. СПб.: Алетейя, 2000. 653 с.

Дюфрен М. Кризис искусства // Западно - европейская эстетика XX века. М., серия Эстетика, 1991, №1.

Иванов Вяч. О кризисе гуманизма // Иванов Вяч. Родное и вселенское. М., 1994.

Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996.

Кандинский В. О духовном в искусстве. Любое издание.

Кант И. Соч. в 6т. М., 1966.

Лекции по истории эстетики (под ред. М.С. Кагана). кн. 2, Л., 1974.

Литературный энциклопедический словарь. М., 1987.

Лосев А.Ф. Аристотель и поздняя классика, М., 1975, ч. 3, §10.

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

Маньковская Н.Б. “Париж со змеями” (Введение в эстетику постмодернизма) М, 1995.

Мигунов А.С. Vulgar Эстетика и искусство во 2 -ой пол. XX в. М., 1991.

Некоторые концепции постмодернизма в современных зарубежных исследованиях // Общие проблемы искусства. 1988. Вып. 2.

Оганов А. А., Хангельдиева И. Г.. Теория искусства. М., 2006.

Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Самосознание европейской культуры XX века. М., 1991.

Петровский Ф.А. Сочинение Аристотеля о поэтическом искусстве.

Платон. Аристотель. // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 1, с. 107 - 108, 122 - 124.

Платон. Государство (о подражании живописи) // Собр. соч. в 4т. М., 1994, с. 389, 393, 392, 394, 398; Там же, с.113 -114

Плутарх. Каким образом юноши должны слушать поэтов // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 1 с.206 – 208.

Психология процессов художественного творчества М., 1980 (раздел 2).

Пушнова Ю. Б. Теория и история искусства. М., 2004.

Розанов А.М. Литературные репутации // Введение в литературоведение. Хрестоматия. М., 1988.

Сент - Бев Ш. Из работ разных лет // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX - XX вв. Трактаты, статьи,эссе. М., 1987 с. 39 – 48.

Сент Бев Ш. Что такое классик? // Сент - Бев Ш. Литературные портреты: Критические очерки. М., 1970.

Содружество наук и тайна творчества М, 1968.

Татаркевич Вл. Дефиниция искусства // Вопросы философии. 1973. № 5.

Флоренский П. Иконостас. М., 1994.

Франк С. Крушение кумиров // Франк С.Л. Сочинения. М., 1990.

Хализев В. Е. Наследие М.Бахтина и классическое видение мира // Филологические науки. 1991. №5.

Шиллер Ф. О наивной и сентиментальной поэзии // Собр. соч. в 7т., т. 5, М.,1957.

Шиллер Ф. О причине наслаждения, доставляемого трагическими предметами // Шиллер Ф. Собр. соч. в 7т., т.6, М., 1957.

Шлегель А. Лекции о драматическом искусстве и литературе (основной характер классической и романтической поэзии и искусства) // Там же, с. 263 – 265.

Элиот Т. Традиция и индивидуальный талант. // Зар. эстетика и теория литературы XIX - XX вв. М., 1987.

Элиот Т. Что такое классик? // Вопросы литературы, 1989, № 8.

Эпштейн М. Н. Постмодерн в России. Литература и теория. М.: Издание Р. Элинина, 2000. — 368 с.

Эстетика. Словарь М., 1989.

Эстетика и теория искусства XX века. Хрестоматия - Москва: Прогресс-Традиция, 2008.

Юнг К. Архетип и символ. М.,1991.

Юнг К. Психология и поэтическое творчество // Самосознание европейской культуры XX века. М., 1991.

Юнг К.Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико - художественному творчеству // // Самосознание европейской культуры XX века. М., 1991.

Яковлев Е.Г. Художник в технотронном мире // Яковлев Е.Г. Эстетическое как совершенное. М., 1995.

Краткий словарь терминов по теории искусства

АКАДЕМИЗМ в искусстве (от фр. *academisme*) — ориентация на традиции и высокий профессионализм, «иммунитет» к модным, но недолговечным и поверхностным веяниям в искусстве. В то же время академизм имеет и негативную сторону, оборачиваясь традиционализмом, приводя к канонизации апробированных манер и приемов в художественном творчестве, застойности, порождая салонное, внешне красивое, «приглаженное», но лишенное острого жизненного содержания и духовной наполненности искусство.

АЛЛЕГОРИЯ (от греч. *ἀλληγορία* — иносказание) — принцип художественного осмысления действительности и организации материала в искусстве, при котором отвлеченные понятия, идеи, мысли выражаются в конкретных наглядных образах, часто имеющих традиционно оформившееся и закрепившееся за ними содержание в мифологии и фольклоре.

ИДЕЯ художественная (от греч. *ιδέα* — представление) — воплощенная в произв. искусства эстетически обобщенная авторская мысль, отражающая определенную концепцию мира и человека

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОСТЬ — воспроизведение средствами искусства внешнего, чувственно-конкретного облика явлений действительности.

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ИСКУССТВА — особая сфера художественно-творческой деятельности, в которой материализуются произведения «первичного» творчества, записанные определенной системой знаков и предназначенные для перевода в тот или иной конкретный материал.

КАТАРСИС (от греч. *κάθαρσις* — очищение) — термин античной эстетики, служивший для обозначения одного из сущностных моментов воздействия искусства на человека. Одни толкователи понимали катарсис как очищение страстей (от крайностей и чрезмерностей), другие — как очищение от страстей, т. е. полное их устранение. В отечественной эстетике понимание катарсиса как завершающей стадии психофизиологического процесса, лежащего в основе эстетического восприятия искусства, обосновал Л. Выготский. Воздействуя на психику человека, произведение искусства, по его мнению, возбуждает «противоположно направленные аффекты», которые приводят «к взрыву, к разряду нервной энергии. В этом превращении аффектов, в их самосгорании, во взрывной реакции, приводящей к разряду тех эмоций, которые тут же были вызваны, и заключается катарсис эстетической реакции».

КЛАССИКА в искусстве (от лат. *classicus* — совершенный, образцовый) — совершенные произведения искусства, получившие признание как шедевры, сохраняющие значение художественного образца в истории искусства.

МАТЕРИАЛ ИСКУССТВА «вещественный» первоэлемент, используемый в различных видах искусства для воплощения творческого замысла художника: звук — в музыке, слово — в литературе, цвет и линия — в живописи, дерево, мрамор или бронза — в скульптуре и т. д.

МИМЕСИС (греч. μίμησις — подражание, воспроизведение) — в античной эстетике основной принцип творческой деятельности художника. Собственно эстетическая концепция мимесиса принадлежит Аристотелю. Она включает в себя и адекватное отражение действительности (изображение вещей такими, «как они были или есть»), и деятельность творческого воображения (изображение их такими, «как о них говорят и думают»), и идеализацию действительности (изображение их такими, «какими они должны быть»). Дальнейшее развитие концепция мимесиса получила в теории подражания.

НАТУРАЛИЗМ (от лат. natura — природа) — художественный метод, на формирование которого решающее влияние оказала философия и эстетика позитивизма. Причины поведения людей, а также источники их моральных установок усматривались преимущественно в сфере физиологии либо во влиянии внешней среды, социальные конфликты объяснялись в духе социологических теорий XIX века — борьбой за существование и другими биологическими закономерностями.

ПОДРАЖАНИЯ ТЕОРИЯ — концепция происхождения и сущности искусства, зародившаяся в античной эстетике (мимесис) и получившая развитие в эстетике Возрождения и Нового времени; нашла отражение и в современных эстетических концепциях. На разных этапах истории эстетики понятие «подражание» интерпретировалось по-разному, подчас прямо противоположным образом. В западноевропейской средневековой эстетике, в эстетике Возрождения и Нового времени синонимами «подражания» выступали «имитация», «копирование», причем часто эти термины оказывались носителями существенно различных значений. В XIX веке развитая теория реализма отбросила понятие «подражание», заменив его понятиями «воспроизведение», «воссоздание» действительности (В. Белинский, Н. Чернышевский), подчеркивая тем самым познавательный и ценностно-осмысляющий характер образного удвоения мира в искусстве.

ПРОИЗВЕДЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ — продукт художественного творчества, в котором в чувственно-материальной форме воплощен духовно-содержательный замысел его создателя — художника и который отвечает определенным критериям эстетической ценности; основной хранитель и источник информации в сфере художественной культуры.

ПРОПОРЦИЯ (от лат. proportio — соразмерность) — закономерное соотношение частей предметов или явлений между собой и целым.

ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ в искусстве — категории, с помощью которых в истории эстетики классифицировались виды искусства (определяемые соответственно как пространственные и временные). К пространственным обычно относили такие искусства, в которых не обнаруживается движения, — архитектуру, скульптуру, живопись, графику, тогда как музыка, разные виды словесного искусства относились к искусствам временным.

СИМВОЛ художественный (от греч. σύμβολον — опознавательная примета) — универсальная категория эстетики, соотносимая с категориями

художественного образа, с одной стороны, и знака — с другой; это образ, взятый в аспекте своей знаковости, и знак, наделенный неисчерпаемой многозначностью образа. Всякий символ есть образ, в котором всегда присутствует определенный смысл, слитый с образом, но несводимый к нему.

СИНТЕТИЧЕСКИЕ ИСКУССТВА — виды художественного творчества, в которых путем синтеза разных искусств создается качественно новое единое художественное целое.

СТИЛЬ в искусстве (от лат. *stylus* — палочка, стержень для письма) — структурное единство образной системы и приемов художественного выражения, порождаемое живой практикой развития архитектуры, изобразительного и декоративно-прикладного искусства.

ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД в искусстве — система принципов, управляющих процессом создания произведения искусства.

ТЕМА — главный объект изображения в произведении искусства, результат художественного осмысления жизненных явлений.

«ТЕХНИЧЕСКИЕ» ИСКУССТВА — термин, употребляемый для обозначения нового рода искусств, образовавшихся во второй половине XIX—XX в. в результате активного взаимодействия художественной мысли и прогресса науки и техники. К техническим искусствам прежде всего принято относить фотоискусство, киноискусство и телевизионное творчество.

III. Тексты для самостоятельного изучения

Аристотель о подражании (отрывок из "Поэтики")

1. ... Сочинение эпоса, трагедий, а также комедий и дифирамбов, равно как и большая часть авлетики с кифаристикой, — все это в целом не что иное, как подражания (*mimeseis*); различаются же они между собою трояко: или разными средствами подражания, или разными его предметами, или разными, нетождественными способами.

Подобно тому как некоторые подражают многому, пользуясь при изображении красками и формами (иные благодаря искусству, а иные — навыку), а другие — [пользуясь] голосом, точно так и вышесказанные искусства все совершают подражание, [пользуясь] ритмом, словом и гармонией или раздельно, или вместе. Так, только гармонией и ритмом пользуются авлетика, кифаристика и другие, какие есть искусства, на то способные, например свирельное; [так], только ритмом, без гармонии совершается подражание в искусстве плясунов, ибо они изобразительными ритмами достигают подражания характерам, и страстям, и действиям. А то [искусство], которое пользуется только голыми словами или метрами, причем последними или в смешении друг с другом, или держась какого-нибудь одного, — оно до сих пор остается [без названия]. В самом деле, мы ведь не смогли бы дать общего имени ни мимам Софрона с Ксенархом и сократическим разговорам, ни если бы кто совершал подражание посредством триметров, элегических или иных стихов (это только люди, связывающие понятие «поэт» с метрической формой, называют одних элегиками, других эпиками, величая их поэтами не по [характеру их] подражания, а огульно по [применяемому] метру, даже если бы в метрах было издано что-нибудь по медицине или физике; они привычно называют [автора поэтом], между тем как [на самом деле] между Гомером и Эмпедоклом ничего нет общего, кроме метра, и поэтому одного по справедливости можно назвать поэтом, а другого скорее природоведом, чем поэтом), ни даже если кто в своем подражании устроит смесь всех метров, как сделал Херемон в своем «Кентавре», рапсодии из всех метров. Об этих предметах сказанного достаточно. Но есть, [наконец], и такие [искусства],

которые пользуются всеми названными [средствами], т. е. ритмом, напевом и метром, — таковы сочинение дифирамбов и номов, трагедия и комедия, а различаются они тем, что одни {пользуются] всем этим сразу, а другие — в отдельных частях. Вот каковы различия искусства [в наличии средств], какими они производят подражание.

2. Но так как все подражающие подражают лицам действующим, а действующие необходимо бывают или хорошими, или дурными (так как нравы почти всегда определяются именно этим, различаясь между собой [именно] добродетелью и порочностью), или лучше нас, или хуже, или как мы (так и у живописцев: Полигнот изображал лучших, Павсон — худших, а Дионисий — таких, как мы), то очевидно, что и каждое из названных подражаний будет иметь те же различия и, таким образом, подражая различным предметам, и само будет различно. Ибо, как в танце, в авлетике, в кифаристике могут быть такие несходства, точно так же и в прозе, и в стихах без музыки: так, Гомер представляет лучших, Клеофонт — таких, как мы, а Гегемон Фасосский, первый творец пародий, или Никохар, создатель «Дейлиады», — худших; равным образом и в дифирамбах и номах [...], где можно подражать и так, как Тимофей или Филоксен в «Киклопах». Такова же разница и между трагедией и комедией: одна стремится подражать худшим, другая — лучшим людям, нежели нынешние.

3. Есть еще и третье различие в этой области: каким способом совершается каждое из этих подражаний. Ибо можно подражать одному и тому же одними и теми же средствами, но так, что [автор] или то ведет повествование [со стороны], то становится в нем кем-то иным подобно Гомеру; Или [все время остается] самим собой и не меняется; или [выводит] всех подражаемых [в виде лиц] действующих и деятельных.

Таковы-то эти три различия в способе подражания, как было сказано вначале: чем [подражать], чему и как. Таким образом, в одном отношении Софокл как подражатель подобен Гомеру, ибо оба они подражают, хорошим людям, а в другом отношении — Аристофану, ибо оба они выводят в подражании лиц действующих и делающих. Отсюда, говорят иные, и сама драма называется «действом» (drama), ибо подражает лицам действующим (drontes). По этой-то причине и заявляют доряне свои притязания на трагедию и комедию; на комедию — мегаряне как здешние, [утверждающие], будто она у них явилась вместе с народовластием, так и сицилийские, ибо оттуда был родом поэт Эпихарм намного раньше и Хионида и Магнета, а на трагедию — некоторые из пелопоннесских дорян. Они ссылаются в доказательство па названия: говорят, что это у них пригородные селения называются «комами», как в Афинах «демами», и будто комедианты получили имя не от [глагола] «пировать» (komazeih), а от этих самых «ком», по которым они скитались, выгнанные с бесчестьем из города; [и еще говорят], что это у них в языке «действовать» будет «dran», тогда как у афинян — «prattein».

Итак, о различиях в подражании, сколько их и какие они, сказано достаточно.

Вопросы для самоконтроля

1. Какие виды подражания выделяет Аристотель?
2. Возможно ли смешение различных видов подражания?

Бернар Клервоский о роскоши (отрывок из "Апологии к Гвиллельму")

л. 12. Умолчу об ораториях, огромной высоте их, непомерной длине их, чрезвычайной ширине их, о блистательных стенах, занимательных сценах. Это все, отвлекая зрение, ослабляет рвение молящихся и напоминает мне ветхозаветный обряд иудеев. Впрочем пусть! Лишь бы совершалось сие во славу Божию.

Но вот о чем спрошу я, монах у монахов, о чем некогда язычник допытывался у язычников: «Вы мне скажите, яфецы, — вопрошал он, — для святыни что значит золото?». А я говорю: «Вы мне скажите, бедняки, — ведь нужен мне не размер, а пример, скажите, — говорю я, — бедняки, если только вы действительно бедняки, для святыни что значит золото?»

Да и одно — у белоризцев, другое — у черноризцев. Ведаем мы, что епископы, пекущиеся и об умных, и о неразумных, вызывают благоговение в плотском человеке посредством красоты телесной, коль скоро не могут достичь того посредством красоты небесной. Но мы, ушедшие от людей, ради Христа покинувшие все в мире манящее и все блестящее, для ока светлое, для слуха милое, все ароматное, сладко-приятное, на ощупь нежное, — все наслаждения плоти отринули мы, как грязь, чтобы достигнуть Христа. Ведь в ком, скажите, стремимся мы вызвать благоговение? Какого плода от этого ждем? От глупцов ли удивления, или от простых приношения? Или, быть может, смешавшись с язычниками, научились мы делам их и продолжаем служить божествам их?

Прямо скажу: ужели все это от служения идолам, то есть от жадности, и мы не плодов ищем, а даров? Если ты спросишь: как? Отвечу: поистине удивительно! С каким-то особым искусством расходуют деньги, чтобы они множились, раздают их, чтобы они прибывали, и траты рожают обилие. Один лишь вид расточительной, но разительной роскоши зовет людей к приношениям больше, чем к молитве. Так богатством добывают богатство, так деньги влекут к себе деньги, ибо, не знаю почему, но охотнее жертвуют туда, где видят больше сокровищ. Когда реликвии закрыты золотом, очи наслаждаются, а кубышки отверзаются. Изображают святого или святую как можно краше, и считают их святыми тем более, чем более положено красок. Люди приходят лобызать, а им предлагают давать. И больше удивляются красоте, чем поклоняются чистоте. И к тому же помещают в церкви не венцы, убранные драгоценными камнями, а целые колеса, усеянные лампадами, но не менее лампад сверкающие вделанными в них камнями. Вместо паникадил высятся пред глазами нашими какие-то деревья, созданные дивным искусством художника из тяжелой меди, блистающие поставленными на них лампадами не меньше, чем драгоценностями своими. Чего, по-твоему, добиваются всем этим?

Сокрушения ли при покаянии или удивления при созерцании? О суета сует, столь же суетная, сколь безумная! Сияет стенами церковь, а на бедных нет у нее. Камни свои одевает в золото, а сынов своих оставляет нагими. Обиравая неимущих, служат взорам богатых. Найдут там потеху любопытные, но не найдут утеху несчастные.

А лики святых, ужели почтим мы, когда ими покрыт пол, стопами попираемый? Нередко плевок попадает на уста ангела, нередко пята проходящего топчет лицо святого. Коли не думают о тех священных изображениях, почему хоть красок не щадят? Зачем украшают то, чему так скоро суждено погибнуть? Зачем расписывать то, что неизбежно затопчут? Какая цена красивому образу там, где его постоянно покрывает пыль? Что, наконец, до этого беднякам, монахам, людям духовным? Разве только, в противовес помянутому уже стиху поэта, привести здесь стих пророка: «Господи, возлюбил я красоту дома твоего и славу обители твоей».

Согласен, будем даже это терпеть в церкви, ибо, хоть и есть тут вред для алчных и жадных, но нет его для простодушных и набожных. Но для чего же в монастырях, перед взорами читающих братьев, эта смехотворная диковинность, эти странно-безобразные образы, эти образы безобразного? К чему тут грязные обезьяны? К чему дикие львы? К чему чудовищные кентавры? К чему полулюди? К чему пятнистые тигры? К чему воины в поединке разящие? К чему охотники трубящие? Здесь под одной головой видишь много тел, там, наоборот, на одном теле — много голов. Здесь, глядишь, у четвероногого хвост змеи, там у рыбы — голова четвероногого. Здесь зверь — спереди конь, а сзади — половина козы, там — рогатое животное являет с тыла вид коня.

Столь велика, в конце концов, столь удивительна повсюду пестрота самых различных образов, что люди предпочтут читать по мрамору, чем по книге, и целый день разглядывать их, поражаясь, а не размышлять о законе божьем, поучаясь. О господи! — если они не стыдятся своей глупости, то ужели о расходах не сокрушатся?

Вопросы для самоконтроля

1. Почему Бернар Клервоский осуждает украшение храмов художественными произведениями?
2. Возможно ли положительное воздействие искусства на верующих с его точки зрения?

А. Фиренцуола о гармонии (отрывок из трактата "О красоте женщин")

...Мы, не давая собственно определения, но скорее разъясняя, говорим, что красота — не что иное, как упорядоченное созвучие (*concordia*) и как бы гармония, сокровенным образом вытекающая из сочетания, соединения и связи многих частей, различных и по-разному, согласно с присущими им свойствами и нуждами, обладающих сами по себе и в себе хорошими

пропорциями и в определенном смысле красивых, которые отличны друг от друга и несогласны до того, как они объединяются для образования тела. Я говорю «созвучие и как бы гармония» в качестве сравнения, ибо подобно тому, как осуществляемое музыкальным искусством созвучие высоких и низких и разных других тонов порождает красоту певческой гармонии, так и отдельные части — толстая, тонкая, белая, черная, прямая, кривая, маленькая, большая, будучи сочетаемы и соединяемы вместе природой в непостижимой пропорции, создают то счастливое сочетание, то достоинство, ту размеренность, которые мы зовем красотой. Я говорю «сокровенным образом», ибо мы не можем объяснить, почему этот белый подбородок, эти алые губы, эти черные глаза, это полное бедро, эта маленькая ножка — почему они создают или возбуждают красоту или к ней приводят; и все же мы видим, что это так. Если бы женщина была покрыта шерстью, она была бы уродлива, если бы лошадь была без шерсти, она была бы калеккой; на верблюде горб благообразен, на женщине — безобразен. Это не может иметь иной причины, кроме некоего сокровенного распорядка природы, куда, по моему суждению, не достигает стрела из лука человеческого разума, но глаз, который природа устроила судьей этой причины, судя, что это так, безапелляционно заставляет нас подчиняться его приговору. Я говорю «несогласные» потому, что, как было сказано, красота есть созвучность и соединение разных вещей, ибо, подобно тому, как рука музыканта и намерение,двигающее рукой, смычок, лира и струны чуть разные и несогласные друг с другом вещи, и тем не менее они издают сладость гармонии, так и лицо, отличное от груди и грудь от шеи, и руки от ног, будучи сведены и соединены вместе сокровенным намерением природы, вроде как волей-неволей порождают красоту. ...А теперь, после того как мы, пожалуй что, достаточно уже поговорили о красоте, нам остается, для выполнения своих обещаний, разъяснений, что есть *leggiadria*. По мнению некоторых и как это показывает свойство самого слова, *leggiadria* не что иное, как соблюдение некоего молчаливого закона (*legge*), данного и предписанного природой вам, женщинам, о том, как двигать, держать и применять все тело в целом и отдельные его члены с изяществом (*grazia*), скромностью, благородством, мерой, достоинством так, чтобы не было ни одного движения, ни одного действия без правила, без лада, без меры и без рисунка.

Вопросы для самоконтроля

1. Как Аньоло Фиренцуола трактует сущность гармонии?
2. Постижима ли гармония разумом?

Никола Буало о правилах стихосложения (отрывки из "Поэтического искусства")

...Будь то в трагедии, в эклоге иль в балладе,
Но рифма не должна со смыслом жить в разладе;

Меж ними ссоры нет и не идет борьба:
Он — властелин ее, она — его раба.
Коль вы научитесь искать ее упорно,
На голос разума она придет покорно,
Охотно подчинясь привычному ярму,
Неся богатство в дар владыке своему.
Но чуть ей волю дать — восстанет против долга,
И разуму ловить ее придется долго.
Так пусть же будет смысл всего дороже вам,
Пусть блеск и красоту лишь он дает стихам!
Иной строчит стихи как бы охвачен бредом:
Ему порядок чужд и здравый смысл неведом.
Чудовищной строкой он доказать спешит,
Что думать так, как все, его душе претит.
Не следуйте ему. Оставим итальянцам
Пустую мишуру с ее фальшивым глянцем.
Всего важнее смысл; но, чтоб к нему прийти,
Придется одолеть преграды на пути,
Намеченной тропы придерживать строго:
Порой у разума всего одна дорога.

...Иной в своих стихах так затемнит идею,
Что тусклой пеленой туман лежит над нею
И разума лучам его не разорвать, —
Обдумать надо мысль и лишь потом писать!
Пока неясно вам, что вы сказать хотите,
Простых и точных слов напрасно не ищите;
Но если замысел у вас в уме готов,
Все нужные слова придут на первый зов.
Законам языка покорствуйте, смиренны,
И твердо помните: для вас они священны.
Гармония стиха меня не привлечет,
Когда для уха чужд и странен оборот.
Иноязычных слов бегите, как заразы,
И стройте ясные и правильные фразы.
Язык должны вы знать: смешон тот рифмоплет,
Что по наитию строчить стихи начнет.

...Пусть вводит в действие легко, без напряженья
Завязки плавное, искусное движенье.
Как скучен тот актер, что тянет свой рассказ
И только путает и отвлекает нас!
Он словно ощупью вокруг темы главной бродит
И непробудный сон на зрителя наводит!

Уж лучше бы сказал он сразу, без затей:
— Меня зовут Орест иль, например, Атрей, —
Чем нескончаемым бессмысленным рассказом
Нам уши утомлять и возмущать наш разум.
Вы нас, не мешкая, должны в сюжет ввести.
Единство места в нем вам следует блюсти.
За Пиренеями рифмач, не зная лени,
Вгоняет тридцать лет в короткий день на сцене,
В начале юношей выходит к нам герой,
А под конец, глядишь, — он старец с бородой.
Но забывать нельзя, поэты, о рассудке:
Одно событие, вместившееся в сутки,
В едином месте пусть на сцене протечет;
Лишь в этом случае оно нас увлечет.
Невероятное растрогать неспособно.
Пусть правда выглядит всегда правдоподобно:
Мы холодны душой к нелепым чудесам,
И лишь возможное всегда по вкусу нам.
Не все события, да будет вам известно,
С подмостков зрителям показывать уместно:
Волнует зримое сильнее, чем рассказ,
Но то, что стерпит слух, порой не стерпит глаз.

Вопросы для самоконтроля

1. Каких основных правил необходимо придерживаться при создании литературного и художественного произведения?
2. Что такое правило "трех единств"? Как Н. Буало их истолковывает?

Ж.-Ж. Руссо о вреде наук и искусств (отрывок из "Рассуждения о науках и искусствах")

Возрождение Наук и Искусств очищению или же порче нравов способствовало? Вот что предстоит нам рассмотреть. Чью сторону должен я принять в этом вопросе? Ту, господа, которая подобает порядочному человеку, если он ничего не знает, но не теряет из-за этого ни в какой мере уважения к самому себе. Сколь величественно и прекрасно зрелище, когда видим мы, как человек в некотором роде выходит из небытия при помощи собственных своих усилий; как рассеивает он светом своего разума мрак, коим окутала его природа, как поднимается он над самим собою, как возносится он в своих помыслах до небесных пределов; как проходит он гигантскими шагами, подобно солнцу, по обширным пространствам Вселенной, и — что важнее еще и труднее, — как он углубляется в самого себя, чтобы в себе самом изучить

человека и познать его природу, его обязанности и его судьбу. И все эти чудеса вновь совершились на памяти недавних поколений <...>.

Древнее предание, перешедшее из Египта в Грецию, говорит, что тот из богов, который был врагом людского покоя, был изобретателем наук. Что же должны были думать о науках сами египтяне, среди которых они зародились? Дело в том, что они видели перед собою источники, науки породившие. В самом деле, если перелистаем мы все летописи мира и даже восполним, при помощи разных философских построений, все пробелы в очень сбивчивых хрониках, мы не найдем такого источника человеческих знаний, который отвечал бы нашим любимым представлениям о их происхождении. Астрономия родилась из суеверий; красноречие — из честолюбия, ненависти, лести, лжи; геометрия — из скупости; физика — из праздного любопытства, — все они и даже сама мораль вместе с ними — из человеческой гордыни. Науки и искусства, таким образом, обязаны своим происхождением нашим порокам: мы бы меньше сомневались в их достоинствах, если бы своим происхождением обязаны они были нашим добродетелям.

Порочное их происхождение даже слишком наглядно открывается перед нами снова в том, чему они служат. К чему были бы нам искусства, если бы не питающая их роскошь? Не будь людской несправедливости, зачем понадобилась бы нам юриспруденция? Что случилось бы с историей, если бы не было ни тиранов, ни войн, ни заговорщиков? Одним словом, кто бы захотел проводить свою жизнь в бесплодном созерцании, если бы каждый, сообразуясь лишь с обязанностями человека и с требованиями природы, отдавал все свое время только родине, несчастным и своим друзьям? Неужто мы созданы для того, чтобы умереть прикованными к краям колодца, в котором скрылась истина? Одно только это соображение должно было с первых шагов отпугнуть всякого человека, который всерьез стремился бы просветиться, изучая философию. майте же еще раз о значении ваших произведений и если самые просвещенные труды наших ученых и наших лучших граждан для нас столь малополезны, скажите нам, что должны мы думать об этой толпе безвестных писателей и праздных грамотеев, которые высасывают жизненные соки государства, не принося ровно никакой пользы <...>.

Но зло еще худшее несут с собою литература и искусства. Такое зло — роскошь, рожденная, как и они, из праздности и людского тщеславия. Роскошь редко обходится без наук и искусств, они же никогда не обходятся без роскоши. Политики древности беспрестанно говорили о нравах и о добродетели; наши — говорят лишь о торговле и о деньгах.

Монархию Кира завоевал с тридцатью тысячами человек государь более бедный, чем самый незначительный из персидских сатрапов; а скифы, самый нищий из всех народов, противостояли самым могущественным монархам вселенной, Две знаменитые республики оспаривали друг у друга власть над миром; одна из них была очень богатой, у другой — не было ничего, и именно эта последняя разрушила первую. Римская империя, поглотив все богатство мира, стала добычей людей, даже не знавших, что такое богатство. Франки

завоевали Галлию, саксы — Англию, не имея иных сокровищ, кроме храбрости и бедности. Толпа бедных горцев, все вождения которых не шли дальше нескольких бараньих шкур, унизив гордыню австрийцев, сокрушила затем богатейшую и грозную Бургундскую династию, приводившую в трепет властителей Европы. Наконец, все могущество и вся мудрость наследника Карла V, подкрепленные всеми сокровищами Индии, разбились о горсточку ловцов сельдей. Пусть наши политики соблаговолят прекратить свои подсчеты и поразмыслят над этими примерами, и пусть они раз и навсегда поймут, что за деньги можно приобрести все, кроме добрых нравов и обычаев добрых граждан <...>.

Каждому художнику желанны рукоплескания. Похвалы современников — самая драгоценная часть его награды. Что же ему делать, чтобы заслужить эти похвалы, если он имел несчастье родиться среди такого народа и в такое время, когда вошедшие в моду ученые позволили легкомысленной молодежи задавать тон; когда мужи жертвуют своими вкусами в угоду тиранам их свободы; когда один пол решается одобрять лишь то, что соответствует малодушию другого, и потому терпят провал шедевры драматической поэзии и отвергаются чудеса гармонии? И что же сделает художник, господа? Он принизит свой гений до уровня своего века и предпочтет создавать произведения посредственные, которыми будут восхищаться при его жизни, нежели чудеса искусства, которыми будут восхищаться лишь через долгое время после его смерти.

Если же случайно среди людей, выдающихся по своим дарованиям, найдется один, у которого достанет твердости в душе, чтобы не примениться к духу своего века и не унижить себя жалкими творениями, — то горе ему! Он умрет в нужде и забвении. И это не пророчество, а плоды горького опыта!

Пока умножаются жизненные удобства, совершенствуются искусства и распространяется роскошь, истинное мужество хиреет, воинские доблести исчезают; и все это тоже дело наук и всех этих искусств, что развиваются в тиши кабинетов. Когда готы опустошили Грецию, все библиотеки были спасены от сожжения лишь благодаря тому, что один из победителей подумал: надо оставить врагам то их достояние, которое так удачно отвращает их от военных упражнений и располагает к занятиям праздным и требующим сидячего образа жизни.

Римляне признавались, что воинская доблесть исчезала среди них по мере того, как они начинали понимать толк в картинах, гравюрах, сосудах из золота и серебра и заниматься изящными искусствами; и, как если бы эта знаменитая страна была предназначена судьбою постоянно служить примером для других народов, возвышение дома Медичи и возрождение искусств вновь и, быть может, навсегда погубили ту воинскую славу, которую Италия, казалось, возвратила себе за несколько веков перед тем.

Если развитие наук вредно отражается на воинских качествах, то на свойствах моральных оно отражается еще более вредно. С первых же лет нашей жизни безрассудное воспитание изощряет наш ум и извращает наши суждения.

Я вижу повсюду бесчисленные заведения, где с большими затратами воспитывают молодежь, чтобы научить ее всему, но только не выполнению ее обязанностей. Ваши дети не будут знать своего родного языка, зато они научатся говорить на других языках, которые нигде не употребляются; они научатся слагать стихи, которые они сами едва ли смогут понимать, не умея отличать заблуждения от истины, они овладеют искусством делать их, с помощью благовидных доказательств, неразличимыми и для других; но они не будут знать, что означают слова: великодушие, справедливость, воздержание, человечность; сладостное слово «родина» никогда не дойдет до их слуха, и, если перед ними говорят о Боге, то не столько для того, чтобы они почитали Бога, сколько чтобы они его боялись. Я бы предпочел, сказал один мудрец, чтобы мой ученик проводил время, играя в мяч, это, по меньшей мере, сделало бы его тело подвижным. Я знаю, что детей нужно как-то занимать и что праздность есть для них самая страшная опасность. Чему же они должны научиться? Вот, поистине, удивительный вопрос! Пусть они учатся тому, что они должны будут делать, когда станут мужчинами, а не тому, что они должны позабыть. Наши сады украшены статуями, а наши галереи — картинами. Что же, по-вашему, изображают эти шедевры искусства, выставленные для всеобщего обозрения — защитников отечества или еще более великих людей, кои обогатили его своими добродетелями? Нет. Эти картины изображают все заблуждения сердца и ума, заботливо выбранные из древней мифологии и выставленные на обозрение нашим детям с их ранних лет, вне сомнения, для того, чтобы у них всегда были перед глазами примеры дурных поступков даже прежде, чем они выучатся читать.

Откуда рождаются все эти заблуждения, если не из пагубного неравенства, появившегося среди людей из-за различия дарований и унижения добродетелей? Вот самый очевидный результат всех наших занятий и самое опасное из всех их последствий. Уже не спрашивают больше о человеке, честен ли он, но — есть ли у него дарования; ни о книге, полезна ли она, но — хорошо ли она написана. Награды щедро расточаются остроумию, а для добродетели уже не остается никаких почестей. Есть тысячи наград за прекрасные речи, и ни одной — за прекрасные деяния. Пусть мне все же скажут, можно ли сравнить славу лучшего из рассуждений, которые будут увенчаны наградами в этой академии, с заслугами того, кто учредил эти награды. О добродетель, возвышенная наука простых душ! Нужно ли, право, столько усилий и приспособлений, чтобы тебя познать? Разве не запечатлены во всех сердцах твои принципы? и разве, чтобы узнать твои законы, не достаточно ли уйти в самого себя и прислушаться к голосу своей совести, когда страсти безмолвствуют? Вот истинная философия, научимся же ею довольствоваться; и, не завидуя славе тех знаменитых людей, которые достигают бессмертия в республике ученых, попытаемся провести между ими и нами то почетное различие, которое замечали когда-то между двумя великими Народами: один из них умел хорошо говорить, а другой — хорошо поступать.

Вопросы для самоконтроля

1. Каково, согласно Руссо, происхождение наук и искусств?
2. Как соотносятся у Руссо искусства и добродетели?

САРАТОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ Н. Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО

Якоб Гримм о значении народных сказаний (отрывок из "Мыслей о том, как соотносятся сказания с поэзией и историей")

В наше время проявилась великая любовь к народным песням; она привлечет внимание и к легендам, которые бродят среди все того же народа, а также сохранились в некоторых всеми позабытых местах. Или даже лучше сказать так (поскольку и легенды могли пробудить интерес к песням): все более живое в наши дни осознание подлинной сущности искусства и поэзии не дало пропасть тому самому, что еще совсем недавно почитали презренным, а теперь как раз наступил крайний срок собирать все подобное.

Спорьте и определяйте как угодно, но только во всех странах и у всех народов существует извечное различие между поэзией природной и искусной (эпической и драматической, поэзией людей необразованных и образованных). Этому различию присуще то значение, что в эпической поэзии все деяния, все события как бы звучат, и звучание их гулко разносится окрест и проходит через весь народ, и сохраняются они непреднамеренно и ненатужно, чисто, беспорочно и достоверно, ради самих себя, — ценное достояние, к какому причастен всякий. А искусная поэзия, совсем напротив, лишь намеревается сказать, что такая-то душа человеческая раскрывает свои недра, изливает в мир свои мнения, опыт жизни, причем мир не всегда поймет ее, да и душе не всегда надо, чтобы мир понимал, ее. Та и другая поэзия, следовательно, внутренне различны, а потому непременно разделены и во времени и не могут существовать в одно и то же время; нет ничего более несуразного, нежели самонадеянное желание писать эпические поэмы, даже измышлять их, — они ведь творятся лишь сами собою.

Кроме того, отсюда же следует, что в первые времена поэзия и история народов текут в одном потоке, и если греки по праву славят Гомера, называя его отцом истории, то нам нельзя долее сомневаться, что в древних «Нибелунгах» слишком долго скрывалось от глаз величие немецкой истории.

Однако когда началась образованность, непрерывно множившая свои владения, то поэзия и история стали отделяться друг от друга и древняя поэзия, оставив круг целой нации, бежала, ища спасения, к простому люду, какому не было дела до образованности, в каком она не претерпевала смерти, но все время жила и плодилась, только что во все большей стесненности и не без неизбежного влияния людей образованных.

Вот простая судьба народных сказаний и народных песен после того, как понятие их приобрело несколько иную направленность и из сказаний народа, то есть нации, они сделались сказаниями народа — простого люда. Я по крайней мере никогда не верил в то, чтобы измышления образованных могли надолго проникнуть в народ и чтобы народные сказания и книги возникли из этого источника.

Точность можно находить в сказаниях почти несомненную, поскольку сказание лишь выражает и разносит повсеместно само себя, а простота эпохи и людей, среди которых оно раздается, чужда любому измышлению и не

нуждается в таковом. Поэтому все неистинное, что распознаем мы в сказаниях, отнюдь не таково, ибо согласно древнему воззрению народа на чудесность природы все и могло являться лишь таким чудесным и могло выражаться лишь языком чуда. И во всех сказаниях о духах, карлах, волшебниках и небывалых чудесах зарыто неприметное основание истинности, перед чем мы внутренне робеем, — эта робость не стерта из чистых душ образованием и благодаря своей скрытой истине преобразуется в удовольствие.

Чем лучше я узнаю народные сказания, тем менее удивляет меня их распространенность, чему множество примеров. В совершенно различных местах, в разное время рассказывают одно и то же, и только имена другие. Но в каждом месте слышишь рассказ заново — он соответствует земле и почве, он целиком сросся с нравами страны, так что уже поэтому приходится расстаться с предположением, будто бы лишь оживленное общение последних столетий занесло сказание к отдаленным коленам людского рода. Народ был так преисполнен сказанием, что махнул рукой на все внешнее, на имена, время действия, наивно перенес его в какое придется время, подставил удобные для себя названия и места и только с содержанием, не подверженным порче, никогда не расставался, так что содержание, очищаясь в веках, пережило столетия без ущерба для себя благодаря унаследованной привязанности к нему народа, отчего и нельзя было отпустить его от себя. Потому-то невозможно отыскать подлинный исток каждого сказания и столь отраднo открывать все более древние его следы, примеры чего я приводил в ином месте.

Не следует удивляться и тому, что сказания нередко отрывочны, неполны, поскольку забота о причинах, последовательности и связности событий чужда им и они словно чужаки, которых никто не знает, но тем не менее все понимают.

В сказаниях народ изложил свои верования, какие таит в себе, верования о природе всех вещей, — народ сливает их со своей религией, которая кажется ему непостижимой святыней, дарующей блаженство.

Верования и нравы объясняют характер сказания, с которым они точно согласованы, и наоборот; ни в чем между ними нет злополучного зазора.

Если же поэзия не что иное, как живое постижение, схватывание жизни, если она ничего иного не изъясляет, то и нельзя спрашивать, есть ли польза для поэзии от собирания сказаний. Ибо сами сказания и есть поэзия, и это столь же несомненно и истинно, как то, что небо голубое; по всей вероятности, история поэзии подробно покажет нам, что все сохранившееся от старонемецкой поэзии воздвигалось на живом фундаменте сказаний и что мера, по которой мы должны судить о ценности сохранившегося, должна сообразовываться с тем, насколько эти пережитки изменили своей основе.

С другой стороны, коль скоро задача истории — рассказывать жизнь народов, повествовать о живых подвигах народов, то ясно само собою, в какой значительной мере предания принадлежат и ей. Сказания — это зеленые деревья, свежая вода, чистые звучания по сравнению с сухостью, вялостью и суматошностью нашей истории, в которой и без того слишком большую роль

играют выкрутасы политики, вместо того чтобы, как в древности, вольно боролись в ней все народности; нашу историю не следовало бы губить полным непониманием ее подлинного предназначения. Введенный в нашу историю критический принцип, составляющий чистую противоположность сказаниям, с презрением отвергающий эти последние, сам по себе не может подвергаться сомнению, сколь бы вредным последствием несообразной причины он ни был; однако в высшей степени некритично не замечать того, что есть истина и за пределами грамот, документов, хроник, и если бы историю можно было хранить без множества дат и имен, то мы обходились бы почти совершенно без них. Уж говорилось, что во всем внешнем сказания небрежны, зато в целом в них — сокровеннейшая жизнь, самое нужное; будь такие слова уместны, я бы сказал: в сказаниях заключена истина, хотя они и ненадежны. Соединить их с накопленными историей запасами знаний удастся лишь в немногих случаях, так что подобные попытки соединения, с одной стороны, повлекут за собой ненужные труды и напрасное рвение, с другой же стороны, нелепо будет подвергать опасности надежность нашей истории, завоеванную в мучительных трудах и не без великих жертв, пытаясь примешивать к ней неопределенность легенд. Однако от этого сказания отнюдь не утрачивают своей ценности для тех, кто понял, понял искренне и живо, что история не должна была бы быть ничем иным, нежели хранительницей всего великого и славного, что совершается между людьми, побед, одерживаемых человеческим родом над дурным и неправым, — дабы всякий человек, все народы радовались своему неотторжимому сокровищу, утешались им, черпали в нем мужество, совет и образец. Итак, говоря коротко, если у истории не должно быть иной задачи и иного намерения, нежели у эпоса, то, в размышлении о том, она должна перестать быть служанкой политики, или юриспруденции, или любой другой науки. А знание народных сказаний может со временем облегчить нам достижение такого преимущества.

Вопросы для самоконтроля

1. В чем ценность народных сказаний?
2. В чем их преимущество по сравнению с письменной историей?

Н. Г. Чернышевский о превосходстве жизни над искусством (отрывок из диссертации "Эстетические отношения искусства к действительности")

Общий недостаток произведений скульптуры и живописи, по которому они стоят ниже произведений природы и жизни, — их мертвенность, их неподвижность; в этом все признаются, и потому было бы излишне распространяться относительно этого пункта. Посмотрим же лучше на мнимые преимущества этих искусств перед природою.

Скульптура изображает формы человеческого тела; все остальное в ней аксессуар; потому и будем говорить о том только, как она изображает

человеческую фигуру. Обратилось в какую-то аксиому, что красота очертаний Венеры Медицейской или Милосской, Аполлона Бельведерского и т. д. гораздо выше, нежели красота живых людей. В Петербурге нет ни Венеры Медицейской, ни Аполлона Бельведерского, но есть произведения Кановы; потому мы, жители Петербурга, можем иметь смелость судить до некоторой степени о красоте произведений скульптуры. Мы должны сказать, что в Петербурге нет ни одной статуи, которая по красоте очертаний лица не была бы гораздо ниже бесчисленного множества живых людей, и что надобно только пройти по какой-нибудь многолюдной улице, чтобы встретить нескольких таких лиц. В этом согласится большая часть тех, которые привыкли судить самостоятельно. Но этого собственного впечатления не будем, однако, считать доказательством. Есть другое, гораздо более твердое. Математически строго можно доказать, что произведение искусства не может сравниться с живым человеческим лицом по красоте очертаний: известно, что в искусстве исполнение всегда неизмеримо ниже того идеала, который существует в воображении художника. А самый этот идеал никак не может быть по красоте выше тех живых людей, которых имел случай видеть художник. Силы "творческой фантазии" очень ограничены: она может только комбинировать впечатления, полученные из опыта; воображение только разнообразит и экстенсивно увеличивает предмет, но интенсивнее того, что мы наблюдали или испытали, мы ничего не можем вообразить. Я могу представить себе солнце гораздо больше по величине, нежели каково оно в действительности; но ярче того, как оно являлось мне в действительности, я не могу его вообразить. Точно так же я могу представить себе человека выше ростом, толще и т. д., нежели те люди, которых я видел; но лица прекраснее тех лиц, которые случалось мне видеть в действительности, я не могу себе вообразить. Это выше сил человеческой фантазии. Одно мог бы сделать художник: соединить в своем идеале лоб одной красавицы, нос другой, рот и подбородок третьей; не спорим, что это иногда и делают художники; но сомнительно, во-первых, нужно ли это, во-вторых, в состоянии ли воображение соединить эти части, когда они действительно принадлежат разным лицам. Нужно это было бы только тогда, когда бы художнику попадались все такие лица, в которых одна часть была бы хороша, а другие дурны. Но обыкновенно в лице все части почти одинаково хороши или почти одинаково дурны, так что художник, будучи доволен, например, лбом, должен почти в такой же степени остаться доволен и очертанием носа и ртом. Обыкновенно, если лицо не изуродовано, то все части его бывают в такой гармонии между собою, что нарушать ее значило бы портить красоту лица. Этому учит нас сравнительная анатомия. Правда, очень часто случается слышать: "как хорошо было бы это лицо, если бы нос был несколько приподнят кверху, губы несколько потоньше" и т. п.; — несколько не сомневаясь в том, что иногда при красоте всех остальных частей лица одна часть его бывает некрасива, мы думаем, что обыкновенно, или, лучше оказать — почти всегда, подобное недовольство проистекает или от неспособности понимать гармонию, или от прихотливости, которая граничит с отсутствием

истинной, сильной способности и потребности наслаждаться прекрасным. Части человеческого тела, как и всякого живого организма, постоянно возрождающегося под влиянием своего единства, находятся между собой в теснейшей связи, так что форма одного члена зависит от форм всех остальных и, в свою очередь, они зависят от нее. Тем более надобно это сказать о различных частях одного органа, о различных частях лица. Взаимная зависимость очертаний доказывается, как мы говорили, наукою, но и без помощи науки очевидна для всякого, одаренного чувством гармонии. Человеческое тело — одно целое; его нельзя разрывать на части и говорить: эта часть хороша, прекрасна, эта некрасива. И здесь, как во многих других случаях, подбирание, мозаичность, эклектизм, ведет к несообразностям; принимайте все или не принимайте ничего — только тогда вы будете правы, по крайней мере, с своей точки зрения. Только в уродах, в этих эклектических существах, уместна мерка эклектизма. А оригиналами при изваянии "великих произведений скульптуры", конечно, служили не они. Если бы художник взял для своего Изваяния лоб с одного лица, нос с другого, рот с третьего, он доказал бы этим только одно: собственное безвкусие или, по крайней мере, неуменье отыскать действительно прекрасное лицо для своей модели. На основании всех приведенных соображений мы думаем, что красота статуи не может быть выше красоты живого индивидуального человека, потому что снимок не может быть прекраснее оригинала. Правда, не всегда статуя бывает верным снимком с натурщика; иногда "художник воплощает в своей статуе свой идеал", — но каким образом составляется идеал художника, не похожий на его модель, мы будем иметь случай говорить впоследствии. Мы не забываем и того, что, кроме очертаний, в произведении скульптуры есть еще группировка и выражение; но оба эти элемента красоты гораздо полнее, нежели в статуе, мы встречаем в картине; потому и анализируем их, говоря о живописи, к которой переходим.

Живопись с нашей настоящей точки зрения мы должны разделить на изображение отдельных фигур и групп, живопись, изображающую внешний мир, и живопись, изображающую фигуры и группы среди ландшафта, или, выражаясь общее, среди обстановки.

Что касается до очертаний отдельной человеческой фигуры, надобно сказать, что живопись уступает в этом отношении не только природе, но и скульптуре: она не может очерчивать так полно и определенно; зато, распорядясь красками, она изображает человека гораздо ближе к живой природе и может придавать его лицу гораздо более выразительности, нежели скульптура. Не знаем, до какой степени совершенства дойдет со временем составление красок; но при настоящем положении этой стороны техники живопись не может хорошо передавать цвет человеческого тела вообще, и особенно цвет лица. Краски ее в сравнении с цветом тела и лица — грубое, жалкое подражание; вместо нежного тела она рисует что-то зеленоватое или красноватое; и, говоря безотносительно, не принимая в соображение, что и для этого зеленоватого или красноватого изображения нужно иметь необыкновенное "уменье", мы должны будем признаться, что живое тело не

может быть удовлетворительно передано мертвыми красками. Один только из оттенков его передает живопись довольно хорошо — потерявший жизненность, сухой цвет стариковского или загубелого лица. Покрытые оспенными ямочками или болезненные лица также выходят на картинах несравненно удовлетворительнее, нежели свежие, молодые. Наилучшее выходит в живописи наихудшим, наихудшее — наиболее удовлетворительным.

То же самое надобно сказать и о выражении лица. Лучше других оттенков жизни удастся живописи изображать судорожные искажения лица при разрушительно-сильных аффектах, напр., выражение гнева, ужаса, свирепости, буйного разгула, физической боли или нравственного страдания, переходящего в физическое страдание; потому что в этих случаях с чертами лица происходят резкие изменения, которые достаточно могут быть изображены довольно грубыми взмахами кисти, и мелочная неверность или неудовлетворительность подробностей исчезает среди крупных штрихов: самый грубый намек здесь понятен для зрителя. Удовлетворительнее других оттенков выражения передается также сумасшествие, тупоумие или отсутствие мысли; потому что здесь почти нечего передавать или надобно передать дисгармонию — дисгармония не портится, а развивается несовершенством исполнения. Но все остальные видоизменения физиогномии передаются живописью чрезвычайно неудовлетворительно; потому что никогда не может она достичь нежности штрихов, гармоничности всех мельчайших видоизменений в мускулах, от которых зависит выражение нежной радости, тихой задумчивости, легкой веселости и т. п. Руки человеческие грубы и в состоянии удовлетворительно сделать только то, для чего не требуется слишком удовлетворительной отделки: "топорная работа" — вот настоящее имя всех пластических искусств, как скоро сравним их с природою. Впрочем, живопись (и скульптура) еще больше, нежели очертаниями или выражением своих фигур, гордится пред природой группировкою. Но эта гордость еще менее понятна. Правда, искусству иногда удается безукоризненно сгруппировать фигуры, но напрасно будет оно превозноситься своею чрезвычайно редкою удачею; потому что в действительности никогда не бывает в этом отношении неудачи: в каждой группе живых людей все держат себя совершенно сообразно 1) сущности сцены, происходящей между ними, 2) сущности собственного своего характера и 3) условиям обстановки. Все это само собой всегда соблюдается в действительной жизни и с чрезвычайным трудом достигает этого искусство. "Всегда и само собою" в природе, "очень редко и с величайшим напряжением сил" в искусстве — вот факт, почти во всех отношениях характеризующий природу и искусство <...>.

Наука не думает быть выше действительности; это не стыд для нее. Искусство также не должно думать быть выше действительности; это не унижительно для него. Наука не стыдится говорить, что цель ее — понять и объяснить действительность, потом применить ко благу человека свои объяснения; пусть и искусство не стыдится признаться, что цель его: для вознаграждения человека в случае отсутствия полнейшего эстетического

наслаждения, доставляемого действительностью, воспроизвести, по мере сил, эту драгоценную действительность и ко благу человека объяснить ее.

Пусть искусство довольствуется своим высоким, прекрасным назначением: в случае отсутствия действительности быть некоторою заменою ее и быть для человека учебником жизни.

Вопросы для самоконтроля

1. Почему искусство не может превзойти "действительность"?
2. В чем назначение искусства согласно Чернышевскому?

Андрей Белый о символизме (отрывок из очерка "Символизм")

Конец XIX столетия поставил на очередь ряд новых вопросов. Особенно радикальна постановка вопросов, связанных с искусством, моралью, религией.

На поверхности литературной жизни переоценка ценностей недавнего прошлого выразилась в бунте против узкого материализма и натурализма; вернее, она выразилась в бунте против ограниченной догматики натуралистических школ. Но вовсе не к рационализму, ни даже к идеализму призывала новая литературная школа. Были в ней, правда, идеалистические вспышки; было в некоторых вопросах согласие с классиками; еще более в новой школе искусства пронеслось дыхание романтизма. Тем не менее некоторые признаки, запечатлевшиеся и в форме, и в образах творчества, одинаково не подходили ни к традициям романтических, ни к традициям натуралистических школ. Новое течение в искусстве, в отличие от прежних течений, определяли как символизм <...>.

Только в тот момент, когда мы выдвинем вопрос о жизни и смерти человечества во всей его неумолимой жестокости, когда поставим его в центр наших жизненных устремлений, когда скажем твердое "да" возможной жизни или смерти, — только в этот момент мы приблизимся к тому, что движет новым искусством: содержание символов его — или окончательная победа над смертью возрожденного человечества, или беспросветная тьма, разложение, смерть.

И лучшие представители современного искусства — решительные предвозвестники то жизни, то смерти, одни из них могут бороться с жизнью, другие со смертью. Но и те, и другие ненавидят благополучную середину.

Мы живем в мире сумерек, ни свет, ни тьма — серый полумрак; бессолнечный день или не вовсе черная ночь. Образ победной жизни, как и образ гибели, одинаково не содержится в содержании нашего сознания.

Воссоздавая полноту жизни или полноту смерти, современный художник создает символ; то, что заставляет сгущать краски, создавать небывалые жизненные комбинации, и есть категорический императив борьбы за будущее (смерть или жизнь). Людям срединных переживаний такое отношение к действительности кажется нереальным; они не ощущают, что вопрос о том,

"быть или не быть человечеству", реален. Внутренний реализм в отношении к жизни у них отсутствует; не способны они в душе своей подслушать голоса будущего. Они — иллюзионисты.

Этот внутренний иллюзионизм естественно у них уживается с срединным течением окружающей их жизни, где еще не звучит человечеству ни решительное "да", ни решительное "нет", не понимают они, что причины, слагающие поверхность жизни, вне этой поверхности: *post factum* принимают они за *præius*.

Вот почему не способны подчас они осознать иллюзионизм своего представления о реальности. Вот почему они упрекают символистов в оторванности от жизни: под жизнью они разумеют не мрак, не свет, а тусклые сумерки.

Вот почему символизм не противоречит подлинному реализму: и вместе с тем реализм окружающей видимости символисты рассматривают как отражение некоей возможной полноты. Окружающая жизнь есть бледное отражение борьбы жизненных сил человеческих с роком. Символизм углубляет либо мрак, либо свет: возможности превращает он в подлинности: наделяет их бытием. Вместе с тем в символизме художник превращается в определенного борца (за жизнь либо смерть). Возможность полноты не реальна только от причин, противоборствующих ее воплощению. Художник воплощает в образе полноту жизни или смерти; художник не может не видоизменить самый образ видимости; ведь в образе том жизнь и смерть соединены; видоизмененный образ есть символ.

Но полнота жизни и смерти может открываться двояко: она может звучать в переживании самого художника; обратно: образ видимости может пробуждать в художнике стремление к полноте; в том и другом случае художник-символист, насыщая образ переживанием, претворяет его в своем творчестве; такой претворенный образ есть символ; но пути воплощения символа различны: в первом случае переживание вызывает образ; во втором: образ вызывает переживание; в первом случае видимость образа поглощена переживанием; самый образ видимости есть лишь предлог его передать; и потому форма образа свободно изменяется, самые образы свободно комбинируются (фантазия): такова романтика символизма; таковы основания называть символизм неоромантизмом. Во втором случае переживание связано образом видимости; самое переживание есть лишь предлог видоизменить образ; элементы его формы — эмблемы, указующие на символический характер образа. И поскольку форма воплощения образа (техника искусств) касается самого образа, составляя как бы его плоть, постольку технические вопросы формы начинают играть первенствующее значение; отсюда связь между символизмом и классическим искусством Греции и Рима. Отсюда же интерес символистов к памятникам античной культуры, воскрешение латинских и греческих поэтов, изучение ритма, стиля и словесной инструментальности мировых гениев литературы. Вот почему символизм не без основания называют неоклассицизмом.

Момент реализма всегда присутствует в символизме; романтика и культ формы всегда присутствуют в нем. И оттого-то символизм отпечатлелся в литературе тремя существенными лозунгами: 1) символ всегда отражает действительность; 2) символ есть образ, видоизмененный переживанием; 3) форма художественного образа неотделима от содержания.

И поскольку действительность для художника-символиста не совпадает с осязаемой видимостью явлений, входя, как часть, в видимость, постольку проповедь символизма всегда начиналась с протеста против отживших и узких догматов наивного реализма в искусстве. Наивного реализма уже нет в науке; более того: теоретическая физика давно уничтожила материю как субстанцию явлений; все образованные ученые это знают; но в искусстве продолжают преобладать осколки когда-то разбитых научных догматов. И теоретики искусства, и художественные критики часто стоят не на уровне научного мирозерцания; оттого-то они, вооружаясь против символизма, зачастую насилюют здоровый творческий инстинкт; и оттого-то характерной чертой нового искусства является протест против монополии "кажущегося реальным" реализма в искусстве. Нечего говорить, что реализм символисты не отрицают.

Расположение материала, стиль, ритм, средства изобразительности не случайно подобраны художником; в соединении этих элементов отразилась сущность творческого процесса; содержание дано в них, а не помимо их. Изучая индивидуальность художника формы, мы изучаем несказанную глубину творящей души. И потому-то художники-символисты выдвинули вопросы формы на первый план; тут сказался не мертвый академизм, а стремление к еще более глубокому воплощению содержания образа в самый материал, из которого он построен.

Таковы три основания формулы символизма: символизм современного искусства не отрицает реализма, как не отрицает он ни романтизма, ни классицизма. Он только подчеркивает, что реализм, романтизм и классицизм — тройственное проявление единого принципа творчества. В этом смысле всякое произведение искусства символично.

Вопросы для самоконтроля

1. В чем смысл символизма согласно Андрею Белому?
2. Как символизм связан с предшествующими ему художественными течениями?

Манифест футуризма Ф. Т. Маринетти

Всю ночь просидели мы с друзьями в электрическом свете. Медные колпаки над лампами, как купола мечети, напоминали в своей сложности и причудливости нас самих. Но под ними бились электрические сердца. Впереди роилась лень, но мы все сидели и сидели на дорогих персидских коврах, мололи несусветную чушь и марали бумагу.

Мы очень гордились собой: только мы одни не спали в этот час, маяки или разведчики против целого скопища звезд, этих наших врагов, устроивших свой яркий лагерь высоко в небе.

Одни, совсем одни вместе с кочегаром у топки гигантского парохода, одни с черным призраком у докрасна раскаленного чрева взбесившегося паровоза, одни с пьяницей, когда он летит домой как на крыльях, то и дело задевая ими за стены!

И вдруг совсем рядом мы услышали грохот. Это проносились мимо и подпрыгивали огромные, все в разноцветных огоньках двухэтажные трамваи. Будто деревушки на реке По в какой-нибудь праздник, сорванные вышедшей из берегов рекой с места и неудержимо несущиеся через водопады и водовороты прямо к морю.

Потом все стихло. Мы слышали только, как жалобно стонет старый канал да хрустят кости полуразвалившихся замшелых дворцов. И вдруг у нас под окнами, словно голодные дикие звери, взревели автомобили.

— Ну, друзья, — сказал я, — вперед! Мифология, мистика — все это уже позади! На наших глазах рождается новый кентавр — человек на мотоцикле, — а первые ангелы взмывают в небо на крыльях аэропланов! Давайте-ка саданем хорошенько по вратам жизни, пусть повылетают напрочь все крючки и засовы!.. Вперед! Вот уже над землей занимается новая заря!.. Впервые своим алым мечом она пронзает вековечную тьму, и нет ничего прекраснее этого огненного блеска!

Там стояли и фыркали три автомобиля. Мы подошли и ласково потрепали их по загривку. У меня в авто страшная теснота, совсем как в гробу. Но тут вдруг руль уперся мне в грудь, резанул, как топор палача, и я сразу ожил.

В бешеном вихре безумия нас вывернуло наизнанку, оторвало от самих себя и потащило по горбатым улицам, по этому глубокому руслу пересохшей реки. То тут, то там в окнах мелькали жалкие тусклые огоньки, которые говорили: не верьте глазам своим, если вы смотрите на мир слишком трезво!

— Чутья! — крикнул я. — Дикому зверю хватит и чутья!..

И как молодые львы, мы кинулись вдогонку за смертью. Впереди в бескрайнем лиловом небе мелькала ее черная шкура с едва заметными блеклыми крестами. Небо переливалось и трепетало, и до него можно было дотронуться рукой.

Но не было у нас ни вознесенной в заоблачные выси Прекрасной Дамы, ни жестокой Королевы — а значит, нельзя было, скрючившись в три погибели византийским кольцом замертво пасть к ее ногам!.. Не за что нам было умереть, разве только чтоб сбросить непосильную ношу собственной смелости!

Мы неслись сломя голову. Из подворотен выскакивали цепные псы, и мы тут же давили их — после наших раскаленных колес от них не оставалось ничего, даже мокрого места, как не остается морщин на воротничке после раскаленного утюга.

Смерть была страшно довольна. На каждом повороте она то забегала вперед и ласково протягивала свои костяшки, то со скрежетом зубовным поджидала меня, лежа на дороге и умильно поглядывая из луж.

— Давайте вырвемся из насквозь прогнившей скорлупы Здравого Смысла и приправленными гордыней орехами ворвемся в разверстую пасть и плоть ветра! Пусть проглотит нас неизвестность! Не с горя идем мы на это, а чтоб больше стало и без того необъятной бессмыслицы!

Так сказал я и тут же резко развернулся. Точно так же, забыв обо всем на свете, гоняются за своим собственным хвостом пудели. Вдруг, откуда ни возьмись, два велосипедиста. Им это не понравилось, и они оба замаячили передо мной: так иногда в голове вертятся два довода, и оба достаточно убедительны, хотя и противоречат друг другу. Разболтались тут на самой дороге — ни проехать, ни пройти... Вот черт! Тьфу!.. Я рванул напрямик, и что же?—раз! перевернулся и плюхнулся прямо в канаву...

Ох ты, матушка-канавка, залетел в канаву — напейся на славу! Ох уж эти мне заводы и их сточные канавы! Я с наслаждением припал к этой жиже и вспомнил черные сиськи моей кормилицы-негротынки!

Я встал во весь рост, как грязная, вонючая швабра, и радость раскаленным ножом проткнула мне сердце.

И тут все эти рыбаки с удочками и ревматические друзья природы сперва переполошились, а потом сбежались посмотреть на этакую невидаль. Не торопясь, со знанием дела они закинули свои огромные железные неводы и выловили мое авто — эту погрязшую в тине акулу. Как змея из чешуи, оно стало мало-помалу выползать из канавы, и вот уже показался его роскошный кузов и шикарная обивка. Они думали, моя бедная акула издохла. Но стоило мне ласково потрепать ее по спине, как она вся затрепетала, встрепенулась, расправила плавники и сломя голову понеслась вперед.

Лица наши залиты потом, перепачканы в заводской грязи вперемешку с металлической стружкой и копотью из устремленных в небо заводских труб. Переломанные руки забинтованы. И вот так, под всхлипывания умудренных жизнью рыбаков с удочками и вконец раскисших друзей природы, мы впервые объявили всем живущим на земле свою волю:

1. Мы намерены воспеть любовь к опасности, привычку к энергии и бесстрашию.

2. Мужество, отвага и бунт будут основными чертами нашей поэзии.

3. До сих пор литература восхваляла задумчивую неподвижность, экстаз и сон. Мы намерены воспеть агрессивное действие, лихорадочную бессонницу, бег гонщика, смертельный прыжок, удар кулаком и пощечину.

4. Мы утверждаем, что величие мира обогатилось новой красотой — красотой скорости. Гоночная машина, капот которой, как огнедышащие змеи, украшают большие трубы; ревущая машина, мотор которой работает как на крупной картечи, — она прекраснее, чем статуя Ники Самофракийской.

5. Мы хотим воспеть человека у руля машины, который метает копьё своего духа над Землей, по ее орбите.

6. Поэт должен тратить себя без остатка, с блеском и щедростью, чтобы наполнить восторженную страсть первобытных стихий.

7. Красота может быть только в борьбе. Никакое произведение, лишённое агрессивного характера, не может быть шедевром. Поэзию надо рассматривать как яростную атаку против неведомых сил, чтобы покорить их и заставить склониться перед человеком.

8. Мы стоим на последнем рубеже столетий!.. Зачем оглядываться назад, если мы хотим сокрушить таинственные двери Невозможного? Время и Пространство умерли вчера. Мы уже живём в абсолюте, потому что мы создали вечную, вездесущую скорость.

9. Мы будем восхвалять войну — единственную гигиену мира, милитаризм, патриотизм, разрушительные действия освободителей, прекрасные идеи, за которые не жалко умереть, и презрение к женщине.

10. Мы разрушим музеи, библиотеки, учебные заведения всех типов, мы будем бороться против морализма, феминизма, против всякой оппортунистической или утилитарной трусости.

11. Мы будем воспевать огромные толпы, возбужденные работой, удовольствием и бунтом; мы будем воспевать многоцветные, многозвучные приливы революции в современных столицах; мы будем воспевать дрожь и ночной жар арсеналов и верфей, освещенных электрическими лунами; жадные железнодорожные вокзалы, поглощающие змей, раздетых в перья из дыма; фабрики, подвешенные к облакам кривыми струями дыма; мосты, подобно гигантским гимнастам, оседлавшие реки и сверкающие на солнце блеском ножей; пытливые пароходы, пытающиеся проникнуть за горизонт; неутомимые паровозы, чьи колеса стучат по рельсам, словно подковы огромных стальных лошадей, обузданных трубами; и стройное звено самолетов, чьи пропеллеры, словно транспаранты, шелестят на ветру и, как восторженные зрители, шумом выражают свое одобрение.

Не откуда-либо еще, а именно из Италии мы провозглашаем всему миру этот наш яростный, разрушительный, зажигающий манифест. Этим манифестом мы учреждаем сегодня Футуризм, потому что хотим освободить нашу землю от зловонной гангрены профессоров, археологов, краснобаев и антикваров. Слишком долго Италия была страной старьевщиков. Мы намереваемся освободить ее от бесчисленных музеев, которые, словно множество кладбищ, покрывают ее.

Музеи — кладбища!.. Между ними, несомненно, есть сходство в мрачном смешении множества тел, неизвестных друг другу. Музеи: общественные спальни, где одни тела обречены навечно покоиться рядом с другими, ненавистными или неизвестными. Музеи: абсурдные скотобойни художников и скульпторов, беспощадно убивающих друг друга ударами цвета и линии на арене стен!

Раз в год паломничество в музей, подобно посещению кладбища в День поминовения усопших, — с этим можно согласиться. Положить раз в год букет цветов у портрета Джоконды — с этим я согласен... Но я против того, чтобы

наши печали, наше хрупкое мужество, наша болезненная неугомонность ежедневно выводились на экскурсию по музеям. Зачем травить себя? Зачем гнить?

Да и что можно увидеть в старой картине кроме вымученных потуг художника, бросающегося на барьеры, которые не позволяют ему до конца выразить свои фантазии? Млеть перед старой картиной — то же самое, что выливать эмоции в погребальную урну вместо того, чтобы дать выпустить их на простор в бешеном порыве действия и созидания.

Неужели вы хотите растратить все свои лучшие силы на это вечное и пустое почитание прошлого, из которого выходишь фатально обессиленным, приниженным, побитым?

Уверю вас, что каждодневные посещения музеев, библиотек и учебных заведений (кладбищ пустых усилий, голгоф распятых мечтаний, реестров неудавшихся начинаний!) для людей искусства так же вредны, как затянувшийся надзор со стороны родителей над некоторыми молодыми людьми, опьяненными талантом и честолюбивыми желаниями. Когда будущее для них закрыто, замечательное прошлое может стать утешением для умирающего больного, слабого, пленника... Но мы не желаем иметь с прошлым ничего общего, мы, молодые и сильные футуристы!

Пусть же они придут, веселые поджигатели с испачканными сажей пальцами! Вот они! Вот они!.. Давайте же, поджигайте библиотечные полки! Поверните каналы, чтобы они затопили музеи!.. Какой восторг видеть, как плывут, покачиваясь, знаменитые старые полотна, потерявшие цвет и расплзшиеся!.. Берите кирки, топоры и молотки и крушите, крушите без жалости седые почтенные города!

Самому старшему из нас 30 лет, так что у нас есть еще, по крайней мере, 10 лет, чтобы завершить свое дело. Когда нам будет 40, другие, более молодые и сильные, может быть, выбросят нас, как ненужные рукописи, в мусорную корзину — мы хотим, чтобы так оно и было!

Они, наши преемники, выступят против нас, они придут издалека, отовсюду, пританцовывая под крылатый ритм своих первых песен, поигрывая мышцами кривых хищных лап, принюхиваясь у дверей учебных заведений, как собаки, к едкому запаху наших разлагающихся мозгов, обреченных на вечное небытие в литературных катакомбах.

Но нас там не будет... Наконец они найдут нас, однажды зимней ночью, в открытом поле, под печальной крышей, по которой стучит монотонный дождь. Они увидят нас, съезжившихся возле своих трясущихся аэропланов, согревающих руки у жалких маленьких костров, сложенных из наших сегодняшних книг, когда те загорятся от взлета наших фантазий.

Они будут бесноваться вокруг нас, задыхаясь от презрения и тоски, а затем они все, взбешенные нашим гордым бесстрашием, набросятся, чтобы убить нас; их ненависть будет тем сильнее, чем более их сердца будут опьянены любовью к нам и восхищением.

Несправедливость, сильная и здоровая, загорится в их глазах.

Искусство, по существу, не может быть ничем иным, кроме как насилием, жестокостью и несправедливостью.

Самому старшему из нас 30 лет. Но мы уже разбросали сокровища, тысячу сокровищ силы, любви, мужества, прозорливости и необузданной силы воли; выбросили их без сожаления, яростно, беспечно, без колебаний, не переводя дыхания и не останавливаясь... Посмотрите на нас! Мы еще полны сил! Наши сердца не знают усталости, потому что они наполнены огнем, ненавистью и скоростью!.. Вы удивлены? Это и понятно, поскольку вы даже не можете вспомнить, что когда-либо жили! Гордо расправив плечи, мы стоим на вершине мира и вновь бросаем вызов звездам!

У вас есть возражения?.. Полно, мы знаем их... Мы все поняли!.. Наш тонкий коварный ум подсказывает нам, что мы — перевоплощение и продолжение наших предков. Может быть!.. Если бы это было так! Но не все ли равно? Мы не хотим понимать!.. Горе тому, кто еще хоть раз скажет нам эти постыдные слова!

Поднимите голову! Гордо расправив плечи, мы стоим на вершине мира и вновь бросаем вызов звездам!

Le Figaro, 20 февраля 1909 года.

Вопросы для самоконтроля

1. Каково отношение футуристов к предшествующему искусству?
2. Назовите основные черты "искусства будущего" в представлении Ф. Т. Маринетти.