

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ СИСТЕМЫ АНТИЧНОСТИ

План:

1. Особенности эстетики Др. Греции:
2. Эстетика пифагорейцев.
3. Эстетические взгляды софистов и Сократа.
4. Эстетическая теория Платона.
5. Эстетика Аристотеля.
6. Эстетические школы Др. Рима:
7. Эпикуреизм как эстетическая теория эллинизма.
8. Неоплатонизм Плотина.
9. Античное искусство:
10. Особенности античной архитектуры. Стили и ордера архитектуры Др. Греции.
11. Античная скульптура: представители и их произведения.
12. Античная поэзия: Гомер, Софокл, Вергилий.
13. Античная музыка и театр.

1. Особенности эстетики Др. Греции.

Античная эстетика охватывает почти тысячелетний период (VI в. до н. э. – III в.).

Владислав Татаркевич (1886–1980) выделяет три периода эволюции античной эстетики: (1) архаический (VII – н. V вв. до н. э.); (2) классический (к. V– III вв. до н. э.); (3) эллинистический (н. III в. до н. э. – к. III в.). Наиболее значимыми были эстетические концепции Платона, Аристотеля и Плотина.

А) Эстетика пифагорейцев.

Пифагор создает первую философско-мистическо-эстетическую школу. Мыслитель вводит понятие «космос», которое означает «порядок», «гармония», «красота». Это воплощение упорядоченного единства как символ идеального числа. Число – это порядок и гармония. Идеальное число символизирует Космос как гармонию и порядок, душу как отражение космической гармонии. Все в мире порождается числовыми структурами, считал Пифагор. Он приходит к выводу, что математические величины и математические явления дают неизменно точные знания, лежащие в основе всего мира.

Числовая конструкция бытия понимается Пифагором как **музыкально - числовой космос**, который действует во всех сферах жизни. Музыка создана звездами и планетами. В отличие от современного человека пифагорейцы понимали **музыкальный звук не просто как чувственно воспринимаемое явление, но как явление метафизическое**. С точки зрения пифагорейского учения **музыкальный звук есть не только то, что звучит,**

но и то, чем звучит звук, или то, что звучит в звуке. Это «то», что звучит в звуке помимо его физически воспринимаемого звучания, есть порядок, или даже универсальный порядок, присущий строению как космоса, так и человека.

Согласно пифагорейской традиции эта метафизическая природа числа вместе с метафизической природой звука, а также вместе с метафизической природой геометрических фигур образует **метафизическую структуру космоса**, в которой различные состояния вещества могут быть представлены в виде определенных пространственных конфигураций, находящихся между собой в определенных **пропорциональных отношениях** и порождающих последовательность простых интервалов: октавы, квинты, кварты и тона. Итак, музыка наравне с геометрией и арифметикой обуславливает законы строения космоса.

Пифагор создает **квадривиум, представляющий собой комплекс дисциплин состоящий из арифметики, геометрии, астрономии и музыки, исчерпывающе описывающих космический порядок.** Целью этого комплекса является воспитание «гармонии души».

Пифагорейское учение о трех видах музыки. Musica mundane (мировая музыка), или гармонически упорядоченная структура космоса, есть та цель, которая должна быть достигнута путем воссоздания ее в рамках человеческого естества. **Мировая музыка возникает вследствие того, что движущиеся планеты издают звуки при трении об эфир**, а так как орбиты отдельных планет соответствуют длине струн, образующих консонирующее созвучие, то и вращение небесных тел порождает **гармонию сфер**. Однако эта небесная сферическая гармония, или музыка, изначально недоступна человеческому уху и физическому восприятию, ибо ее можно воспринимать только духовно через интеллектуальное созерцание.

Человеческое естество, приобщенное к космической гармонии, само делается музыкальным, само превращается в музыкально упорядоченную структуру — **musica humana** (музыка земная, звучащая в человеке). Человеческому существу также присуща гармония, отражающая равновесие противоположных жизненных сил. Отсюда беспрецедентное значение музыки для жизни человека в учении Пифагора. **Музыка являет собой не только наличие космического порядка, но лежит в основе и упорядоченности человеческой природы, ибо и строение космоса, и строение человека подчинены одному универсальному гармоническому закону.** Гармония есть здоровье, болезнь же есть дисгармония, отсутствие консонантности. Существовала легенда, что Пифагору удавалось с помощью музыки очищать людей не только от душевных, но и от телесных недугов. **Здоровье человеческого тела заключается в правильном пропорциональном соотношении теплого, холодного, сухого и влажного, что является отражением пропорционального отношения космических первоэлементов — огня, воздуха, воды и земли. И подобно тому, как космические элементы образуют интервалы октавы, квинты, кварты и целого тона, так и правильно сбалансированное здоровье, человеческое**

естество обуславливается теми же интервалами, образуемыми соотношениями теплого, холодного, влажного и сухого. Душа человека тоже является числом, она есть гармония, созвучие. Музыка, которую воспринимает человек, исполняет катарсическую роль (очистка от негативных качеств души человека) и психогогическую (воспитательную) роль.

Таким образом, **третий вид музыки** — музыка инструментальная, или **Musica instrumentalis**, есть лишь **образ и подобие высшей музыки Musica mundana**. И хотя божественная чистота числа в земной слышимой музыке не может получить полного телесного воплощения, все же **звуки инструмента способны приводить душу в состояние гармонии**, готовой в свою очередь воспринять гармонию небесную, ибо подобное воздействует на подобное и может быть воздействуемо подобным. Это **приведение души в единение с небесной гармонией и составляет суть катарсиса, или очищения. Катарсис**, представляющий собою очищение сознания от всего случайного, преходящего, не консонантного и **обретение состояния высшей гармонии**, есть одно из центральных понятий древнегреческого учения о музыке вообще и пифагорейского учения в частности. Таким образом, **musica mundana** может быть рассматриваема как **изначальная архетипическая модель**, **musica humana** — как **результат воспроизведения архетипической модели человеческим естеством**, а **musica instrumentalis** — как **средство, превращающее человеческое естество в musica humana** путем приобщения человека к **musica mundana**.

Музыка есть проявление универсального порядка, который реализуется в космическом порядке, или мировой музыке, — **musica mundana** и в упорядоченности человеческого естества, или человеческой музыке, — **musica humana**. Суть инструментальной музыки заключается в том, что благодаря ей метафизический порядок делается физически слышимым порядком. Таким образом, музыкальный звук переживался пифагорейцами в изначальной синтетической полноте, включающей физическую и метафизическую природу звука.

Таким образом, в эстетике Пифагора представлен космологически-идеалистический подход к эстетическим вопросам.

Б) Эстетические взгляды софистов и Сократа.

Софисты считали, что прекрасное не является объективным свойством мира, оно носит субъективный характер, то есть зависит от чувств человека. Красота имеет относительный характер, для каждого человека она понимается и воспринимается по-своему. Софисты открыли гедонистическое направление: искусство должно доставлять удовольствие, утверждали они. Таким образом, эстетика софистов носила субъективный характер и понималась с точки зрения релятивизма и гедонизма. Кроме того, софисты считаются создателями ораторского искусства – риторики.

Сократ впервые связывает эстетическую проблематику с идеей человека и его поведения. Его эстетика - антропологична.

Учение о прекрасном: прекрасное – это то, что целесообразно и полезно. С точки зрения этики Сократа, главное моральное качество человека – это знание, потому что искусство он воспринимает как общую схему мыслительной деятельности человека. Искусство – это копирование (мимезис) жизни, единство гармонии жизни с прекрасными свойствами человеческого духа. Красота – это красота содержания, но не формы, утверждает Сократ.

Таким образом, красота и благо – есть целесообразность, целью которой является знание. Идея целесообразности – это всеобщий принцип, всеобщая основа красоты (любая отдельно красивая вещь – относительна).

Сократ задается целью ответить не только на вопрос **«что есть прекрасное?»**. Он впервые попытался определить понятие красоты **через сравнение его со смежными понятиями**. Ксенофонт в «Воспоминаниях о Сократе» свидетельствует, что Сократ видел многообразие прекрасных предметов.

Сократ спрашивает Аристиппа: «А ты думаешь... что хорошее — одно, а прекрасное — другое? Разве ты не знаешь, что все по отношению к одному и тому же прекрасно и хорошо?» Доводя до крайности точку зрения Сократа, Аристипп спрашивает:

«Так и навозная корзина — прекрасный предмет?»

Да, клянусь Зевсом, отвечал Сократ, и золотой щит — предмет безобразный, если для своего назначения первая сделана прекрасно, а второй — дурно.

Ты хочешь сказать, что одни и те же предметы бывают и прекрасны и безобразны? — спросил Аристипп.

Да, клянусь Зевсом, отвечал Сократ, ровно как и хороши и дурны: часто то, что хорошо от голода, бывает дурно от лихорадки и, что хорошо от лихорадки, дурно от голода; часто то, что прекрасно для бега, безобразно для борьбы, а то, что прекрасно для борьбы, безобразно для бега: потому что все хорошо и прекрасно по отношению к тому, для чего оно хорошо приспособлено, и, наоборот, дурно и безобразно по отношению к тому, для чего оно дурно приспособлено».

«Стало быть, полезное есть благо для того, кому оно полезно?»

Мне кажется, да, отвечал Евфидем...

...Не прекрасно ли употреблять каждый предмет для того, для чего он полезен?»

Конечно, отвечал Евфидем.

А бывает ли прекрасен каждый предмет для чего-нибудь другого, как не для того, для чего его прекрасно употреблять?»

Ни для чего другого, отвечал Евфидем.

Стало быть, полезное прекрасно для того, для чего оно полезно?

Мне кажется, да, — отвечал Евфидем».

В диалоге Платона «Гиппий Большой» спор Гиппия и Сократа полон философского смысла (при этом изложение сократовской точки зрения порою перетекает в собственно платоновские рассуждения). Сама форма диалога способствует диалектическому рассмотрению предмета. Сократ действует методом наведения и старается подвести своего собеседника к правильному пониманию проблемы.

На вопрос Сократа «Что есть прекрасное?» Гиппий отвечает: «Прекрасная девушка». Это исходный момент исследования — утверждение: *прекрасное единично и конкретно*. Но прекрасное еще и *всеобщее*, и Сократ подчеркивает это в своем возражении Гиппию: «...а прекрасная кобыла, которую даже бог прославил в известном изречении, разве не есть что-то прекрасное?» Это указывает на поговорку: «Из городов — самый красивый Аргос, из лошадей — фракийские, из женщин — спартанские». Тем самым прекрасное характеризуется еще и как *наилучшее, наилучшее в своем роде*. Для Сократа прекрасное *многообразно*: «...а прекрасная лира..., а прекрасный горшок разве не есть что-то прекрасное?» Он подводит собеседника к выводу: **прекрасное — общее, проявляющееся через единичное; конкретность, обладающая всеобщностью**. Гиппию кажется неудобным ставить в один ценностный ряд женщину и горшок. Тогда Сократ вводит идею *степени красоты* и для определения степени красоты предмета сопоставляет его с другими предметами. Сократ вспоминает изречение Гераклита: «Из обезьян прекраснейшая безобразна, если сравнить ее с человеческим родом... Из людей мудрейший по сравнению с богом покажется обезьяной — и по мудрости, и по красоте, и по всему остальному» и иронически обращает это изречение против оппонента: «Прекраснейший из горшков безобразен в сравнении с породой девичьей, как утверждает мудрец Гиппий».

Гиппий ищет *эталон прекрасного* и предполагает, что это **золото**, на которое обменивается все. Однако Сократ выражает сомнение: ведь Фидий сделал прекрасную скульптуру Афины не из золота, а из слоновой кости. Более того, *в сочетании с глиняным горшком прекрасна фиговая ложка, а золотая безобразна*. Тогда, может быть, прекрасное — это *обыденное, нормальное, общепринятое, веками сложившееся и освященное традициями течение жизни?* «...Я утверждаю, — говорит Гиппий, — что всегда и везде прекраснее всего для каждого мужа быть богатым, здоровым, пользоваться почетом у эллинов и, достигнув старости и устроив своим родителям, когда они умрут, прекрасные похороны, быть прекрасно и пышно погребенным своими детьми». Сократ замечает, что здесь не учитывается, что прекрасным может быть *исключительное*: ведь на героев, рожденных бессмертными богами, и на самих богов определение, предложенное Гиппием, нераспространимо, а им нельзя отказать в красоте. Тогда возникает суждение: **прекрасное — уместное, подходящее, пригодное**. Далее в диалоге Платона возникает сенсуалистско-гедонистический подход, утверждающий, что прекрасное — источник *особого удовольствия*: «...прекрасное — это приятное благодаря слуху и зрению», а

«приятное, связанное с всеми остальными ощущениями, получаемыми от пищи, питья, любовных утех» выносится за пределы прекрасного.

Платон различает физически и духовно прекрасное и в уста Сократа вкладывается вопрос: разве прекрасные действия и законы бывают нам приятны через слух и зрение? Здесь идет уже собственно платоновское изложение проблемы и предпринимается попытка сочетать утилитарное, сенсуалистско-гедонистическое и этическое определения: прекрасное — *«удовольствие, которое полезно», а полезно «то, чем производится добро»*. Но Платон различает добро и красоту. Его Сократ говорит: «...ни благо не может быть прекрасным, ни прекрасное — благом, если только каждое из них не есть нечто иное». Спор Гиппия и Сократа не приводит к окончательному определению прекрасного. Но в ходе дискуссии прекрасное всесторонне анализируется, а ее вывод — заключительная фраза диалога: «Прекрасное — трудно».

Но Сократ напоминает, что существует пригодное для совершения зла. Тогда не есть ли прекрасное то, что *пригодно к совершению добра, то есть полезное*? Это определение также отвергается. Реальный же **Сократ считал, что полезное прекрасно для того, для чего оно полезно. Прекрасное — это полезность предмета.**

В) Эстетическая теория Платона.

Если учение Пифагора носило эзотерический характер и цель эстетики для пифагорейцев заключалась в достижении катарсиса отдельными избранными и посвященными учениками, то целью эстетики по Платону являлось воспитание идеального гражданина идеального государства, мыслящегося как подражание космическому целому, как воплощение космоса с его вечными и непреложными законами в государственной, гражданской и личной жизни.

Платон относит красоту к области идей, а искусство – к области чувственности.

Платон разрабатывает объективно–идеалистическую теорию. Для Платона эстетика — это вопросы государственного контроля над искусством и роли последнего в воспитании человека. Красота – это безличное, трансцендентальное начало, она объективна. Воплощением красоты является эйдос как истинно сущее бытие. Прекрасные эйдосы порождают прекрасные вещи. Прекрасное – это проявление в человеке божественного начала, красота имеет интеллектуальное и нравственное измерение. В диалоге «Пир» Платон раскрывает 4 уровня восприятия и понимания красоты.

I – выявление конкретной красоты в физическом мире, это чувственное восприятие и любование совершенством мира вещей;

II – понимание духовной красоты человека;

III – понимание красоты знания, науки;

IV – созерцание прекрасного самого по себе – идеи Блага, Красоты и Мудрости.

Благо и Красота совмещают линии всех совершенств мира. Поэтому достижение понимания этой идеи есть воспитание души человека. Последовательное созерцание идеи прекрасного – есть восхождение, подъем к высшим ценностям, самоусовершенствование человека.

В диалоге «Гиппий Большой» Платон ищет всеобщее в отдельном, идеальное – в реальном. Прекрасное есть идея, всеобщий принцип, отделенный от материи.

Искусство, по Платону, является несовершенной копией мира идей, «тени теней». Основой искусства является вдохновение человеческой души, которому нельзя научиться, оно – в душе творца заложено изначально. Формы искусства лежат в душе художника, утверждал Платон.

В диалоге «Государство» Платон говорит о контроле государства над искусством. Искусство доставляет людям удовольствие, но, **если удовольствие не регулируется благом, то оно порождает низменные импульсы.** Следовательно, оно способно погубить и самое возвышенное в человеке. **Предаваясь удовольствиям, человек уподобляется решетке: не успев наполниться, оно пустеет.** Человек начинает постоянно испытывает неудовлетворенность: чем больше он получает наслаждений, тем больше ему их хочется. По слабости своей природы человек часто жаждет слез, и эту потребность, говорит Платон, он удовлетворяет с помощью искусства: **переживание ради самого переживания,** в котором нет ни истины, ни

субстанции. Для оздоровления общества Платон рекомендует законодателям даже **изгонять поэтов** или ограничивать их права.

В этом диалоге философ дает общую схему бытия, в которой три ступени: высшая – идеи предметов, средняя – реальности физического мира и низшая – тени, отражения реальных предметов и фактов. Философы имеют дело с идеями, ремесленники и все деловые люди – с реальными предметами, а поэты и художники создают образы предметов второй ступени. Подобно зеркалу, считает Платон, поэт и художник могут отражать великое множество предметов, не разбираясь и ничего не смысля в их природе. Поэтому Платон относит их **к низшему разряду людей** (они пренебрегают сущностью ради теней). Он также критикует подражание в живописи, поэзии, говоря, что подражание вызывает *неразумное удовольствие* и, в своей более опасной форме, поэзия может вылиться в колдовство, стать искусством с дурманящими свойствами.

При этом Платон большое значение придает музыкальному искусству, он отмечает внутреннее родство музыки с душой человека. **Музыка мыслилась как «гимнастика души», воспитывающая человека твердого, непоколебимого** и четко организованного, точь-в-точь так, как организовано движение небесных светил. Например, искусство хорового пения, о котором он пишет в «Законах». Граждане Аркадии обучались музыке в обязательном порядке до 30-летнего возраста; в Спарте, Фивах и Афинах каждый должен был обучаться игре на авлосе, а участие в хоре было важнейшей обязанностью любого молодого грека. Но так как различные музыкальные структуры оказывают различные воздействия на душу человека, то естественно, что среди этих структур могут быть выявлены более подходящие, менее подходящие и вообще не подходящие для воспитания. Музыка несет в себе честь души человека, а человек слушающий музыку, находит себя в ней. Отсюда рождается критерий хорошей музыки: та музыка хороша, которая соответствует хорошему характеру. Если хорошие люди испытывают удовольствие, слушая эту музыку – это музыка хорошая. Таким образом, хорошая музыка, и искусство в целом, способны воспитывать человека, формировать его лучшие качества.

Г) Эстетика Аристотеля.

Аристотель отвергал одни взгляды Платона и развивал другие в рамках учения о подражании (мимесисе) и учения об очищении (катарсисе). Если Платон среди эстетических вопросов уделял особое внимание прекрасному, то у Аристотеля сферу эстетики преимущественно определяет искусство.

Для Аристотеля эстетика—это проблемы поэтики и общепhilософские вопросы природы красоты и искусства. Он понимает искусство как творческую деятельность человека. Искусство, по Аристотелю, – это изобретательство, основанное на предварительном обдумывании. Благодаря искусству возникают вещи, форма которых находится в душе художника. Искусство неразрывно связано с врожденной способностью человека.

Метафизический аспект эстетики Аристотеля связан с учением о причинах. Аристотель выделяет четыре причины существования любой вещи: (1) формальную, (2) материальную, (3) действующую, (4) целевую. Учение о причинах распространяется на сферу искусства. Так, описывая трагедию как высший уровень подражания (Аристотель, «Поэтика», 1450 а), Аристотель выделяет в ней материю и форму.

В своей «**Поэтике**» Аристотель разделяет искусства на миметические (изображают общее и основаны на родовой способности человека и ремесле) и дополняющие природу (архитектура, музыка). Главная функция искусства – это функция подражания. Аристотель анализирует ее в связи с **трагедией** как образцом эстетического порядка. Он считал в искусстве мерилom высшего качества – степень обобщения.

Он выделяет следующие *характеристики трагедии*: трагедия содержит больше составных частей и больше различных изобразительных средств, чем другие виды искусства. Она состоит из шести органически входящих в нее частей: (1) сказание или фабула (миф), (2) характеры, (3) речь, (4) мысль, (5) зрелище, (6) музыкальная композиция. Искусству музыки и танца недостает логической мысли в ее словесном выражении, искусству ваяния и живописи – и логической речи и музыки.

Цель трагедии – доставление удовольствия зрителям, т.е. душевного состояния, к которому они сами стремятся и которое является разумным и заслуживающим одобрения.

Прекрасное, по Аристотелю, есть объективная характеристика мира. Он говорит: «...ни чрезмерно малое существо не могло бы стать прекрасным, так как обозрение его, сделанное в почти незаметное время, сливается, ни чрезмерно большое, так как обозрение его совершается не сразу, но единство и целостность его теряются». Прекрасное — не слишком большое и не слишком маленькое. Это по-детски наивное суждение содержит в себе гениальную идею. *Красота здесь выступает как мера, а мера всего — человек.* Именно в сравнении с человеком прекрасный предмет не должен быть «чрезмерным».

Красота – это объективная характеристика реальных вещей. Принципы прекрасного: порядок, определенность, пропорциональность – гармония. Аристотелевская концепция — теоретическое соответствие гуманистической практике античного искусства.

Искусство имеет цель: помочь человеку достичь счастья. Оно изображает желаемый образ действительности и доставляет человеку *удовольствие*. Процесс удовольствия и эмоционального очищения он называет катарсисом, избавлением от аффектов через страх и сострадание трагическому действию. Как и Платон, Аристотель видит назначение человека в том, чтобы развивать в нем божественное начало, отождествляемое с разумом. В «Этике» он говорит о том, что удовольствие существует не само по себе, а как стимул, как момент функции, с которой он тесно связан и от которой получает свою этическую характеристику. Функция как источник наслаждения может быть грубой или неразумной; но о

самом удовольствии по его источнику судить нельзя. Только те, полагает Аристотель, кому знакомо *наслаждение, доставляемое отвлеченной мыслью*, слушанием музыки и лицезрением скульптуры, понимают, что такое удовольствие в его лучших проявлениях и в самой его сущности. По своей природе удовольствия бывают двух видов: «чистые» - эстетические и низкие (биологические). Удовольствие должно быть направлено к благу, оно союзник разума и благородства. Таким образом, удовольствие, по Аристотелю, есть признак осуществления желания человека, ощущение им полноты жизни. Когда такое чувство соответствует разумной идее, удовольствие имеет разумное основание.

В «Поэтике» Аристотель осуществляет анализ функций искусства. Самую элементарную (*первая*) мыслитель видел в том, чтобы удовлетворить потребности или облегчить страдания человека. Искусство может не только заполнить пустоту в душе человека и поднять его энергию, но и очистить (катарсис) человеческие души от вредной накипи.

Он говорит, что произведения искусства, обладая целебными средствами, должны восстанавливать в человеке гармонию души и тела, из-за нарушения которой происходит заболевание. И делают они это, используя принцип золотой середины. Это *вторая* функция искусства. Музыка и драма должны активно воздействовать на зрителя, слушателя, преобразовывая его душу.

Третью функцию Аристотель видел в том, чтобы дать слушателю и зрителю разумное наслаждение. Это, прежде всего, дает музыка. Она несет нечто возвышенное, а все, что внутренне возвышено, является разумным.

Кроме того, искусство в понимании Аристотеля способно открыть истину, но по-особому. Оно основано на мимесисе, подражании. Подражание – это изображение общего, типического; не только того, что уже произошло, но и того, что может случиться.

Самый значительный вид искусства, по Аристотелю, все же – этика и политика. Поэтому важная задача – применение изящных искусств в этических (воспитательных) и политических (социально-государственных) целях. Главной задачей государства философ считал воспитание юношества средствами искусства и науки.

3. Эстетические концепции Др. Рима:

А) Эпикуреизм как эстетическая теория эллинизма.

Эпикур – древнеримский мыслитель, основатель эвдемонизма (учение о счастье) и гедонизма (учение об удовольствиях). Эпикуреизм – это философия сознательного избегания боли и культуры удовольствий. Эпикур – материалист, последователь атомизма Демокрита, поэтому рассуждал о насущных проблемах человеческой жизни. Он считал, что человек живёт ради счастья, а счастье в том, чтобы не испытывать страдания и боли. Идеал Эпикура – свободный индивид, не зависящий от мира, Цель существования – спокойствие ума (атараксия).

«Человек бывает несчастлив или вследствие страха, или вследствие безграничной вздорной страсти,...чтобы жить счастливо надо научиться преодолевать и то и другое». Для обуздания вздорных страстей необходимо руководствоваться правильным представлением об удовольствиях:

3 вида удовольствия:

1. естественные и необходимые (пища, вода);
2. естественные, но не необходимые (стремление к изысканной пище);
3. неестественные и не необходимые (пороки – жадность, лень).

Вывод: для счастливой и добродетельной жизни необходимо удовлетворить первый вид потребностей. Готовность к ограничениям есть условие, обеспечивающее независимость и свободу от внешнего мира, способствующее гармонии отношений между людьми, утверждал Эпикур.

Учение о страхах.

Виды страхов:

1. страх перед Богами;
2. страх перед необходимостью (судьбой);
3. страх перед смертью (смерть тела = смерть души).

Философия просвещает людей и избавляет от всех страхов, это пространство эвдемонии.

Следует отметить имя еще одного эпикурейца Лукреция Кара, который имел также материалистические взгляды и создал, как считают некоторые исследователи, эстетический трактат «О природе вещей». В этой работе он анализирует природные явления и пытается понять причину их возникновения и связь между явлениями и вещами мира. Кроме того, он говорит также о естественном происхождении искусства из подражания природе. Лукреций утверждает высокую нравственную силу искусства и непревзойденные возможности искусства в познании мира.

Б) Неоплатонизм Плотина.

Плотина называли врагом чувственных удовольствий. Он жил в период расцвета Римской империи, когда почиталась жизнь среди роскоши, аристократические удовольствия, изысканность. А мудрец призывал отказаться от чувственных удовольствий и слиться с непостижимым Первоединым.

Плотин дал новый анализ прекрасного и искусства. Как и Платон, он противопоставляет 2 мира: чувственный и сверхчувственный. Однако Плотин признает красоту лишь сверхчувственную, а Платон считал чувственную отображением сверхчувственной, т.е. красота доступна чувству. Отвергая чувственные удовольствия, Плотин отвергает чувственное определение красоты. Его не удовлетворяет понимание красоты как гармонии. Человек, по его мнению, произошел из Абсолютного блага, из Первоединого. Но постепенно человек от него отрывается и оказывается в среде чуждых ему элементов. Поэтому человек стремится вернуться к себе домой, туда, где энергия сильнее, единство яснее и окружающие элементы чище.

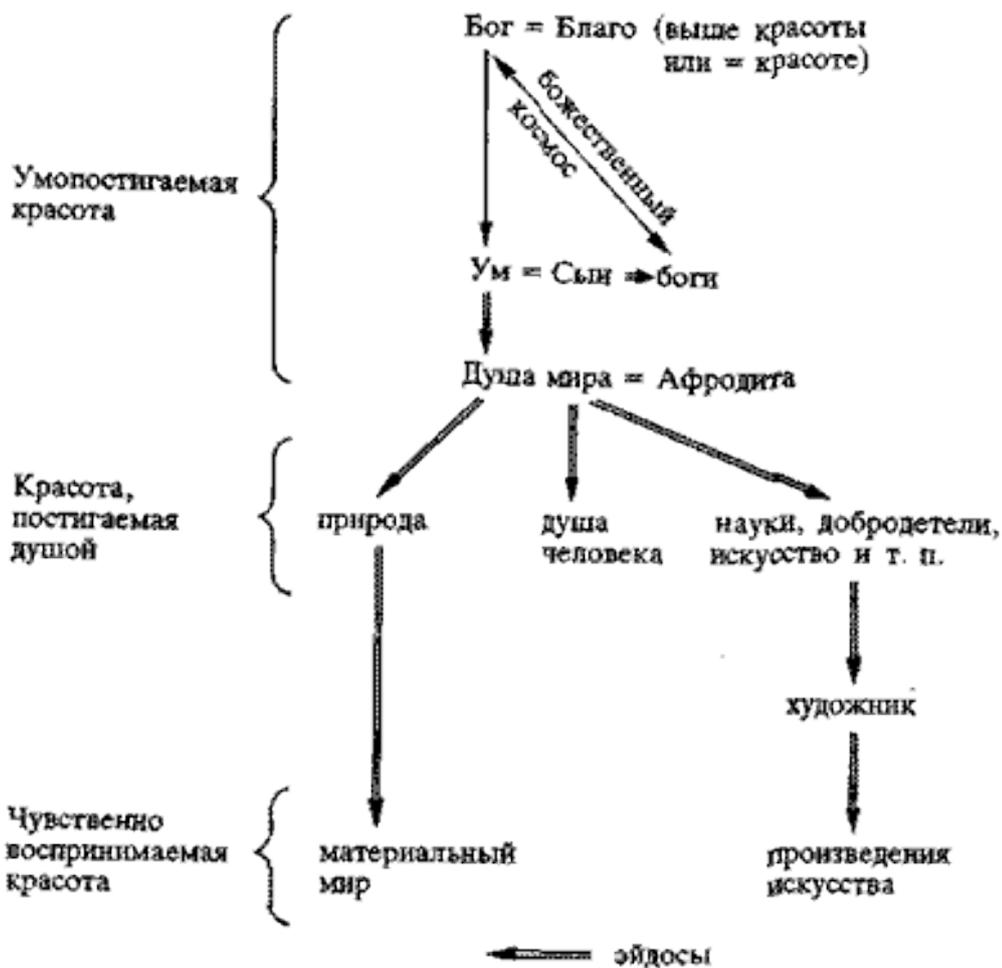
Разрабатывает теорию эманации – истекание красоты (нисхождение высших смыслов от Единого). В центре метафизики Плотина – диалектика трех основных онтологических субстанций – *Единого, Ума и Души*. Плотин дает четкий систематический анализ триады, фрагментарно намеченной у Платона. Метафизический аспект учения Плотина: *триада Единого, Ума и Души образует иерархию бытия, которая возникает благодаря эманации. Эманация мыслится как следствие онтологической, энергетической и творческой избыточности Единого (Блага) как первоосновы мира.*

Эстетика: Единое → Прекрасное → Прекрасные вещи. Эйдосы красоты порождают красоту мира, задают чувству формы, формы находятся в душе художника. *Искусство не может быть подражанием, потому что в произведениях искусства мы видим больше, чем есть в природе. Художник сам носит в себе красоту, его гений питается не общением с внешним миром, а потоком творческой энергии, влившейся в него прямо из лежащих в основе мира идей* (которые внешний мир сам копирует). Скульптор сообщает своему творению жизненность, которой лишен сырой материал. Он вдыхает жизнь в мертвую вещь.

Красота, по Плотину, есть то, к чему постоянно желает вернуться человек. Она одновременно и благо, и истина. Прекрасное – наиболее совершенное свойство этого мира, оно связывает 2 мира.

Плотин впервые сознательно и аргументированно поставил вопрос о связи искусства (при этом он имел ввиду прежде всего изобразительные искусства и архитектуру, т. е. не «свободные», но «механические» искусства!) с красотой. Развивая платоновские идеи, Плотин утверждает, что существует некая чисто духовная дисциплина искусства, типа, скажем, *науки музыки* или *поэтики*, в которой и *обитает идеальная красота искусства*. Художник, овладев этой дисциплиной, «наукой», стремится на ее основе творить собственно материальные произведения искусства, грубая и косная материя которых не позволяет до конца воплотить идеальную красоту искусства, поэтому реальные произведения содержат лишь более или менее удачные отображения этой красоты. Степень приближения к «внутренней форме» искусства зависит от таланта и технической подготовки художника. Подчеркивает самостоятельность творческой силы интеллекта, потому что исток эстетической выразительности находится в сознании человека. Произведение искусства – это зеркало души. Цель эстетики Плотина – познание прекрасного, благодаря которому можно познать Единое.

иерархическая система красоты:



Таким образом, у Плотина вырисовывается стройная иерархия красоты, состоящая из трех ступеней. Первая, и высшая, ступень - это *умопостигаемая* красота. Источником ее является Бог (=высшему благу), а главными носителями последовательно выступают Ум и Душа мира, которая, в свою очередь, дает начало следующей ступени красоты - *постигаемой душой* (человека). На этой ступени находится идеальная красота природы, красота души человека и красота добродетелей, наук, искусства. Нижнюю ступень иерархии занимает *чувственно воспринимаемая красота*, к которой Плотин относит реальную красоту мира и красоту произведений искусства. Передача красоты с высших ступеней иерархии на низшие производится с помощью эйдосов, исходящих от Ума, и имеет общую тенденцию к увеличению степени материализации красоты, ее огрублению. Путь постижения красоты представлялся Плотину **восхождением по иерархической лестнице**. На эту иерархию во многом ориентировалась средневековая эстетика и художественная культура.

Плотин в русле своей философии, опираясь на античные традиции и остро ощущая духовную атмосферу своего времени, создал практически новую теорию прекрасного, оказавшую существенное влияние на средневековую эстетику. Наиболее значимые для последующего развития эстетики положения этой теории могут быть сведены к следующим.

1. Плотин дал определение красоты как наиболее совершенного и полного выражения в материале внутренней формы, эйдоса, идеи вещи или явления.

2. Автор «Эннеад» построил развернутую иерархическую систему прекрасного, нижнюю ступень в которой заняла красота материально го мира и произведений искусства.

3. Красота у Плотина неразрывно связана с сущностью и является показателем бытийности ее носителя.

4. Красота впервые в истории эстетической мысли была сознательно связана с искусством. Важнейшую цель искусства Плотин усмотрел в выражении внутренней красоты изображаемой вещи, ее «внутренней формы», идеи, эйдоса.

5. Плотин разработал интересную теорию восприятия красоты, уделив главное внимание специфическим процессам психики субъекта восприятия.

6. В «Эннеадах» намечена новая теория изобразительного искусства, которая нашла свое отражение в раннехристианском искусстве, а полное воплощение в искусстве Византии.

4. Античное искусство

Античное искусство — начальный этап развития европейской художественной культуры и в частности письменной литературы. Оно выдвинуло художественную концепцию: герой живет и борется в прекрасном и трагическом мире, полном роковых обстоятельств.

Античность нашла гармоничное сочетание общего и индивидуального в характере и гармоничное единство характера и обстоятельств. Эта гармония способствовала развитию и комического и трагического в искусстве. Возникла тема социального бессмертия погибающего героя и невозместимости его утраты, что создавало исключительно благоприятную возможность для развития жанра трагедии.

Реальность, окружающая человека античности, была для него вселенной. Обстоятельства вокруг героя суть состояние мира. Сам герой был равен этому миру, так как полно вбирал его в себя. Сатира была направлена против всех нарушений гармонии внутри человека и вокруг него. Все это отображают произведения античности.

А) Особенности античной архитектуры. Стили и ордера архитектуры Др. Греции.

Покуда Колизей неколебим,
Великий Рим стоит неколебимо,
Но рухни Колизей – и рухнет Рим;
И рухнет мир, когда не станет Рима.

Байрон.

Античная архитектура – это история, которая учит нас и поражает своей пластичностью и величием. История архитектуры Др. Греции охватывает в своем развитии в основном VIII-I века до н.э. и делится на три периода: архаический, классический и эллинистический. Им предшествовали периоды крито-микенской культуры на территории южной Греции и островах Эгейского моря (III тыс.- XII в. до н.э.) и так называемый Гомеровский период (XII- VIII вв. до н.э.) – это время разложения родового строя и возникновения ранних классовых отношений, что привело в VIII – VII вв. до н.э. к формированию античных рабовладельческих государств.

Период архаики (VIII - начало V в. до н.э.) совпадает со временем окончательного формирования полиса и его основных типов общественных зданий.

Классический период (с 480 г до конца IV в.) – период расцвета полисов, ведущей роли Афин, где в «золотой век» правления Перикла искусство и архитектура достигают своей высшей точки развития.

Эпоха эллинизма (320 –е годы IV в. - I в.н.э.) – время возникновения Греко-восточных монархий и интенсивной экспансии эллинской культуры в новые города Малой Азии и Египта, ставшие крупными центрами торговой и культурной жизни.

Архитектура Др. Греции развивалась быстро и многосторонне. В растущих городах создаются жилые каменные здания, укрепления, портовые сооружения, но самое важное и новое появилось не в хозяйственных постройках, а в каменных общественных и культовых зданиях. Это дворцы и святилища, храмы и театры. В архитектуре храмов складываются классические греческие архитектурные ордера. В древнегреческом ордере существует ясный и строгий порядок, согласно которому, сочетаются друг с другом три части постройки: основание - база, несущие колонны и несомая конструкция – антаблемент. Несомненно то, что источником древнегреческих ордеров являются деревянные, укрепленные на постаменте столбы. Каменные храмы во многом повторяют деревянные конструкции – «окаменевшее деревянное зодчество».

Дорический ордер (сложился к VII веку до н.э.) еще не имел три основные части (база отсутствовала), завершала колонну простая капитель, архитрав (ровная балка над колонной) и фриз состояли из чередующихся триглифов («тройная борозда») и метопа (поле между двумя триглифами). Примером может служить храм Аполлона в Коринфе (около 540 г. до н.э.), Парфенон, храм Геры в Пестуме (середина V в. до н.э.), храм Олимпейон в

Аркаганте и др. Греческий Парфенон, например, в отличие от египетской пирамиды, не слишком большой и не слишком маленький: он достаточно большой, чтобы выразить величие афинян, его создавших, и достаточно маленький, чтобы не подавлять человека. Красота здесь выступает как мера, а мера всего — человек. Поэтому храмы сооружались с учетом природного ландшафта и человеческого мировосприятия.

Ионический ордер (сложился в середине VI в. до н.э.) резко отличается от дорийского стройной колонной, стоящей на базе и завершенной капителью с двумя завитками – волютами, трехчастным архитравом (три ступенчатые горизонтальные части) и лентообразным фризом. Пышное очарование и скрытая чувственность ионического ордера символизируют роскошь и гедонизм классического периода греческой цивилизации. Это храмы: Пропилеи на Акрополе, храм Аполлона в Басах, Дельфийский толос. Храм Аполлона на Делосе был религиозно-политическим центром Делосского союза греческих полисов, в нём хранилась казна союза и происходили собрания его членов. В целом, дорический и ионический ордера использовались в широком диапазоне построек – от небольших жилых зданий до грандиозных портиков храмов.

Коринфский ордер похож на ионический, но отличается от него более сложной капителью, украшенной растительными узорами. Самая древняя коринфская колонна известна в храме Аполлона в Басах, ныне – Весе в Пелопоннесе (около 430 г. до н.э.). Этот ордер нашел широкое распространение в период Римской империи (храм Марса, фасад Пантеона и мн. др.).

Кроме указанных существуют и другие ордера, например, тосканский, римско-дорический, эолинский, смешанные (сложные) ордера, но основанием их развития все же являются три классических греческих ордера.

Б) Античная скульптура: представители и их произведения.

Для древнегреческой скульптуры, начиная с раннего периода, характерно стремление к пластичности, пропорциональности и монументальности. Ее характеризует гражданский пафос, присущий свободным гражданам греческого полиса, одухотворенность образов и героичность. Не случайно Гегель, для которого идеалом была античная скульптура. Определил ее как «покоящееся изображение божества». Отличается, по Гегелю, скульптура от архитектуры четкостью и одухотворенностью идеи, которую она стремится запечатлеть в камне. Индивидуальное начало, воплощенное в человеческом теле, проникнуто духовностью, «Душа оживляет поверхность», придавая ей выражение энергичной свободы. Знаменитых скульпторов античности до сих пор изучают и ставят во многом в пример.

ФИДИЙ (500 – 431 г. до н.э.) – афинянин, мастер бронзовой скульптуры, который стремился в своих работах выразить идею афинского идеального государства. Одним из первых памятников (около 460 г. до н.э.), воздвигнутых в Акрополе, была бронзовая скульптура бога Аполлона.

Скульптор, в совершенстве владея пластической анатомией, сумел в спокойной, как будто неподвижно стоящей фигуре мастерски передать скрытую жизненную энергию. Позднее он создает свои знаменитые скульптуры Афины. Это Афина Промакос (на площади Акрополя, высота 9 метров) и Афина Лемния (на острове Лемносе). Но наиболее знаменитой его работой стала статуя Зевса в Олимпии из слоновой кости и золота. Поскольку храм уже был сооружен, то работа над статуей оказалась очень сложной. Статуя занимала значительное место во внутреннем пространстве храма, поэтому могла казаться несколько громоздкой по отношению к интерьеру, так как достигла потолка здания, но зато создавалось впечатление необычайной величавости и мощи божества. Особенно удалось Фидию лицо Зевса – царственно спокойное, милостивое, доброжелательное и ласковое. Это был колосс в 14 метров высотой, исполненный из дерева, слоновой кости и золота. Это творение справедливо было причислено к Семи чудесам света, но к сожалению грандиозный памятник постигла трагическая судьба, он погиб от пожара в IV веке н.э. Еще одно известное произведение Фидия – статуя Афродиты Урании (небесной) на восточном фронте Парфенона. Таким образом, Фидий мастерски владел техникой бронзовой и каменной скульптуры, отлично знал анатомию, великолепно изображал человеческое тело и душу.

ПОЛИКЛЕТ (2-я половина V века) – мастер изображения атлетов и спортсменов. Он, в своих работах научился переносить центр тяжести фигуры на одну ногу. Его знаменитая работа – «Дорифор» - статуя юноши, победившего в метании копья (450 -440 г. до н.э.). Статуя Поликлета представляет совершенное воплощение естественного движения. «Дорифор» - по гармоническим пропорциям, ритму, по движениям, чертам лица – сын своего времени и своего народа. В основе этого образа лежит стремление к возвышенности и покою. Скульптура выполнена из бронзы, что еще более усиливает впечатление, смягчает массивность и как бы оживляет тело спортсмена. Скульптор создал свою школу в греческом искусстве, которой стремились подражать многие художники и в более поздние века.

МИРОН (сер. V века до н.э.) – жил и работал в Афинах и поначалу занимался ювелирным искусством. Произведениями Мирона был украшен город Аргос, для острова Эгины он сделал изображение богини Гекаты, для острова Самоса – колоссальные фигуры Зевса, Афины и Геракла на одном постаменте. Работал скульптор и над образами прославленных мифологических героев, однако широко известной его работой до сегодняшнего времени является скульптура «Дискобол» - статуя юноши, мечущего диск (470 г. до н.э.). Скульптор создал «Дискобола» бронзовым, что придает изваянию поразительную жизненность: ее темно-золотистый цвет хорошо передавал обнаженную загорелую кожу спортсменов. К сожалению, до нас дошли лишь римские и более поздние (мраморные) копии. Мирон впервые показал дискобола прямо на состязании – в момент замаха, чем превзошел своих учителей – в свободном, артистически легком изображении напряженной фигуры. Сила дискобола подобна силе стальной

пружины, силе туго натянутого лука. В следующее мгновение скрытая энергия атлета должна перейти в стремительный полет диска. Динамика образа получает разрядку, успокаивается круговыми плавными контурами рук. Скульптуру Мирона часто называют идеалом мужского телосложения.

ЛЕОХАР (IV век до н.э.) – скульптор, работавший при дворе Александра Македонского. Создавал статуи царей и храмы, посвященные династии Македонских. Леохару принадлежит поражающая виртуозной техникой, холодным изяществом скульптура Артемиды Версальской. Но главное, что он создал, это статуя Аполлона Бельведерского – эталон красоты для многих грядущих поколений. Много описаний этого произведения существует в истории эстетики (Вилл Дюрант, Стратон, И.Винкельман и др.). Долгое время эта статуя оценивалась как вершина античного искусства, бельведерский шедевр был синонимом эстетического совершенства. В фигуре и поступи Аполлона сочетаются сила и грация, энергия и легкость, шагая по земле, он словно парит над землей. Несомненно, скульптура знаменует ступень виртуозного мастерства ее автора – Леохара.

ЛИСИПП (IV век до н.э.) – величайший греческий скульптор, сумевший поднять древнегреческое искусство на еще большую высоту. Главное достижение скульптора состояло в том, что от изображения типического он переходит к передаче характерного. Одна из самых известных его работ – статуя Апоксиомена. Лисипп совершенно передает состояние юноши после борьбы, в изваянии нет ни одной спокойной части тела. Новыми являются пропорции лисипповских изваяний: фигура Апоксиомена кажется удлинённой, а голова небольшой. Скульптор пытался показать с разных точек зрения различные состояния человека. Мастер создает изваяния отдыхающего Гермеса, Эрота, натягивающего тетиву своего лука. В целом творчество Лисиппа нацелено на показ индивидуальности, сиюминутного состояния человека, его внутреннего мира.

ПРАКСИТЕЛЬ (390-330 г. до н.э.) – мастер гармонии и отдохновения, его произведения вызывают светлые мысли и чувства, слегка тронутые дымкой печали. Большую роль в его жизни сыграла любовь к красавице Фрине, которая сумела создать вокруг Праксителя атмосферу любви и творческого подъема. Пленительные женские образы, без сомнения, имели своим прототипом Фрину. Тема женской красоты рождает удивительные образы Праксителя. Например, статуя Афродиты вызывает волнующее чувство, в ней соединяются духовное и физическое совершенство, она человечна и одухотворенна. Грация движений, плавный внутренний ритм усиливают впечатление гибкости и стройности ее прекрасного тела. Известны его произведения: «Сатир, наливающий вино», «Эрот», «Афродита Книдская», «Гермес с Дионисом», «Отдыхающий сатир» и мн. др. Тема отдыха, покоя и мечтательности определила характер его творчества.

Таким образом, произведения античной скульптуры соединяли в себе реалистичность восприятия мира с идеалами греческих мифов, а мастерство и техника скульпторов поражают и по сей день.

В) Античная поэзия: Гомер, Софокл, Вергилий.

Лирика была целым пластом в античной художественной культуре.

ГОМЕР (8 в. до н.э.) – поэт, которому приписывают великие древнегреческие эпопеи «Илиада» и «Одиссея». О личности, родине и времени жизни Гомера существовало множество разноречивых гипотез и легенд. Слово «Гомер» означает «заложник» или «слепец» (на климском диалекте), поэтому многие считали его великим слепцом. До наших дней кроме названных произведений Гомера до нас дошли его эпиграммы, 34 гимна и поэма «Война лягушек и мышей».

Древнейшая греческая сатира «Война мышей и лягушек» («Батрахомиомахия» — начало V в. до н.э.) написана в «лирическом», а не в «эпическом» ключе. Главное в этом произведении — не повествование о перипетиях сражений, а пародирование героического эпоса. У Гомера умирающий герой обычно предрекает близкую и неминуемую гибель своему убийце. Смертельно раненный Патрокл предвещает Гектору:

Жить, Приамид, и тебе остается недолгое время:

Рок всемогущий и смерть пред тобою стоят уже близко,

Вскоре падешь от руки беспорочного внука Эака.

Здесь сообщается о результатах сражения Гектора и Патрокла и предсказываются грядущие события. В «Батрахомиомахии», убиваемая царем лягушек Вздуломордой, мышь тоже предрекает своему губителю смерть:

Ты, Вздуломорда, не думай, что скроешь коварством поступок

В воду меня заманил.

Но всевидящий бог покарает.

Здесь пародируется героическая тема «Илиады». Личное критическое отношение проявляется и при пародировании плача троянского царя Приама по Гектору, убитому Ахиллом, и при изображении совета богов, в рассказе об изгрызенном мышами плаще Афины. Пародийно звучит и торжественный гекзаметр гомеровского эпоса при изображении сражения мышей и лягушек. Адрес древнейшей сатиры не зло вообще, не строй жизни, а конкретная персона с ее конкретными действиями. Исходная позиция сатирической насмешки здесь не эстетический идеал и не общественная норма, а личная неприязнь художника, отражающая мнение «многих». Эта особенность присуща даже наиболее социальной по своей природе сатире Аристофана.

«Илиада» и «Одиссея» являются древнейшими памятниками греческой литературы и совершеннейшими образцами эпической поэзии мира. Содержание их охватывает одну часть великого троянского цикла сказаний.

«Илиада» повествует о гневе Ахилла и возникших в связи с этим последствиях, выразившихся в гибели Патрокла и Гектора. Причем в поэме показан лишь фрагмент (49 дней) десятилетней войны греков за Трою. «Одиссея» воспевает возвращение героя на родину после 10 лет странствий. Общий объем «Илиады» около 15700 стихов, т.е. строк. Некоторые исследователи считают, что эти строки настолько филигранно построены в безупречную композицию, что такого не мог бы сделать слепой поэт. Давно

подмечено, что автор поэмы потрясающе наблюдательный человек. Его рассказ очень подробен. Археолог Шлиман вел раскопки Трои, держа в руках «Илиаду» - оказалось, что ею можно пользоваться как географической и топографической картой. Точность документальная.

СОФОКЛ (496-406 до н.э.) – родился под Афинами в селении Колоне в семье богатого предпринимателя. Был хранителем казны Афинского морского союза. Его знают как одного из трех знаменитых античных трагиков – Эсхила, Софокла и Еврипида. Софокл написал 123 драмы, до нас дошли лишь 7, среди них «Антигона», «Эдип-царь» и «Электра». Сюжет «Антигоны» не сложен: Антигона предает земле тело своего убитого брата Полиника, которого правитель Фив Креонт запретил хоронить под страхом смерти – как изменника родины. За непослушание Антигону казнят. После чего ее жених, сын Креонта, и мать жениха, жена Креонта, кончают жизнь самоубийством. Софокл обнажает конфликт между законом совести и законом государства. Греческую трагедию вообще называют «трагедией рока». Жизнь каждого предопределена судьбой, богами. Именно так случилось с Эдипом, героем трагедии «Эдип-царь». По мифу Эдип убивает своего отца, не зная, что это его отец, занимает престол и женится на вдове (на своей матери). Софокл следовал мифу, но особое внимание обратил на психологическую сторону отношений героев. Он показывает всеильность судьбы – сам Эдип не виноват в том, что произошло. У Софокла виноват не человек, а боги. В случае с Эдипом виновата Гера, пославшая проклятье на род, из которого происходит Эдип. Герой не снимает с себя вины – он ослепляет себя и через страдание хочет искупить вину. Итак, источником трагизма в драмах Софокла является сознательный отказ героев приспособиться к изменяющимся жизненным обстоятельствам. Подлинное несчастье для них не то, которое приносит судьба, а оставление своего нравственного пути.

ВЕРГИЛИЙ (70-19 до н.э.) – римский поэт, автор поэм «Буколики», «Георгики», «Энеида». В первой автор воспеваает пастушескую жизнь, «пастушеские стихи» (пастораль), пейзажи, во второй поэтические наставление земледельцу, «земледельческие стихи», а третье – эпическое повествование о похождениях троянца Энея (ассоциация с гомеровскими «Илиадой» и «Одиссеей»). В «Энеиде» 12 книг, начинается рассказ с седьмого года странствий Энея. На пути в Италию его корабль попадает в шторм и оказывается у берегов Карфагена. Эней рассказывает карфагенской царице Дидора о падении Трои. Он и Дидора полюбили друг друга, но рок велит ему продолжать путь. Покинутая Дидора с горя убивает себя на костре... «Энеида» - это римский эпос. Вергилий, по сути, стал римским Гомером.

Г) Античная музыка и театр.

Античная музыка, олицетворяющая собою всю музыку древнего мира, прошла через все четыре этапа своего развития: через магический этап с полумифической фигурой Орфея, усмирившего игрой на лире адские силы;

через мистический этап, когда природа магического экстаза сменилась пифагорейским очищением или катарсисом; через этап этический, этап распознавания этической природы музыкальных структур; и, наконец, через этап эстетический, когда музыкальное вдохновение обрело безграничную свободу выражения.

Музыка занимала большое место в культуре Древней Греции. Она сопровождала праздники, звучала на театральных представлениях, помогала в воспитании подрастающего поколения. Многие греки владели музыкальными инструментами, умели петь. Об этом рассказывал еще Гомер. Струнные музыкальные инструменты – лира и кифара – были неотъемлемым атрибутом жизни грека. В своих песнях они воспевали богов, в частности Аполлона как покровителя искусств, Диониса. Греки были хорошими танцорами, многие фигуры танцев воспроизводили движения гимнастов, воинов, работающих людей. Танцы часто сопровождались игрой на духовом инструменте – авлосе. Торжественные сказания сопровождали профессиональные певцы – аэды и рапсоды. С течением времени развивается хоровая, сольная лирика, трагедии, комедии, инструментальная музыка. Эти виды искусств включались в Пифийские игры, на которых наряду с атлетами выступали поэты, певцы и музыканты. Победителей награждали лавровыми венками.

Высоким достижением античной культуры стал театр, от которого тянутся нити к европейскому драматическому и музыкальному театру. Древнегреческая трагедия, соединившая в себе драму, танец и музыку, возникла на основе дифирамба (гимна) в честь бога виноградарства и виноделия Диониса («песнь козлов»). Поначалу праздник связывался с культом плодородия, участники дионисий изображали козлоногих сатиров, ряженные сопровождали «бога» шумной толпой, пели, плясали, играли на музыкальных инструментах. Такие карнавалы с главным номером – дифирамбом – превратились в трагедии. В творчестве Эсхила, Софокла, Еврипида они приобрели большую популярность.

Античная трагедия отразила столкновение человека с еще не освоенными, не подчиненными ему силами («Эдип-царь» Софокла). В греческой трагедии мироздание сопротивляется любому изменению устоявшегося порядка вещей: оно наказывает и за попытку действовать без достаточных знаний, и за попытку обрести новые. Античное искусство осмысляло и трагические противоречия перехода от матриархата к патриархату и от родового строя к рабовладельческому («Орестея» Эсхила, «Антигона» Софокла). Античность объясняла мир мифологически. Это был одновременно реалистический и иллюзорно-фантастический взгляд на мир. Герои античного искусства — герои в самом прямом и высшем смысле этого слова. Греческое искусство утверждает героическую концепцию человека. Исследователи отмечают одну особенность героизма греков: «У греков трагическое очень редко впадает в мистическое, скорее даже никогда». Античный герой активен, деятелен. Он менее всего похож на «страдательную» личность, над которой властвует произвол судьбы. Хотя он

подчинен необходимости и порой даже не в силах предотвратить свою гибель, он борется, и только через его свободное действие проявляется необходимость. Таким образом, древнегреческое искусство утверждало идею романтического мифологизма, как одну из центральных и гармонично исходивших из образа жизни самих греков.

Тема № 2

ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ РЕФЛЕКСИИ ПЕРИОДА СРЕДНЕВЕКОВЬЯ И ВОЗРОЖДЕНИЯ

План:

1. Особенности средневековой эстетики: общие принципы.
2. Теория эстетики:
 - a) Эстетика Аврелия Августина.
 - b) Теории Иоанна Дамаскина и Псевдо-Дионисия.
 - c) Эстетические взгляды Фомы Аквинского.
3. Общая характеристика эстетики Возрождения.
4. Эстетика итальянского Возрождения.
5. Эстетика северного Возрождения.

1. Особенности средневековой эстетики: общие принципы.

Эпоха Средневековья охватывает приблизительно период с IV по XIV вв. и характеризуется принципом теоцентризма. В широком смысле слова средневековая эстетика представляет собой эстетику всех средневековых регионов, включая эстетику Западной Европы, византийскую эстетику, древнерусскую эстетику арабскую и прочие. В узком смысле, средневековая эстетика - это эстетика Западной Европы V-XIV веков. В последней выделяется два главных хронологических периода - раннесредневековый (V-X века) и позднесредневековый (XI-XIV века), а также два основных направления - философско-богословское и искусствоведческое.

Средневековая эстетика, с одной стороны, является естественным продолжением античной эстетики, но, с другой стороны, полной противоположностью ее. Во II, III веке языческое искусство античности ассоциировалось для христиан с языческой ересью. Но с течением времени отношение к классическому античному искусству смягчалось и уже в V-VI веках церковь начинает использовать античное наследие в своих целях. Так, сочинения Вергилия были сохранены, т.к. якобы он предсказал появление Христа, произведения Гомера, т.к. его персонажи давали образцы для иллюстрации религиозных истин, труды Платона, Аристотеля, Плотина – знакомили средневековых мыслителей с логическими категориями и космологией, использование которой оправдывалось религиозными целями. Таким образом, для первого периода средневековой эстетики характерна *охранительная позиция по отношению к античному наследию*. В

позднесредневековый период появляются *специальные эстетические трактаты в составе больших философско-религиозных сводов, повышается теоретический интерес к эстетическим проблемам, что особенно характерно для мыслителей XII - XIII веков.*

Мы можем выделить следующие *основные характерные черты эстетики Средневековья:*

- Теоцентризм
- Символизм
- Канонизация
- Мистицизм
- Идеализация

Постепенно реабилитируя античную культуру, средневековая мысль создает и свою *собственную эстетику.*

Эстетика этой эпохи тесно связана с теологией. В Средние века церковь оказывает определяющее влияние и на искусство. Личность устремлена к возвышенному. Этому наиболее полно соответствовала соборная архитектура и иконопись. Средневековое искусство давало моральное наставление и высокое иносказание, поднимающие верующего до божественной премудрости.

Ю. Борев сопоставляет античное и средневековое искусство. Результаты сопоставления можно представить через ряд оппозиций:

Античная эстетика	Средневековая эстетика
героика	мученичество
очищение	утешение
реальность	волшебство
естественность	сверхъестественность
логика развития знакомого сюжета	сложная событийность
гражданский пафос	сакральный пафос
ведущая категория эстетики – прекрасное	ведущая категория эстетики – возвышенное

Это смещение в эстетическом отношении к действительности обусловлено распадом гармоничного человека античности и новыми приоритетами в искусстве — сравним прекрасные беломраморные скульптуры греков и величественные соборы Средневековья. Первым это почувствовал эти тенденции философ Псевдо-Лонгин, сочинение которого называется «О возвышенном». Для Средневековья Бог — мудрость, благо и высшая красота; красота мира и человека объясняется Богом.

2. Теория эстетики

В эпоху Средневековья формируется *западноевропейская и византийская эстетика как формы западно-католического и византийско-православного мышления.* Яркими представителями первого направления являются: «отцы церкви» Августин Блаженный, Тертуллиан, Пьер Абеляр, Ф.

Аквинский, др. Представители византийской эстетики были: Иоанн Дамаскин, Псевдо-Дионисий, Василий Великий, Григорий Палама, др.

А) Эстетика Аврелия Августина.

А.Августин (354-430 гг.) разрабатывает эстетику неоплатонизма и неопифагореизма на основе христианского вероучения. Творчество Аврелия Августина - венец античной эстетики, но оно же - и прочный фундамент эстетики средневековой, ее основополагающее начало.

Работы: О граде Божиим, Исповедь, О музыке, О Троице, К учителям и др.

Теория прекрасного. Мир создан Богом, как источником любой красоты, потому является прекрасным. Целью человеческого бытия является блаженство, как наивысшая ступень эстетичного наслаждения, бескорыстное неутилитарное удовольствие от постижения божественной красоты (истины). Блаженство, по Августину, это не только наивысшая ступень бытия (движение от града земного к граду Божьему), но и итог познавательной деятельности человека – это состояние бесконечного абсолютного познания истины (Бога). Удовольствие, наслаждение, блаженство оказываются у Августина взаимосвязанными понятиями, определяющими смысл человеческого существования. Именно здесь осуществляется единение двух градусов, один из которых целиком принадлежит к уровню пользы, а другой - к области духовного наслаждения, вершину которого составляет блаженство.

Красота – это символ метафизического единства, это то, будучи увиденным, нравится. Однако она не сама по себе имеет значение, а тот смысл, который в ней заключен.

Важнейшим законом прекрасного выступает у Августина - *закон равенства, или соразмерности*. Общими универсальными признаками чувственно воспринимаемой красоты у него выступают *форма и число*.

Красота, по Августину, имеет 2 формы – чувственная и абсолютная. Первая – земная, человеческая, а вторая – божественная, истинная. Они воспринимаются благодаря чувствам, любви и воле человека. Августину близка неоплатоновская концепция иерархичности прекрасного. Если Плотин бежал от материальной красоты к духовной, то Августин стремится оправдать ее указанием на ее божественную Первопричину. Земная красота есть творение верховного Художника и осмысливается как образ божественной красоты, как знак, указывающий на нее. Созерцание Бога есть созерцание высшей красоты. В своем понимании Бога как абсолютной красоты Августин сконцентрировал совокупность высших эстетических принципов, доведя их до предельной идеализации.

Кроме того, Августин показал, опираясь на античную, в основном риторскую, традицию, что в основе красоты целого лежит закон оппозиции, т. е. единства противоположных элементов, и прежде всего, прекрасных и безобразных в структуре целого. Контраст прекрасного и безобразного образует гармонию целого.

Таким образом, основная идея Августина сводится к следующему: человек должен подняться от чувственной (земной) красоты к божественной,

от язычества к христианству. Он говорил, что «земная красота есть отблеск божественной».

В своей теории знаков Августин рассматривает искусство и его классификацию. Искусство отображает не действительные образы красоты, а лишь ее субстанциальные формы, потому нравиться должно не само произведение искусства, а скрытая в нем божественная идея.

Искусство рассматривается им на основе теории знаков и восприятия. Знаки он разделяет на: 1) естественные и 2) условные. Последние делятся на: 1) предметные, 2) визуальные, 3) вербальные. Каждая из групп имеет буквальные и переносные знаки. К буквальным визуальным знакам относятся миметические изображения, а к переносным визуальным – аллегорические (чудеса, знамения). Буквальные вербальные знаки включают язык, а переносные вербальные делятся на религиозные (пророчества) и художественные (притчи, загадки, аллегории).

Таким образом, искусство, по Августину, играет знаковую функцию: оно проводит человека от внешних форм вещей, слов, к глубинному духовному содержанию, к истине. Произведения искусства есть знаки этих истин. Знаково-символический характер искусства – главная доминанта эстетики Средневековья.

Античная, и особенно средневековая, эстетическая мысль много внимания уделяла числовой, ритмической организации искусства.

Августин разрабатывает ритмо–числовую теорию (тр.: О музыке, О свободном выборе), опираясь на пифагорейцев и Плотина. Одной из главных и наиболее общих закономерностей, содействующих возникновению порядка, которому подчиняется все в универсуме, выступает у Августина *число*, или ритм. Сущность чисел и их законы принадлежат к области вечной и неизменной истины, поэтому они *могут быть восприняты только разумом*: «мы познаем числа только с помощью духовного видения». В числе заключен «архитектонический принцип вселенной». *Фактически число отождествляется с разумом, смыслом, идеей. Число мыслится Августином как подтверждение разумной организации мира, как идея порядка. Сущность чисел и их законы могут быть восприняты только разумом.* «И очаровательное пение соловья и все другие соразмерные движения живых существ происходят «в силу неизменного закона чисел», руководящего ритмом жизни»

В трактате «О свободном выборе» Августин рельефно выразил свои мысли о неразрывной связи числа, формы, красоты, удовольствия и искусства. Число понимается им как некая симметричная конструкция, закон. *Число, числовая закономерность выступают общим законом, на основе которого организованы как материальный мир, так и духовный, как создания природы, так и творения рук человека, все пронизано числом.* «И все художники, создающие телесные образы, имеют в своем искусстве числа, в соответствии с которыми они и создают свои произведения; и до тех пор двигают они своими руками и инструментами, формируя [произведение], пока то, что создается снаружи, не будет, насколько это возможно, *казаться*

правильным в свете сияющих внутри чисел и пока через посредство чувства оно не понравится внутреннему судье, который рассматривает высшие числа». «Число лежит в основе всякого восприятия красоты». «Там, где равенство или подобие, там наличие числа; ведь, конечно, нет ничего более равного и подобного, чем единица и единица». «Во всех искусствах нравится соответствие, только благодаря которому все целостно и прекрасно, соответствие же стремится к равенству и единству либо путем подобия равных частей, либо путем градации неравных...»

В системе числовой эстетики он говорит, что существует некая созданная Богом *иерархия чисел*:

- высшее место в иерархии занимают *вечные неизменные числа* (разумные и духовные числа небесных чинов и пространственные и временные космические числа – источник всякого пространства и времени);
- «*преходящие*» числа;
- *числа вещественного мира* (включающие верхние слои неба, воздух, воду и землю, а также *числа человека*, состоящие из телесных чисел и чисел души. Высшее место занимают числа разума, берущие начало от самого Бога. Эти числа имеют два названия: «судящие» - для процесса восприятия и «разумные» - для творчества).

Разум является изобретателем искусств. *Числа искусств* делятся на *теоретические* и *практические* (телесные). Теоретические – это правила или законы искусства, в соответствии с которыми творит художник. Прежде всего, это *духовные числа*, данные художнику от Бога и хранящиеся в глубинах памяти. Воздействуя на разум, они вызывают у художника особое творческое «настроение», «переживание», которое и составляет основу творческого процесса. Это такой аффективный компонент творческого процесса, берущий начало непосредственно от Бога. Далее идут «*рациональные*» числа (или разумные) – правила искусства, диктуемые разумом. Однако, как показывает Августин, они входят и в теорию искусства, хотя учувствуют в творческом процессе не непосредственно, а через «чувственные» числа (числа эстетической способности суждения). Кроме этого, в теорию искусства входят и *преходящие*, исторически меняющиеся законы искусства и миметические числа, ибо искусство мыслиться философом как подражательное. При этом одни искусства больше подражают числам материального мира (живопись, скульптура), другие – космическим числам (поэзия и музыка). *Практические числа искусства* – это те телесные числа, которые звучат в стихах, метрах, ритмах и т.п.

Процесс творчества заключается в том, что все числа, отнесенные к теории искусства, воздействуют на производительные числа, которые руководят телесными числами, т.е. определенными движениями рук, голоса художника, в результате чего и возникает произведение искусства. Процесс восприятия красоты и искусства, по Августину, прост и в конечном счете основывается на чувстве (числах) удовольствия/неудовольствия.

Проблеме ритма Августин посвятил специальный *трактат «О музыке»* (6 книг) - по сути дела, единственный дошедший до нас его собственно эстетический трактат. В нем в связи с числом и ритмом затрагиваются и другие проблемы эстетики. Начиная с пифагорейцев, положивших в основу всего мироздания, всех наук и искусств число, т. е. усмотревших во всем числовые закономерности, музыка прочно связывается с числом. Ритмо-метрические и гармонические основы музыки видели в числовых закономерностях. Истинным музыкантом считался не тот, кто умел играть или сочинять музыку, а теоретик музыки.

Шесть книг Августина «О музыке», как указывал и сам автор, - это сочинение о ритме в самом широком смысле слова, т. е. о *числовых закономерностях искусства*. Первые пять книг посвящены числам изменяющимся, шестая - неизменяющимся. В I кн. рассматриваются вопросы о сущности музыки как искусства, о движении, излагаются начала числовой эстетики. Кн. II-V посвящены анализу проблем метра, ритма, стиха. В VI кн. поднимаются вопросы чувственного восприятия и интеллектуального суждения, вечных, неизменяемых чисел, места и роли искусства и науки на путях к блаженной жизни и т. п. Но кроме этих основных проблем работу пронизывают идеи числовой структуры мира, закон единства, идеи равенства, пропорции и соразмерности как определяющих принципов всего разумного бытия, и искусства в частности.

Свое исследование Августин начинает с определения музыки. *Музыка - наука, «происходящая частью от чувства, частью - от ума»*. Музыка есть наука, т. к. она «дело разума», а не подражания (пение соловья). Птицы поют, испытывая вожделение, люди - ради удовольствия, денег, почета, но ни те, ни другие ничего не ведают о музыке как науке. Главное отличие в том, что в искусстве, обязательно связанном в той или иной мере с материей, преобладает подражание, а в науке, как деле «одного только духа», - разум. *Итак, Августин резко разграничивает музыкальную практику и теорию. Он настаивает на том, что игра на музыкальных инструментах - дело навыка и привычки, а не науки.*

Музыка есть наука хорошо соразмерять («модулировать»), т. е. ритмически и гармонически организовывать. Поэтому понятие «мера» выступает основой модуляции как упорядочивания. Августин: «наука «модулировать» есть наука о хорошем движении, таком, где оно является предметом стремления само по себе, а потому само по себе радуется». Изучая проблему модуляции, Августин формулирует принципы правильной организации движений, их числовые закономерности. С точки зрения взаимного соответствия, движения бывают равными по длительности, относящимися друг к другу как числа 1:1; 2:2; 4:4 и т. д., и неравными, рациональными и иррациональными, соизмеримыми и несоизмеримыми, и др. Все виды движений помимо чисто структурной упорядоченности составляют и ценностную иерархию.

Уже этой упорядоченностью движений Августин показывает, что музыка и мусические искусства основываются на законах единства,

равенства, пропорции, соразмерности, соответствия. Августин последовательно утверждает в качестве объекта музыки как науки эстетический предмет, имеющий своей целью возбуждение радости, чувства удовольствия у слушателя. На протяжении всего последующего изложения он углубляет эти эстетические идеи, получившие свое начало в античности и активно развитые в переосмысленном виде ранним Средневековьем.

Таким образом, числовая пропорция, доставляющая удовольствие и соотносимая Августином с красотой взаимного соотношения чисел, является у него критерием совершенства. *Числовая упорядоченность мира свидетельствует о разумной основе бытия*, но даже в видимом мире есть вещи, которые не соизмеряются, не соисчисляются полностью разумом человека, хотя и организованы, как полагает Августин, на основе числа. Вот здесь-то и должна помочь эстетика чисел, апеллирующая не только к разуму, но и к чувству красоты и удовольствия. Не случайно Августин, пожалуй, впервые в истории эстетической мысли сознательно сблизивший понятия красоты и искусства, в любых искусствах усматривает число. Итак, стремясь выявить сущность красоты, Августин использовал многие достижения античной эстетики, но усмотрел во всех формальных закономерностях прекрасного содержательную сторону, сделав в этом плане существенный шаг вперед в развитии эстетической теории.

Б) Теории Псевдо-Дионисия и Иоанна Дамаскина

Византийская эстетика представлена теориями Псевдо-Дионисия и Иоанна Дамаскина. Учение Псевдо-Дионисия получило официальное признание в византийском православии первоначально благодаря его интерпретации Максимом Исповедником. Его влияние испытали Иоанн Дамаскин, Григорий Палама. Когда на Западе философия вступила в период бурного развития, на Востоке она стабилизировалась в том виде, который получила у Отцов Церкви. Византия же эту патристику передала России, которая ее сохранила до Нового времени. В центре внимания духовной культуры Византии оказался исихазм – одна из наиболее утонченных форм христианской мистики. Исихастов интересует внутренний мир человека, его психология, эмоционально-эстетические аспекты духовной жизни. Но если о красоте Христа, находящейся практически за пределами словесного описания, они не так много пишут, то о красоте и совершенстве матери Иисуса много и восторженно писал, в частности, глава позднего исихазма Григорий Палама. Он сравнивает Богоматерь с солнцем и небом, представляет средоточием и совокупностью всех красот мира. Воспев образ Богоматери, Палама словесно выразил эстетический идеал православия.

Псевдо-Дионисий Ареопагит (5 в.) автор «Ареопагитик» (сборник, состоящий из четырех трактатов и десяти писем на догматические темы, приписанных священномученику Дионисию Ареопагиту, который разрабатывает теорию неоплатонизма). Ареопагитика представляла собой синтез христианства и неоплатонизма. Она опиралась прежде всего на неоплатоновскую концепцию «единого абсолюта». Сочинения Псевдо-

Дионисия: «О мистическом богословии», «О небесной иерархии» и др., которые имели исключительное значение для развития христианской мысли, усердно изучались и много комментировались в Средние века. В этих сочинениях он рассматривает проблему богопознания, соединив христианство с платоновской философией. До VI века об этом сочинении не было известно. Впервые (в 533 г.) «Ареопагитики» огласили монофизиты. В следующем веке Максим Исповедник доказывает православный характер этих сочинений.

Теория света. Согласно неоплатоновско-христианской теории, Бог является первым и наивысшим художником, творцом мира и человека. Бог является воплощением высшей красоты (трансцендентной, абсолютной). Познание Бога происходит благодаря любви. Псевдо-Дионисий рассматривает прекрасное как свет, который вытекает и воплощается во всех предметах мира. Свет – это образ благодати. Этим понятием автор характеризует видимый и духовный мир. Видимый свет порождает органическую жизнь, а духовный объединяет духовные силы, он видимый, но скрывается под разными образами. Свет является содержанием разных образов и символов мира. Теория света тесно связана с теорией символа.

Теория символа. Символизм есть главный принцип эстетики Средневековья, это специфический признак эпохи. Слово «символ» от греческого «цимболон» - 2 половинки предмета, разделенного между двумя людьми. Символ является как бы намеком на утраченное единство. Каждый предмет рассматривается как изображение чего-то ему соответствующего в сфере более высокого. В Средние века «символизм был универсален, мыслить означало вечно открывать скрытые значения, непрерывно священнодействовать».

Псевдо-Дионисий (подобно Августину) выделяет 2 вида символов: 1) динамические (процессы и события, которые происходят в чувственном мире) и 2) статические (материальные предметы, произведения искусства, Библия). Сакральные динамические символы указывают на первосимвол, архетип Христа (в котором совмещены означаемое и означающее). С одной стороны, символ – оболочка, скрывающая суть, а, с другой, символ есть изображение непостижимого. В этом было противоречие взглядов философа. Символ выступает у Псевдо – Дионисия как носитель Божественной информации, которая скрыта в нем в знаковой форме (теоретические основы культа икон).

Таким образом, идея вознесения души с помощью образа (символа) к истине и архетипу стала от Псевдо-Дионисия одной из главных идей византийской эстетики. Он утверждал, что необходимо учить людей видеть и созерцать, а значит стремиться к постижению Бога.

Иоанн Дамаскин (675- 754 гг.) – один из последних великих отцов Восточной церкви, богослов. Иоанн Дамаскин был первым византийским схоластом и систематизатором христианской философии, активно применившим аристотелевский философский аппарат к изложению

православного богословия, им была написана первая в тот период развернутая апология религиозных изображений, содержащая подробную теорию образа. Известен как крупнейший систематизатор христианского вероучения; ему принадлежит фундаментальный труд «Источник знания». Кроме того, Иоанну принадлежит ряд проповедей о Богородице.

Теория иконы. Иоанн Дамаскин интересен нам прежде всего как яростный противник "иконоборчества" и создатель теории Священного образа, положившей начало канонизации иконописи. Спор об иконах не был только обрядовым спором. Это был догматический спор, и в нем вскрывались богословские глубины. Иоанн живо откликнулся на него в трех словах «Против отвергающих святые иконы».

Согласно его теории:

1. Изображать святых можно, но в символическом и аллегорическом виде.

2. Можно и нужно изображать то, что было в действительности (сцены из Священного писания, Жития Святых).

3. Можно писать Христа в том виде, в котором он пребывал на земле, но нельзя писать образ Бога-Отца.

4. Изображения святых необходимы - они украшают храмы, заменяют книги неграмотным, постоянно напоминают о подвигах во имя веры. Однако икона - не картина, а священный образ, поклоняясь иконе, мы поклоняемся тому, что на ней изображено ("первообразу"), а не мастерству художника - иконы должны быть анонимны.

5. Иконы чудотворны, так как несут в себе часть божественной силы того, кто на них изображен.

Подчеркивал такие особенности иконы, как:

- 1) икона – это книга для безграмотных;
- 2) выполняет декоративную функцию и напоминает о прошлом;
- 3) превращает чувственное созерцание в духовное;
- 4) образы икон являются носителями возвышенного;
- 5) икона несет в себе наивысшую благодать;
- 6) она является предметом культа.

Теория образа. Иоанн дает свое определение образа: «Итак, образ есть подобие и парадигма, и изображение чего-нибудь, показывающее то, что на нем изображено. Не во всем образ подобен первообразу, т. е. изображаемому...». Итак, сущностной характеристикой образа является подобие прототипу по основным его параметрам при обязательном наличии некоторых несовпадений с ним, т. е. образ близок к оригиналу, но не является его копией, его дубликатом. «Всякий образ есть выявление и показание скрытого». Это важное средство познания человеком мира. Поэтому главная функция образа – гносеологическая. Систематизаторский ум византийского философа, положившего себе в качестве методологического образца философию Аристотеля, различает шесть видов образов.

Первый вид — образы естественные, т. е. возникшие «по природе»; таковым, в частности, является сын по отношению к своему отцу. Первым «естественным» образом невидимого Бога является его Сын.

Второй вид образов — это божественный замысел, т. е. идеальный прообраз всего мира в его историческом развитии, это «мысль в Боге о том, что Он создает». Ибо образы и образцы того, что будет сделано Им, это — мысль о каждом из этих предметов.

К третьему виду Иоанн относит человека как образ Бога, образ, созданный Богом «по подражанию», в котором ум, слово и дух подобны ипостасям Троицы и который «по свободе и власти повелевать» подобен Богу.

Четвертый вид — это образы - символы, «когда на картине представлены виды и формы, и очертания невидимого и бестелесного, изображенного телесно ради слабости нашего понимания».

Пятым видом образа считаются знаковые образы, знамения. «Предизображающий и предначертывающий будущее, как купина, и роса на руке, и жезл и стамна — Деву и Богородицу».

Шестой вид образа — дидактические, те, которые служат для воспоминания о прошедшем. Эти образы бывают словесными и зрительными («через чувственное созерцание»); как предметными, так и специально созданными. К ним Дамаскин относит и все религиозные изображения, то есть этот вид, прежде всего состоит из миметических изображений, против которых выступала партия иконоборцев.

Итак, на основе богатой многовековой традиции (христианской и неоплатонической) Дамаскин приходит к выводу о существовании шести видов образов. Иоанн предложил рассматривать 3 главных функции иконописного образа:

1. дидактически-информативная функция (книга для безграмотных);
2. психологическая (эмоциональная);
3. догматическая (документальное следствие действительности).

Таким образом, у Иоанна Дамаскина мы находим развернутую теорию образа, которая складывается как бы из трех разделов. Первый — общая теория образа в её онтологическом и гносеологическом аспектах; второй — теория изображения, в первую очередь визуального, но также, отчасти, и вербального, и третий — теория иконы — антропоморфного изображения, выполняющего сакрально-культурные функции. Икона, таким образом, является частным случаем изображения, и изображение — частным случаем образа. На икону, соответственно, распространяется практически все то, что сказано у Дамаскина об образе (прежде всего о шестом виде, но также, отчасти, и о четвертом и пятом) и об изображении. Это есть полная теория образа.

В) Эстетические взгляды Фомы Аквинского.

Фома Аквинский (1225-1274 гг.) – вершина Средневековой схоластической философии, можно сказать, в определенной мере, он является уже предтечей проторенессанса. Образцом схоластического философствования в XIII веке становятся так называемые "Суммы", где изложение ведется в следующем порядке: постановка проблемы, изложение различных мнений, решение автора, логические доказательства, опровержение возможных и действительных возражений.

Аквинский определял прекрасное как то, что доставляет удовольствие своим видом. Для красоты требуются *три условия*: 1) *цельность или совершенство*, 2) *должная пропорция или созвучие* и 3) *ясность*, благодаря которой предметы, имеющие блестящий цвет, называются прекрасными. Ясность существует в самой природе красоты. При этом "ясность" означает не столько физическое сияние, сколько ясность восприятия и тем самым сближается с ясностью разума. В своей масштабной работе «Сумма теологии» он приходит к выводу, что красота тождественна форме, это то, что, будучи увиденным – нравится.

Аквинский впервые (по Лосеву) разводит категории Блага, Мудрости и Красоты (в античности они были едины). Красота и благо различаются не реально, так как Бог, в его представлении, является и абсолютной красотой и абсолютным благом, а лишь в понятии. Благом называется то, что удовлетворяет какое-либо желание или потребность. А потому оно связано с понятием цели, поскольку желание есть своего рода движение к предмету.

Для красоты требуется нечто большее. Она является таким благом, в котором желание находит удовлетворение в самом созерцании или постижении прекрасной вещи. Благо – предмет и цель постоянных человеческих стремлений, а Красота – есть достигнутая цель, когда интеллект человека освобожден от всех стремлений воли, когда он начинает испытывать удовольствие. Таким образом, цель, характерная для блага, в красоте как бы перестает быть целью, а является чистой формой, взятой сама по себе, т.е. бескорыстно (полная самостоятельность эстетического удовольствия).

"Свет" выступал важной категорией всей средневековой эстетики. Для Аквинского свет прекрасного означает "сияние формы вещи, будь то произведение искусства или природы... таким образом, что она представляется ему во всей полноте и богатстве ее совершенства и порядка". Эстетическое удовольствие тесно связано с познанием. Вот почему к эстетическому восприятию, прежде всего, имеют отношение те ощущения, которые наиболее познавательны, а именно зрительные и слуховые. Зрение и слух тесно связаны с разумом и потому способны к восприятию прекрасного. Можно сказать, что Фома Аквинский уже очертил круг эстетических интересов И.Канта, и это в эпоху Средневековья! «Красота связана с понятием формальной причины», - говорил философ 13 столетия.

3. Общая характеристика эстетики Возрождения.

Эпоха Возрождения (14-16 вв.) – переходная эпоха, которая знаменует собой возврат к Античным ценностям.

Идея: возрождения античности как идеального образа мира и жизни. Антропоцентризм и гуманизм – содержание эстетики Возрождения. Человек – в центре философии и теории искусства.

Если в период Средневековья эстетика носила теологические черты, то теперь для нее характерно пантеистическое понимание мира: сочетание естественной, чувственной красоты с духовной, абсолютной.

В этот период искусство впервые становится самостоятельной сферой человеческой деятельности, способом познания мира. Отделившись от философии и теологии, искусство, наконец, получает свободу и неограниченные возможности для своего развития. Суть искусства сводится к познанию мира и человека. Развивается теория искусства. Главным стилем становится ренессансный реализм. Ставится проблема художественного метода.

Основные принципы эстетики эпохи:

1. Антропоцентризм
2. Индивидуализм
3. Реализм
4. Гуманизм
5. Идеализация

Специфические черты эстетики Возрождения.

1. Светский характер эстетики: мировоззрение базируется на земных устремлениях человека; создаются антицерковные сочинения, но полностью уйти от влияния церкви все же в эту эпоху не удалось. В результате – возникает идея синтеза божественного и земного – человек символизирует собой божественное начало, земной идеал бога.

2. Новое понимание идеи Красоты: делается акцент на чувственной красоте. «Бог создал мир, но как же этот мир прекрасен, как много красоты в человеческой жизни и в человеческом теле» (Лосев).

3. Художник становится самостоятельной творческой силой, а искусство самостоятельной сферой деятельности. Повышен интерес к самой личности художника. Художник – эрудит, образованный во всех сферах жизни и науки, философии и богословии, математики и анатомии человек.

4. Эстетическая телесность Возрождения все больше акцентирует внимание на человеческом теле. Тело человека есть самостоятельная эстетическая ценность – идеал равновесия и гармонии человека с миром. Обращение к творчеству античных скульпторов.

5. Разработка концепции перспективы и “золотого сечения”. Возникают новые «чувственно-зрительные» теории. В искусстве появляется 3-х мерное изображение человека и пространства. Развитие проективной геометрии значительно повлияло на теорию искусства. Лосев говорил: «Эстетическое мышление Ренессанса впервые доверилось человеческому зрению, без античной космологии и средневековой теологии... В эпоху Ренессанса человек стал думать, что реальная и субъективно-чувственная

картина мира и есть самая настоящая его картина...то, что мы видим своими глазами – это и есть на самом деле».

Трагедийность мироощущения человека характерно для этой эпохи. Человек хотел занять место Бога на земле, но все же остался смертным и слабым существом. Переходный характер культуры приводит к кризису мировосприятия человека эпохи Возрождения, трагедийному восприятию мира. Кризис эпохи в том, что наступает разочарование идеалами, потеря иллюзий. Эйфория и идеализация отворачивает человека от социальных проблем. Идеализация человека в искусстве противопоставляется беспомощности и слабости в реальной жизни. Антропоцентризм вырождается в индивидуализм. Трагическое выступает главной чертой кризиса Возрождения.

Таким образом, эстетика Возрождения, в целом, основана на стихийном жизнеутверждении человека. Содержала в себе идеи, характерные для Средневековья, а также в зачаточном состоянии идеи последующих этапов развития эстетической мысли.

4. Эстетика итальянского Возрождения.

Италия стала центром развития основных идей Ренессанса. Именно здесь жили и творили знаменитые личности: Данте Алигьери, Петрарка, Леонардо да Винчи, Микеланджело, Рафаэль, Альберти, Тициан, Донателло, Джорджоне, Веронезе, Мазаччо, Брунеллески и мн. др. Итальянское Возрождение глубоко гуманистично и религиозно (велика власть католической церкви). Художники и поэты воспевают образы святых и мифологических героев. Именно в этот период художники пытались изображать наиболее реалистично и жизненно идеальные образы античного и библейского прошлого.

Главные черты эстетики Итальянского Возрождения:

1. идеализация;
2. культ красоты;
3. целостность и пропорциональность;
4. универсальность;
5. логичность;
6. монументальность;
7. героичность;
8. индивидуализм.

Теоретические основы эстетики итальянского Возрождения.

Уже **Петрарка** – отец гуманизма – заявляет о свободе человека и значимости его поступков в этой жизни, о возможности выбора между чувственными удовольствиями и монашеским аскетизмом. Он говорил о человеческих чувствах и любви, о гуманизме и жизни человека. В мировой культуре он известен прежде всего своими сонетами. В то же время он был широкомасштабным мыслителем, философом и историком. Его по праву считают основателем всей ренессансной культуры.

Творчество Петрарки также отчасти находится в рамках средневековой куртуазной лирики. Как и у Данте, у него была возлюбленная по имени Лаура, которой он посвятил свою «Книгу песен». Вместе с тем Петрарка более решительно порывает связи со средневековой культурой. В его произведениях выражаемые чувства — любовь, боль, отчаяние, тоска — предстают гораздо более острыми и обнаженными. В них сильнее звучит личностное начало.

Значение Петрарки в истории гуманизма заключается в том, что он положил основание всем направлениям ранней гуманистической литературы с её глубоким интересом ко всем сторонам внутренней жизни человека, с её критическим отношением к современности и к прошлому, с её попыткой найти в древней литературе основание и опору для выработки нового мирозерцания и оправдания новых потребностей.

Среди предвестников и наиболее ярких представителей Итальянского Возрождения хотелось бы подчеркнуть роль Данте Алигьери – поэта и философа переходного периода от Средневековья к Возрождению.

Данте Алигьери (1265-1321) флорентийский поэт, автор знаменитой «Божественной комедии». Судьба преподнесла Данте много испытаний. За участие в политической борьбе его преследовали, он скитался, умер на чужбине, в Равенне. Его вклад в культуру выходит за рамки поэзии. Он писал не только любовную лирику, но и философские и политические трактаты. Данте является создателем итальянского литературного языка. Иногда его называют последним поэтом Средневековья и первым поэтом Нового времени. Эти два начала — старое и новое — действительно тесно переплетаются в его творчестве.

Первые произведения Данте — «Новая жизнь» и «Пир» — представляют собой лирические стихи любовного содержания, посвященные его возлюбленной Беатриче, которую он встретил однажды во Флоренции и которая через семь лет после их встречи умерла. Свою любовь поэт сохранил на всю жизнь. Его перу принадлежат также трактаты «О народном красноречии», «Монархия» и др. В своем трактате «Пир» он пишет о 4-х смыслах поэтического произведения. Буквальном, аллегорическом, моральном и анагогическом (возвышающим душу к небу, т.е. таинственном, мистическом). Произведение должно содержать несколько смыслов. Например, библейские истории. Данте склонен к аллегорическому толкованию произведений искусства, но аллегория должна обладать красотой и изяществом. Свой главный поэтический труд Данте назвал «комедией» согласно нормам античной поэтики – в ней так называлось произведение с благополучной и радостной развязкой. «Божественная комедия» является иллюстрацией эстетики Проторенессанса (пронизана глубоким символизмом, аллегорическими приемами).

«*Божественная комедия*». Поэма начинается с того, что на середине жизненного пути («Земную жизнь пройдя до половины») он заблудился в лесу и перед ним предстали три страшных зверя – волчица, лев и пантера. Все это аллегории: лес – жизнь, звери – страсти человека, лев – властолюбие,

волчица – корысть, пантера – страсть к телесным наслаждениям. Из леса жизненных заблуждений человека может вывести только Разум. Разум явился Данте в образе Древнеримского поэта Вергилия, который показывает, чем грозят человеку его страсти. Они отправляются в Ад, потом в Чистилище, чтобы очищенный от пороков Данте предстал перед чистой своей возлюбленной Беатриче в Раю. Чтобы она подвела поэта к трону бога, который олицетворяет высшее нравственное совершенство.

Произведение начинается с «Ада», а заканчивается «Раем» (между 1 и 3 частями – вторая «Чистилище»). В каждой части по 33 песни. Ад – огромная, уходящая вглубь воронка, разделенная на девять кругов. Там мучаются грешники. 1 круг (Лимб – «кайма») – некрещенные младенцы и добродетельные нехристиане. 2 круг – сладострастники, 3 – чревоугодники, 4 – скупцы и расточители, 5 – гневные, 6 – еретики, 7 – насильники над ближними (первый пояс), насильники над собою (второй пояс), насильники над Божеством (третий пояс) и насильники над естеством и искусством (содомиты и лихоимцы), 8 – обманувшие не доверившихся, сводники и обольстители, льстецы, святокупцы, прорицатели, мздоимцы, лицемеры, воры, лукавые советчики, зачинщики раздора, поддельщики металлов и денег (десять рвов). На самом дне Колодец гигантов и оз. Коцит и Люцифер – это 9 круг, где находятся предатели родных, единомышленников, друзей, Родины, благодетелей и божества. Итак, по пути Вергилий и Данте встречают стонущих, страдающих, терзаемых людей. Во втором круге Ада вихри и бури, здесь мучаются те, кто предавался телесным утехам. Здесь Семирамида, Клеопатра, Елена Прекрасная, тут и Ахилл, великий воин, что поддался любовным соблазнам... Чревоугодники, скупцы, еретики, насильники, льстецы и обольстители, воры и предатели – все грехи представлены в Аду. В 9 круге – находятся убийцы (среди них и первый и убийц – Каин), все они вмерзли в ледяное озеро Коцит. С помощью небесного ангела и дракона Гериона путешественники достигают центра Ада – здесь средоточие мирового зла - Люцифер, который имеет три головы (в каждой – по грешнику – Иуда, предавший Христа, Брут и Кассий, предавшие Юлия Цезаря).

Чистилище – мощная, уходящая конусом вверх гора, которую окружает океан. Поднимаясь по ступеням горы (их 7), грешник освобождается от грехов. Круг 1 – гордецы, 2 – завистники, 3 – гневные, 4 – унылые, 5 – скупцы и расточители, 6 – чревоугодники, 7 – сладострастники, Земной рай – встреча с Беатриче и река Лета.

В Раю Данте встречает Беатриче. Устами возлюбленной он корит себя за то, что иногда «шел дурной стезей». В раю девять небес. 1 небо – Луна – нарушители обета. 2 – Меркурий – чистолюбивые деятели. 3 – Венера – любвиобильные. 4 – Солнце – мудрецы. 5 – Марс – воители за веру. 6 – Юпитер – справедливые. 7 – Сатурн – созерцатели. 8 – звездное небо – торжествующие. 9 – кристальное небо, Перводвигатель и ангелы. Последнее – это Эмпирей лучезарная река – райская роза. Данте доходит до Эмпирия, вершины Рая. Здесь живут Бог, ангелы и блаженные души. Образ Бога – это

мысль бога в ее лучезарности, всемогуществе и необъятности, ее узреть невозможно, она невещественна. На читателей неизгладимое впечатление оказывает именно повествование об Аде. Данте в своей комедии показал, что зло и греховность создают сами люди, он хотел научить своих соотечественников как надо мудро, хорошо и красиво жить на земле, пробуждал к истинной человечности.

Леон Баттиста Альберти (1404 — 1472) итальянский ученый, гуманист, писатель, один из зачинателей новой европейской архитектуры и ведущий теоретик искусства эпохи Возрождения. Альберти первым связно изложил математические основы учения о перспективе.

Центральное место в эстетике Альберти принадлежит учению о гармонии как важной природной закономерности, которую человек должен не только учитывать во всей своей деятельности, но и распространить собственным творчеством на разные сферы своего бытия. Гармония – абсолютное и первобытное начало природы, вместе с душой и умом; это объективная закономерность, по которой совмещаются и соглашаются части предметов; красота является действительностью гармонии. Понятие прекрасного Альберти связывает с понятием гармонии. Назначение гармонии в том, чтобы упорядочить части совершенным соотношением, чтобы они отвечали друг другу, создавая красоту.

Лучшей созидательницей вещей, по Альберти, является природа, поэтому человек легко познает и использует их по назначению. Природа зажигает свет познания в уме и воображении человека. В основе всех процессов, говорил мыслитель, лежат скрытые причины, основанные на нерушимых и взаимосвязанных законах природы. Следовательно, мы можем постичь происхождение и смысл вещей. Природа, говорит Альберти, есть материал, а все ее оформление исходит от божественного или человеческого духа, в котором красота является врожденным понятием. Природа, взятая сама по себе, согласно мнению мыслителя, не содержит ни какой красоты. Красота – нечто непосредственно данное восприятию человека. Судить о красоте людям позволяет врожденное их душам знание. Вместе с тем, в природе встречается и безобразное. Поэтому художнику необходимо изучать все части изображаемого, искать наиболее совершенное.

В основу своей эстетики живописи Альберти положил идею подражания природе. Трактат «Три книги о живописи» представляют собой первый в европейском искусствознании теоретический труд, в котором сформулированы основные положения учения о живописи. Значение его огромно. Альберти не только сформулировал теорию живописи, но и наметил дальнейшие пути развития искусства. Его «Книги о живописи» стали руководством для художников.

Альберти говорит о живописи как о «живом изображении вещей». Рассуждая о мастерстве художника Альберти спрашивал: «чем, если не зеркалом, можно назвать живопись, зеркалом, которое держат перед оригиналом, как и требуется в искусстве?» (образ «зеркала» как идею

искусства можно встретить и в трактатах Леонардо, Дюрера, Путтенхэма и др. мыслителей). И так, художник не передает сходство всех частей, но беспокоится о том, чтобы придать им красоту.

Важную задачу художника Альберти видел в задаче выбора. Из того, что художник выбрал, он должен был создать гармонию. Эта гармония означала соответствие отдельных элементов художественного предмета друг другу и всему целому. Можно использовать математические подсчеты, считал Альберти, назначение и функции деталей – все имеет эмоциональный эффект. Например, живой человек – должен на картине казаться «живым», а мертвый – казаться «мертвым». Правила композиции запрещали всякого рода несоответствия (например, упитанная фигура и костлявая рука и т.п.)

Альберти говорит о важных эстетических принципах творчества художника, таких как «обилие» и «разнообразие». В сюжетной композиции, говорит мыслитель, должно быть изобилие (*copia*), украшенное разнообразием (*varietas*). Эти термины, также как и термин «*compositio*» (композиция) заимствованы Альберти из римской риторики, сочинений Цицерона и Квинтилиана об ораторском искусстве. Важно и интересно то, что наиболее полное и адекватное прочтение многих существенных положений Альберти дает флорентийская живопись последней трети XV в., особенно творчество Боттичелли. Искусство этого времени впервые дает нам ясные свидетельства того, что трактат Альберти художники читали.

Трактат Л. Б. Альберти «Десять книг о зодчестве» определил первоосновы искусства архитектуры. Отдельные тома этого капитального произведения содержат описания строительных материалов, способы их приготовления, производства строительных работ, частей зданий и прочее. В его книге встречается эстетическая оценка архитектурного сооружения. «Здание должно быть величавым украшением»,— говорит он. Зодчий у Альберти стоит на верхней ступени искусств и наук, управляет человеческим обществом, создавая города. При этом он обнаруживает тайные и скрытые причины, объективные и общие законы, по которым строится мир прекрасных и гармоничных вещей, согласно которым оформляется материал.

По проектам Альберти были построены такие сооружения: Церковь Сант-Андреа в Мантуе, Фасад церкви Санта-Мария Новелла во Флоренции, Церковь Сан-Франческо в Римини, Дворец Ручеллаи во Флоренции.

В известном смысле флорентийское искусство последней трети XV в. являет нам высшее воплощение идей Альберти, кульминацию тех тенденций, которые представляют один из существенных аспектов раннего Возрождения.

5. Эстетика северного Возрождения.

Северное Возрождения – так называли процесс становления гуманистических идей в странах протестантской культуры (Англия, Германия, Дания, Нидерланды и др.). Источником эстетических идей была готика и религиозное обновление (протестантская религия).

Развитие Северного Ренессанса на целое столетие запоздало по отношению к итальянскому и происходило на совершенно другой основе. Так, в Италии основой гуманизма служили учения античных философов-язычников, а в северных странах он основывался на воскрешении демократической религии ранних христиан с ее требованием социальной справедливости. Если идеалом итальянского Ренессанса была сильная героическая личность, то в северных странах идеалом стала христианская любовь к ближнему. Поэтому в художественной культуре Северного Возрождения сохранилось значительно больше черт средневекового мировоззрения, религиозного чувства, символики, она более условна по форме, более архаична и меньше знакома с античностью.

Отличие Северного Возрождения от Итальянского.

Главное различие между итальянским и Северным Возрождением заключается в том, что первому присуще стремление к восстановлению античной культуры, к раскрепощению, освобождению от церковных догм, светской образованности, тогда как в Северном Возрождении главное место занимали вопросы религиозного совершенствования, обновления католической церкви и ее учения. Северный гуманизм привел к реформации и протестантизму.

Для этой культуры характерно отсутствие прямого влияния античного прошлого. Отказ от религиозного символизма в протестантизме порождает реализм искусства, которое акцентирует внимание на жизни простого человека, на типичных образах и ситуациях. Возрожденческое сознание Севера не отрицает веру в Христа, Христос не предстает здесь страшным божеством. Время Реформации формирует новое сознание человека ответственного за свою судьбу.

В Германии в последней трети XV в. возник и получил развитие в искусстве Северного Ренессанса портрет. Немецкий портрет отличался от портретной живописи итальянского Возрождения. Если итальянские художники в своем преклонении перед человеком создавали идеал красоты, то немецкие мастера были безразличны к красоте, для них главным было передать характер, добиться эмоциональной выразительности образа. В итальянском Возрождении на первом плане была эстетическая сторона, в Северном — этическая.

В искусстве Северного Ренессанса сформировался и получил развитие (прежде всего в Нидерландах) такой жанр, как *бытовая картина*. Нидерландских художников отличала необычайная виртуозность письма: любая мельчайшая подробность изображалась с большой тщательностью. Это делало картины очень увлекательными для зрителя: чем больше разглядываешь, тем больше находишь интересных деталей.

Наиболее выдающиеся образцы искусства Северного Возрождения представлены фламандо-голландской и немецкой живописью.

В Нидерландах и Фландрии это, прежде всего, Ян ван Эйк, Хуберт ван Эйк, Робер Кампен, Гуго ван дер Гус, Рогир ван дер Вейден, Ханс Мемлинг. Мастера «второго эшелона» — Гертген тот Синт Янс, Квентин Массейс и

Бернар ван Орлей. Образцы более позднего периода — творчество Босха и Брейгеля, а также Иоахима Патинира, Адриана Изенбранта, Яна Провоста, Яна ван Скорела.

В Германии — Альбрехт Дюрер, Маттиас Грюневальд, Лукас Кранах старший, Альбрехт Альтдорфер, Ганс Гольбейн, Ханс Бальдунг, Вольф Губер и т. д. (См. также Дунайская школа живописи)

В Швейцарии — Ганс Гольбейн (Базельского периода, 1515—1532), Никлаус Мануэль Дёйч, Ханс Леу младший, Ханс Фриз и Урс Граф.

Во Франции — Ж.Фуке, Жан Клуэ, Франсуа Клуэ, Ж.Гужон, ранний Рогир ван дер Вейден.

В Великобритании — Уильям Шекспир, знаменитый своими сонетами, трагедиями и комедиями. В Испании - Мигель Сервантес, прославившийся одним из величайших произведений мировой классики - «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский».

Теория северного Возрождения.

Философской основой Северного Возрождения был *пантеизм* (обожествление вселенной, природы). Не отрицая прямо существование Бога, это учение растворяет его в природе, наделяя ее божественными атрибутами, такими, как вечность, бесконечность, безграничность. Пантеисты считали, что в каждой частице мира есть частица Бога, и делали вывод, что любое проявление природы достойно изображения. Такие представления привели к появлению в художественной культуре Северного Возрождения пейзажа как самостоятельного жанра.

Э. Роттердамский – представитель северных гуманистов (рассматривал Христианство как естественное проявление человеческой природы). Он говорил: «Религия нужна, чтобы люди были более нравственными». В его учении о человеке, человек рассматривается как некое животное, имеющее 3 части: душу, разум и тело, где именно разум способен гармонично связать тело и душу. «Если бы у человека не было души, он превратился бы в бессловесную скотину, а если бы у человека не было бы тела, он стал бы ангелом и улетел на небеса». Разум играет роль «царя в голове» человека, поэтому человек сам способен выбирать свой путь и свою религию. В своей работе Похвала глупости он говорит: Всех счастливее тот, кто всех безумнее... Не только большинство людей заражено глупостью, но и целые народы... Многие люди всем обязаны Глупости. Есть среди них грамматик, риторики, юристы, философы, поэты, ораторы, а в особенности те, которые марают бумагу разной чушью, ибо кто пишет поучёному, достоин скорее сожаления, чем зависти. Поглядите, как мучаются такие люди: прибавляют, изменяют, вычёркивают, затем, лет эдак через девять, печатают, все ещё недовольные собственным трудом. Прибавьте к этому расстроенное здоровье, увядшую красоту, близорукость, раннюю старость, да всего и не перечислишь. И наш мудролюб мнит себя вознаграждённым, ежели похвалят его два-три таких же учёных слепца. Напротив, сколь счастлив сочинитель, послушный внушениям Глупости: он

не станет корпеть по ночам, но записывает все, что взбредёт ему на ум, ничем не рискуя, кроме нескольких грошей, истраченных на бумагу, и зная заранее, что чем больше вздора будет в его писаниях, тем вернее угодит он большинству, то есть всем дуракам и невеждам. Но всего забавнее, когда глупцы начинают восхвалять глупцов, невежды — невежд, когда они взаимно прославляют друг друга в льстивых посланиях и стихах. Что до богословов, то не лучше ли не прикасаться к этому ядовитому растению, хотя они и в великом долгу у Глупости. Впрочем, никому нельзя забывать меру и границу, а посему говорит Глупость: «Будьте здоровы, рукоплещите, живите, пейте, достославные сопричастники таинств Мории».

Отказ от религиозных изображений повлек за собой развитие близких реализму светских жанров искусства, акцентирующего внимание на жизни простого человека. Тема безобразного занимает в творчестве авторов северного Возрождения значительное место. Трагическое и комическое (гротеск, сарказм) являются также ярко выраженными искусством этой эпохи.

В нидерландском искусстве подчеркивается любовь к бытовому пространству, его значимость (Ян Ван Эйк, И. Босх). Художественное пространство Босха свидетельствует о разрозненности и множественности пространства. Перспектива у Босха имеет интуитивный характер. В полотнах нет акцентирования центра композиции, где было бы усилено значение главных фигур. Категория безобразного и низменного ярко отображена в образах разнообразных животных (откровенно отталкивающих), частей человеческого тела и сил зла и др. Искусству свойственный мистицизм, гротеск, типизация, нарушение пропорций, экспрессивность.

Проанализируем эстетику Северного Возрождения на примере творчества самых выдающихся ее представителей.

Франсуа Рабле (1494-1553) – французский писатель, был монахом, священником, знаток античности, доктор медицины. Знаменитое произведение, написанное Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» (пять книг). Вдохновила Рабле на это произведение народная книга «Великие и неоценимые хроники о великом и огромном великане Гаргантюа» - фольклорная книга, содержащая сатиру на фантастику и авантюрных героев из старых рыцарских романов. Своего «Пантагрюэля» Рабле задумал как продолжение этой книги. Однако его стилизация наивного народного эпоса по мере повествования об «ужасающих деяниях» Пантагрюэля вскоре стала перемежаться ироничными авторскими комментариями по поводу рассказываемых событий, и книга получилась вполне авторской. В первой книге «Преужасная жизнь великого Гаргантюа» и во второй «Пантагрюэль» автор поведал историю великана Гаргантюа, чьим отцом был великан-король Грангузье, и его сына Пантагрюэля. Король поручил воспитание сына Гаргантюа схоластам и богословам (людям старой культуры) – все обучение сводилось к зубрежке без усвоения смысла. Тогда король поручает воспитание своего сына гуманистам, полагающим, что воспитание должно быть жизнерадостным, соединять умственное и физическое воспитание.

Такая завязка позволяет Рабле высказать свои идеалы, выражающие общие идеалы эпохи Возрождения: раскрепощение личности, отрицание аскетизма, «глубокая и несокрушимая жизнерадостность». Гаргантюа отправляется в Париж продолжать образование, где усвоенные идеи позволяют ему вести весьма нескучный образ жизни, что во второй книге продолжит с исполинским размахом его сын Пантагрюэль. Два ведущих лейтмотива жизни этих «всежаждущих» натур – вино и знания - открывали автору безграничный простор для создания немыслимых комичных картин. «Третья книга героических деяний и речений доброго Пантагрюэля, сочинение метра Франсуа Рабле, доктора медицины» - полное название 3 книги Рабле. Четвертая книга была подвергнута парижским парламентом судебному рассмотрению, и Рабле грозила тюрьма, от которой его спасла смерть. Пятая книга романа Рабле вышла уже после смерти автора и, как считают некоторые исследователи, вряд ли принадлежала перу Рабле. Франсуа Рабле считают «мужем единой книги», но за этой книгой закрепилась репутация энциклопедии французского Возрождения и собрания народной мудрости. «Рабле собирал мудрость в народной стихии старинных провинциальных наречий, поговорок, пословиц, школьных фарсов, из уст дураков и шутов, - писал французский историк Мишле. – Но, преломляясь через это шутовство, раскрывается во всем своем величии гений века и его пророческая сила».

Уильям Шекспир (1564-1616) – английский писатель, драматург и актер. О жизни Шекспира известно очень мало, поэтому существует множество легенд о достоверности которых мы судить можем с трудом. Шекспир был мастером сонетов, написал много пьес, которые были созданы не для чтения, а для театральных постановок. Исследователи его творчества считают, что Шекспир принес в драму новые художественные принципы, его герои наделены чертами духовно богатой живой личности (античные герои были наделены лишь одним важным качеством характера), он показал характеры своих героев в развитии. «Ромео и Джульетта» - лирическая трагедия, звучащая как гимн любви и завершающаяся моральной победой главных героев над родовой враждой. В исторических драмах – «Ричард III», «Генрих IV», «Гамлет», «Отелло», «Король Лир», «Макбет», «Юлий Цезарь», «Антоний и Клеопатра», «Кориолан» - общественные и политические конфликты эпохи Шекспир показывает как вечные и неустрашимые, как законы мироустройства. Он создал яркие, наделенные сильной волей и страстями характеры, способные на героическое сопротивление с судьбой и обстоятельствами, на самопожертвование, готовые преступить нравственный закон и погибнуть ради всепоглощающей их идеи или страсти. Знаменитый «Гамлет» раскрывает внутренний мир переживаний царственной личности, одаренной безмерно. Главная трагедия драмы состоит в том, что герой столкнулся лицом к лицу с изменой, коварством, убийством близких, и, надломился. Он утратил веру в людей, жизнь стала для него бессмысленной. Гамлета многие осуждают за нерешительность, которая есть оборотная сторона глубокой благородной личности. Шекспир показывает всю

сложность человеческой сущности. Об этом произведении говорили – «Трагедия ума!». Шекспировские произведения значимы тем, что их глубина неисчерпаема, они вмещают в себя не только мир человека, но и весь Универсум. Четыре гениальные трагедии - «Ромео и Джульетта», «Гамлет», «Отелло», «Король Лир» - критики рассматривают как трагедии возрастов, от юности к старости (проблема отцов и детей традиционна в мировой литературе). В «Короле Лире» Шекспир показывает восьмидесятилетнего короля поделившего царство между двумя старшими дочерьми, Гонерильей и Реганой, а третью, Корделию, лишил наследства только потому, что та не сочла достойным соревноваться с сестрами в выражении своей любви к отцу. Разгневанный старик изгнал младшую дочь, однако старшие очень скоро отказали отцу в приюте и крове. Власть сделала Лиру самодуром, но его лучшие человеческие качества возвращаются к нему лишь тогда, когда он сам становится жертвой несправедливости. Лир узнает весь ужас жизни обездоленного человека, скитаясь по миру, и только младшая дочь будет пытаться спасти отца. В конце концов, Лир, не выдержав потрясений, сходит с ума и умирает, но и все три дочери его погибают насильственной смертью. Итак, если гуманисты эпохи Возрождения воспевали человека, то Шекспир показал им – какой есть человек!

Творчество Хиеронимуса Босха (1450- 1516) современным зрителем воспринимается как очень сложное и загадочное, поскольку он постоянно прибегал к иносказаниям. Вероятно, современникам аллегорический смысл его образов был понятен, ибо его произведения пользовались большой популярностью. Судя по тематике картин Босха, он смотрел отнюдь не оптимистически на возможность искупления человеческих грехов. В большинстве произведений художника человек словно погружен в море безумия, и когда в мир является Спаситель, Он подвергается жестоким насмешкам задыхающихся от ненависти людей. Даже святые на картинах Босха во время молитвы и покаяния одержимы мучениями и дьявольскими искушениями.

На расписанной Босхом столешнице изображены семь смертных грехов, Смерть, Страшный Суд, Ад и Рай. В этой ранней работе уже проявляется страсть автора к морализаторству. В медальоне с изображением Ада впервые появляются чудовища, которые затем заполнят большинство картин Босха. Некоторые из них известны западному искусству со времен Средневековья, другие – омерзительные создания-гибриды – порождены изощренной фантазией самого Босха. Сюжеты его картин демонстрировали отрицательные явления жизни. В своем творчестве Босх выступал как моралист, страстный проповедник, бичующий зло и пороки погрязшего в грехах мира. В его картинах дьявол принимает разнообразные причудливые облики, зло проникает повсюду, а человек предстает как раб греховности, как безвольное, бессильное и ничтожное существо.

Свои картины на темы ада, рая, Страшного Суда, искушения святых художник населил легионами фантастических тварей, у которых самым невероятным образом сочетаются части разных животных, растений,

предметов, а иногда человека. Полные злобной активности, эти существа объединяются с маленькими беспомощными фигурками людей, птицами, рыбами, зверями, порождая ощущение низменного, суетного, лишенного разумной основы существования. Ни один из последующих мастеров живописи не создал столь фантастических, граничащих с безумием образов. Сложные процессы общественной жизни середины XVI в. в Нидерландах оказали влияние на развитие живописи. Страна находилась под властью Габсбургов, которые ее беззастенчиво грабили. Когда правителем стал герцог Альба, в стране установился режим кровавого террора. Испанская инквизиция проводила массовые аресты, повсюду горели костры и воздвигались виселицы. Это неизбежно порождало мысль о ничтожности отдельного человека и его деятельности. В результате оказались окончательно изжитыми принципы искусства XV в. Творчество нидерландских художников все больше ориентировалось на изображение жизни народа.

Кисти Босха принадлежат несколько триптихов. Самый ранний из них, вероятно, Воз сена. В его центральной части изображен большой воз сена, окруженный множеством людей самых разнообразных профессий. Среди них господствуют неразбериха, злоба и насилие, а фантастические чудовища, которые возглавляют процессию, придают ей зловещий облик. Картина иллюстрирует старинную фламандскую поговорку: "Мир – это стог сена: каждый хватает сколько может". Таким образом Босх отдал должное человеческой глупости и жадности; для пояснения своей мысли он изобразил на первом плане аллегорию семи смертных грехов. На фоне неба показан Христос с распростертыми руками, в страдании созерцающий безумие человечества. На боковых створках триптиха помещены изображения Ада и Рая. Когда створки закрыты, взору зрителей предстает пейзаж с фигуркой путника. Возможно, это аллегорическое изображение жизненного пути, где человека на каждом шагу подстерегают грехи.

В триптихе "Искушение Святого Антония" изображен мир мерцающих на фоне неба призрачных видений и отвратительных созданий, ползающих среди мрачных развалин. Эти фантастические образы могут заключать в себе множество скрытых смыслов, но расшифровать их совсем не просто. Левая часть триптиха написана в красновато-коричневой цветовой гамме; напряженность лишь немного смягчается голубыми отблесками. С большим трудом можно обнаружить фигуру Святого Антония, окруженного колдунами, которые, вероятно, служат черную мессу.

"Сад земных наслаждений" и самое загадочное из творений Босха. На внешней стороне створок триптиха изображен мир в третий день Творения; на внутренней представлены Рай и Ад. Придуманый художником мир кишит причудливыми образами: обнаженные люди собирают гигантскую землянику, занимаются любовью внутри хрустальных шаров или скачут верхом на певчих птицах, превосходящих размером самих людей. Этот сад мог бы показаться обителью счастья, если бы не нелепость населяющих его существ и не гротескный характер всего происходящего.

Питер Брейгель (1525-1569) Старший южнонидерландский живописец и график, один из последних великих художников эпохи Возрождения в Нидерландах. Он был одним из основоположников фламандского и голландского реалистического искусства. Для мировосприятия Брейгеля были характерны представление об извечно существующем в мире противостоянии добра и зла, умение видеть глубоко заложенный высший смысл в любых проявлениях жизни. В его картинах отражается активная деятельность людей, не имеющая никакого смысла.

Он черпал темы из народных лубочных гравюр и листовок "Детские игры". В творчестве Питера Брейгеля сложно переплетались юмор и трагизм, тонкая лиричность и острый фантастический гротеск, обилие причудливых деталей и тяга к эпическому размаху, к широким синтетическим картинам мира. Главный герой в его творчестве — народная масса; в своих сатирических и бытовых рисунках (выполнявшихся часто для гравюр), религиозных, аллегорических и жанровых картинах Питер Брейгель выступал (обычно в косвенной форме) против социальной несправедливости и насилия, показывал трудовую жизнь и бедствия народа, его вольнолюбие, своеобразие его бытового уклада.

Картины объединяет мысль о безумии человеческого существования в условиях «перевернутого мира». Композиционно это множество мелких суетящихся фигурок, которые снуют между домами, выходят из дверей, выглядывают из окон и т.д. Они не составляют единого целого, их облик — это облик людей, живущих по законам «перевернутого мира». На них печать глупости, дурашливого веселья, бессмысленного внимания. Их веселые и бестолковые забавы — своего рода символ абсурдной деятельности всего человечества. В мировой живописи пейзажи Брейгеля занимают особое место, ибо нет других таких изображений природы, где космический аспект мироощущения был бы так органично слит с житейской повседневностью. Поэтому не случайно Брейгель считается основателем пейзажного жанра в нидерландской живописи.

Скупыми, но смелыми средствами Питер Брейгель показывал грубоватую простоту, достоинство и силу своих героев ("Крестьянская свадьба", "Крестьянский танец"); создатель национального реалистического пейзажа, он изображал бескрайние просторы равнин, жизнь природы в различные времена года в единстве с населяющими её трудовыми людьми ("Сумрачный день", "Возвращающиеся стада", "Охотники на снегу", "Жатва"). Страдания народа при испанском иге, война и разрушения, голод и смерть, зверства испанцев запечатлены во многих картинах ("Избиение младенцев", "Перепись в Вифлееме"). Кровавый испанский террор вызвал у Питера Брейгеля настроения отчаяния и скорби, отразившиеся то в фантастических картинах безумия и ужасов ("Безумная Грета". 1562), то в горьких иносказаниях ("Сорока на виселице". 1568), то в захватывающих глубиной мысли и правдивостью трагических образах ("Слепые". 1568). Своим искусством Питер Брейгель блистательно завершил сложные и противоречивые искания нидерландского Возрождения, объединил

сокровищницу раннеидерландских художественных традиций с тревожным, чутким к историческому пульсу современности мироощущением Позднего Ренессанса.

Тема № 3

ЭСТЕТИКА БАРОККО

План:

1. XVII век – эпоха Просвещения. Общие принципы эстетики.
2. Барокко как художественно-эстетический стиль: основные идеи.
3. Теоретическая концепция барокко.
4. Теория и творчество Лоренцо Бернини.
5. Маньеризм и его представители.
6. Особенности развития искусства эпохи барокко

1. XVII век – эпоха Просвещения. Общие принципы эстетики.

В истории эстетики стилевые направления, сменяющие одно другое, отличаются противоположными ориентациями, в истории искусства и эстетики наблюдается действие закона **антитезы**. РАЗУМ противопоставляется ЧУВСТВАМ. Если искусство античности было ориентировано на **разум**, то искусство и эстетика средневековья – на эмоционально – мистическую сферу; если **искусство Возрождения во многом воскрешало традиции античности и руководствовалось рассудочными поисками** прекрасного, то пришедшее ему на смену **барокко** было во многом противоположно нормам Возрождения. Классицизм и Просвещение были противоположны барокко и ориентировались на рассудок и разум. Романтизм полностью полагался на чувство.

XVII век – эпоха Просвещения, век абсолютизма и активного развития науки. В этот период господствуют буржуазные отношения. В культуре и философском дискурсе формируется новый тип мироощущения: динамичный, открытый для изменений и новшеств. Во Франции формируется философия **рационализма** как воплощение абсолютной монархии. А в Англии – философия **эмпиризма**, которая складывается под влиянием английского естествознания. В эстетике возникает два противоборствующих течения:

- Рационализм
- Эмпиризм

В искусстве Просвещения господствует литература и драматургия, разрабатываются новые нормы творчества, совершаются новые поиски средств художественного выражения. Поскольку в культуре господствуют два типа мировоззрения, то и в искусстве формируется **два основных способа художественного познания мира:**

- Нормативно-рационалистический
- Духовно-иррациональный

Итак, в XVII веке возникает два художественных стиля: барокко и классицизм.

2. Барокко как художественно-эстетический стиль: основные идеи.

Барокко – порожденное кризисом позднего Возрождения художественное направление XVI-XVII вв. Стиль барокко возник в результате дальнейшей эволюции стиля Возрождения. Свои «видимые» формы он стал обретать с конца XVI столетия. Барокко зарождается в Италии в XVI в., развивается в европейских странах на протяжении XVII и первой половины XVIII века.

Термин «барокко» имеет много переводов и значений. Наиболее широко принятым считается следующее. «Барокко» означает силлогизм, или жемчужину странной формы. Этот термин введен был критиком Теофилом Готье одновременно с понятиями

«арабески», «гротеск». Первоначально термин обозначал «дурной вкус», *формальную изощренность произведений*. Под барокко подразумевалось нечто *вычурное, даже уродливое*. Это название было в насмешку дано эстетам XVIII в. искусству XVI и XVII вв. Оно было унаследовано и художественной критикой XIX в. *Считалось упадком красоты и хорошего вкуса*. Поэтому до сих пор критики часто используют термин барокко, характеризуя завершение или упадок определенного стиля.

В XVI в. «Болезнь католической церкви», которая выразилась сначала в выступлениях Савонаролы, затем в выступлениях Лютера и швейцарских реформаторов, во многом повлияла на течение и художественной жизни. Все это нанесло огромный удар по церкви. Эта духовная буря и проявилась в произведениях Микеланджело. После Микеланджело церковь сумела произвести «полярных протестантов», приведших к движению контрреформации. С этого момента барочное искусство, берущее начало с Сикстинской Капеллы и Пармского собора Корреджо, получает характер официального. *Слова «иезуитское искусство» и «барокко» - почти синонимы.*

Барочная художественная мысль «дуалистична». Барокко возрождает: 1) дух позднего Средневековья и 2) противостоит Возрождению и Просвещению.

Барокко стимулировало развитие **сакрального и светского** (придворного) искусства.

Художественная концепция барокко гуманистически ориентирована, однако социально пессимистична и полна скепсиса, сомнений в возможностях человека, ощущения тщетности бытия и обреченности добра на поражение в борьбе со злом. Важнейшей темой барокко становятся окрашенные ужасом *страдания* человека. *Барокко – дух трагедии, противоречия, стремление отдалиться от земли, искусство сомнений и неудовлетворенных чаяний, борьба аскетизма с чувственностью, экстаз, даже истерика.*

Искусство барокко (так же как и его теория, не оформленная в стройную систему) получило наибольшее распространение **в Италии**. В Италии барокко развивалось с середины XVI в. и достигло расцвета в XVII веке. К этому направлению принадлежат: поэзия Т. Тассо, Л. Ариосто, Д. Марино, сказочные новеллы «Пентамерон» Д. Базиле.

В Германии XVII в. барокко как художественное направление развивали Г. Сакс, А. Грифиус и Г. Гриммельсгаузен, создавший барочный народный роман, Флеминг (лирика), Мошерош (сатира). В Германии (особенно Северной) и во Фландрии развивалось бюргерское барокко и аристократическое барокко (трагедии А. Грифиуса и Лоэнштейна).

В Испании к барокко принадлежали пьесы Лопе де Вега, трагедии П. Кальдерона, драмы Т. Молины, сатира Ф. Кеведо, плутовской роман М. Алемана («Гусман»), Л. Велеса де Гевары («Хромой Бес»).

В Англии барокко — это творчество Джонсона, поэзия Д. Донна, драмы У.Уэбстера.

В славянских странах барокко — это не отрицание, а продолжение Ренессанса и гуманистических традиций. **В России** барокко — художественное направление начала XVII — середины XVIII вв. В петровское и ломоносовское время в рамках барокко зарождалось просветительство. Русскому барокко свойственна приверженность агиографии (церковно-житийная литература, напыщенное, неправдоподобное жизнеописание). Согласно концепции А. Морозова начальный период русского барокко проявился в первых опытах виршевой поэзии И. Хворостинина, в патетической публицистике и проповеди XVII в.

Итак, Барокко — это художественное направление эпохи позднего Возрождения и Просвещения, отражающее кризисную концепцию мира и личности, утверждающую экзальтированного, гуманного скептика-гедониста, живущего в неустойчивом, неуютном, несправедливом мире. Герои барокко — это или экзальтированные мученики, разуверившиеся в смысле и ценности жизни, или полные скепсиса утонченные ценители ее прелестей. Произведения барокко проникнуты трагическим пафосом отразили смятение человека, оглушенного феодальными и религиозными войнами, мятущегося

между отчаянием и надеждой и не находящего реального выхода из исторической ситуации.

3. Теория барокко.

В эпоху барокко мировоззрение человека не только было расколото (как в эпоху Возрождения – самоутверждение и трагизм), но окончательно потеряло цельность и гармоничность. Мировоззрение, мироощущение человека постигло глубину, внутреннюю противоречивость бытия, человеческой жизни, мироздания.

Общие установки:

- 1) Художественная концепция барокко считает основной созидательной силой **остроумие**. **Барочное остроумие – быстрый ум, умение сводить несхожее**. Остроумие есть признак гениальности. Художественный дар дается Богом, и никакая теория не в состоянии помочь его обрести. «Не теория, но вдохновение рождает творения поэта и музыканта».
- 2) **Метафора** становится основой творческого остроумия. Оттого, что барочные мастера придавали такое большое значение остроумию, рождается особое отношение их к **метафоре, иносказанию, эмблеме, символу** (более изящному, выразительному способу выражения художественного смысла, чем средневековая символизация). В искусстве барокко метафоры представлены и в камне, и в слове.
- 3) Барочное искусство уделяет особое внимание **воображению**, замыслу, который должен быть остроумным, поражать новизной. Барокко допускает в свою сферу безобразное, гротескное, фантастическое.
- 4) **Принцип сведения противоположностей заменяет в искусстве барокко ренессансный принцип меры** (так у Бернини тяжелый камень превращается в тончайшую драпировку ткани; скульптура дает живописный эффект; архитектура становится подобной застывшей музыке, слово сливается с музыкой, фантастическое подается как реальное, веселое оборачивается трагичным). Совмещение планов сверхреального, мистического и натуралистического впервые присутствует в эстетике барокко, затем проявляется в романтизме и в сюрреализме XX в.

Главными теоретиками барокко были: Блез Паскаль, Якоб Бёме, Джамбатисто Марино, Эм. Тезауро, Матео Перегрини. Теоретическая мысль барокко отходит и от той возрожденческой мысли, что искусство (особенно изобразительное) – это наука, что оно основано на законах логического мышления, что искусство вызвано задачами познания.

Блез Паскаль во многом не принимал рациональную парадигму и отказывался признавать мир устойчивым, жил на грани бытия и небытия, над пропастью. Паскаль ощущал связь красоты с самим воспринимающим субъектом. Он пытался соединить индивидуальность эстетического переживания с некими общими, объективными основами. Подчеркивал особую роль эстетического переживания, считал его необходимым элементом социальной жизни: «Это (красота) нечто, столь малое, что затрудняются его определить, движет землей, принципами, армиями, всем миром. Будь нос Клеопатры короче, лик земли был бы иным». Барокко подчеркивает тот факт, что искусство глубоко отличается от логики науки.

Джамбатисто Марино разрабатывает принцип необходимости удивления, который должен быть основой искусств. Считал, что все искусства родственны, потому нужен синтез искусств. «Живопись – это немая поэзия. Поэзия – говорящая живопись». Эта идея была прогрессивной и повлекла за собой возникновение искусства оперы (синтез литературы и музыки), великих экспериментов в пластических искусствах Л. Бернини. Марино сознательно противопоставлял свое творчество и свои творческие принципы Петрарке: «Поэта цель – чудесное и поражающее. Тот, кто не может удивить ... пусть идет к скребнице». Этот принцип необходимости удивления Марино считал общим для

разных видов искусств. Более того, он считал, что пространственные и временные искусства родственны. Живопись есть немая поэзия. Поэзия, – говорящая живопись. Идея синтеза искусств (в частности, музыки и поэзии, если не считать античных мистерий) – идея барочная. Она оказалась очень плодотворной. Благодаря ей родилась опера (синтез литературы и музыки).

Эммануэле Тезауро в труде “Подзорная труба Аристотеля”, опираясь на “риторику” Аристотеля, разрабатывает *новую Барочную поэтику*. «Подзорная труба» включает в себя разработку теории риторики, в том числе метафор, изучение антропологических корней такого явления, как остроумие, и др. С постоянной оглядкой на Риторику Аристотеля, Тезауро сообразует все возможные формы человеческого самовыражения с развитием метафорического, художественного языка. Целью учёного и писателя в этой своей работе является дать революции поэтического, художественного языка, начатой Дж. Марино, теоретическую основу. Он согласен с Аристотелем в том, что искусство есть подражание природе. Но толкует это подражание иначе: «Те, кто умеют в совершенстве подражать симметрии природных тел, называются учеными мастерами, но только те, кто творит с должной остротой и проявляет тонкое чувство, одарены быстротой ума». Он вводит понятие *«быстрого ума»*, которое действует в поэзии и опирается не на логику, а на *свободную фантазию, воображение*. Истинное в искусстве совсем не то, что истинно в природе. Поэтические замыслы «не истинны, но подражают истине», *остроумие создает фантастические образы «из неведомого творит бытующее»*. Появляется теория об остроумии, остроумии как важнейшем принципе художественного творчества. Поэтические замыслы «не истины, но подражают истине».

Внешние изображения должны способствовать выражению разнообразных душевных состояний и открывать разуму новые проблемы. Этому служат немые произведения живописцев и скульпторов, затем драма, где эффект выразительности усиливается словом и жестом, картина, сопровождаемая девизом или иным объяснением, и, наконец, пантомима. *Жизнь не только сон, считает Тезауро, она — театральное действие*. Отсюда проистекает требование в искусстве *декоративности, яркости, неожиданности, воздействующих* на все чувства человека». Становится вполне понятным, почему *«кончетто»* (остроумный замысел) итальянский теоретик объявляет божественным и ставит мастеров искусства, наделенных быстрым разумом, в один ряд с творцом мира, который, в свою очередь, превращается в искусного ратора.

Маттео Перегрини также интересовался проблемой остроумия Трактат „Об остроумии”. Остроумие, по его мнению, есть искусство изощенного ума. Остромыслие – основа любого творчества. Он считался теоретиком «умеренного барокко». Остроумие, по его мнению, есть искусство изощенного ума.

Торквато Тассо (1544 - 1595) выступает как поэт и как теоретик искусства («Рассуждение о героической поэме»). В центре его внимания **теория эпоса**. Тассо опирается на Аристотеля, но в отличие от него отдает предпочтение не трагедии, а **героической поэме** и строит свои концепции на ее материале. Теория, по мнению Тассо, должна выработать образец героической поэмы. Однако этот образец не заключается в каком-либо одном, даже лучшем поэтическом произведении («Илиаде» или «Энеиде», например), он может быть создан на основе теоретического изучения всех существующих поэм. В понимании сути поэзии Тассо идет от аристотелевского «мимезиса»: поэзия – подражание словом. Тассо говорит о том, что *поэзия – это словесное подражание действиям человеческим* (если поэзия и выводит богов и животных, то приписывает им человеческие действия). Природа и ее явления служат только побочными украшениями, *главное же в поэзии – человек и все человеческое*. Оно возбуждает в нас приветливое участие и может служить назиданием нашей собственной жизни.

Цель поэта, согласно Тассо, идея прекрасного. Признав за художественным творчеством общественное значение, Тассо видит в этих возможностях как бы внешнюю цель искусства, внутренняя же его цель – наслаждение – основывается на

незаинтересованном отношении к объекту. Тассо считал гражданственность необходимым свойством художника, но в сфере искусства гражданин обязан быть поэтом.

Тассо – защитник в теории и проводник на практике аристотелевского принципа единства действия.

Поэма должна быть похожа на сотворенный богом мир, а последний обладает единством. Художественное произведение для Тассо – единый мир, целостный, внутренне замкнутый, организованный, не могущий быть измененным ни в одной своей части без разрушения целого. Творчество поэта для Тассо – подражание творчеству бога.

4. Теория и творчество Лоренцо Бернини.

Лоренцо Бернини (1598-1680) – крупнейший скульптор и архитектор Италии 17 века. В своих произведениях прославлял католицизм. Расцвет искусства Бернини был связан с покровительством кардинала Маффео Барберини, который в 1623 году становится папой Урбаном VIII. Католическая церковь и папский Рим с тех пор обязаны своим великолепием, прежде всего Бернини. **Урбан VIII**, задумав украсить Рим церквами и светскими зданиями, скульптурой, фонтанами и садами, поставил Бернини во главе художественной мастерской, где работали видные скульпторы, лепщики, позолотчики, «архитекторы воды» - гидравлики.

Фактически на протяжении всей жизни Бернини был диктатором римской художественной жизни. Его авторитет был непререкаем. С одной стороны его творчество – отражение требований церкви (не случайно церковь всегда покровительствовала его таланту), с другой – оно расширило возможности пространственных (пластических) видов искусства. *С одной стороны он составил славу католического искусства, с другой – он же «развратил» церковную пластику, создал скандальный, неприлично кокетливый тип религиозных статуй, которые стали каноном на целый век.*

В скульптурных работах Бернини захватывают патетика чувств, зрелищное величие, живописные эффекты, сочетание разных по фактуре и по цвету материалов, использование света. Папские надгробья – фактически театральные мизансцены, все в них создано так, чтобы вызвать шквал эмоций. Одна из знаменитых скульптур Бернини – **Давид**. Он представлен совсем по-иному, чем у Микеланджело. Там – покой, здесь – экспрессия, чувство, порывистое движение. То же отражено и на лице. Оно искажено гримасой гнева и ярости. В отличие от монументальности возрожденцев, Бернини стремится к конкретности изображения события.

Действие, динамика – стержень решения композиций Бернини **«Похищение Прозерпины»**, **«Аполлон и Дафна»**. Этот художник сумел одним из первых (после античных скульпторов) подойти к проблеме **передачи движения пространственным видом искусства**. Особенно выразительно это представлено в его скульптуре «Аполлон и Дафна» (история Аполлона и Дафны рассказана Овидием. Аполлон преследует Дафну, дочь земли Геи и бога рек Пеней (или Ладона), давшую слово сохранить целомудрие и остаться безбрачной. Она обратилась за помощью к богам, и боги превратили ее в лавровое дерево. Тщетно Аполлон обнимал его, назад в Дафну оно не превратилось. А лавр стал с этих пор излюбленным растением Аполлона). Бернини удивительно точно передал момент метаморфозы тела нимфы в корни, ветви дерева. Камень передает и нежность кожи Дафны, и легкость волос, и поверхность появляющегося дерева.

Бернини сумел подойти к **жанру скульптурного портрета**. Портрет кардинала Шипионе Боргезе передает и дряблость кожи, и атлас мантии, и характерное движение, чувствуется человек самоуверенный, умный, чувственный, властный. Интересно, что Бернини был автором прекрасных карикатур. Он умел схватывать самые броские черты человека.

Бернини создал ряд замечательных так называемых парадных портретов (иногда говорят парадно - романтических). Например, **портрет Франческо д'Эсте** изображает

истинного властелина, суверена. Одним из самых характерных произведений Бернини в этом жанре является **портрет Людовика XIV в.** Даже не зная, чей это портрет, можно по повороту головы, парадному одеянию, кудрям парика догадаться, что это король. Бернини показывает наряду с величием и аристократическую спесь, пустое высокомерие, эгоизм.

Не оставил Бернини без внимания и излюбленные культовые сюжеты XVII в. – мученичества, экстазы, видения, апофеозы. Так, сюжетом его знаменитой скульптурной композиции **«Экстаз святой Терезы»** послужило одно из писем испанской монахини XVI в., в котором она рассказала, как увидела ангела, посланного ей Богом. В этом произведении мастер воплотил свое умение создавать **скульптурный портрет**, Здесь слились реальные события и мистическое чудо. Стержень композиции – действие и динамика. Бессильно поникшая пышнотелая Тереза, запрокинув голову, покоится на мраморном облаке. Веки полузакрыты, она словно не видит представшего перед ней ангела, но воспринимает его присутствие всем своим существом. Страдание и наслаждение, мистическое и эротическое сплетаются воедино в этом образе. Бернини поместил эту скульптурную группу в глубокую нишу на фоне золотых лучей. Будто неведомая сила раздвинула колонны, разорвала фронтоны, чтобы открыть взору чудесное видение. Свет, падающий сверху через желтое стекло окна, мягко освещает фигуры, белеющие среди позолоты и цветных мраморов капеллы. Благодаря этому эффекту освещения и виртуозной обработке мрамора фигуры Терезы и ангела кажутся парящими в проеме стены. *На примере этого произведения можно хорошо видеть тот живописно-картинный подход к скульптуре, из которого вытекает своеобразие пластической манеры Бернини.* Скульптор сохраняет в мраморе все особенности лепки эскизов, формы становятся *мягкими и текучими*, как живописный мазок. Противники Бернини окрестили его «развратителем» церкви, а его мастерство – **кокетливым типом религиозной скульптуры**. Бернини удалось передать внутреннее состояние этой монахини, чего не приходилось делать еще никому из художников.

К прекраснейшим созданиям Бернини принадлежат **фонтаны**, исполненные огромной динамической силы. Рим немыслим без созданных Бернини фонтанов, мастер просто не имел соперников, когда дело касалось чувства пространства и умения организовать его. Мощь, движение и игра воды, благодаря таланту Бернини, вошли именно как новый живописный компонент в его архитектурные и пластические идеи. Так, в 1633 году состоялось торжественное открытие в соборе Св. Петра в Риме гигантского **Табернакула** из позолоченной бронзы высотой 28,5 метров. Это было первое монументальное архитектурно-скульптурное произведение молодого художника, где проявился в полной мере его изумительный глазомер, а также виртуозное владение материалом. В этом отношении особенно хорош фонтан **«Тритон»**, бьющий на площади Барберини. Мускулистый торс тритона возвышается над чашей раковины, которую подпирают мощными хвостами влажные тела каменных дельфинов, на чьих спинах отдыхают бронзовые пчелы Барберини, а вокруг них водная гладь бассейна. Здесь интересен *союз скульптуры и воды*. Фонтаны Бернини стали неотъемлемой частью архитектуры Рима.

Бернини остался в истории и как **знаменитый архитектор**. К творениям Бернини относится церковь **Сант Андреа аль Квиринале**: фасад словно изгибается, ограда вогнутой формы, полукруглые ступени, в основе плана церкви очертания эллипса, интерьер обходят капеллы – ниши; колонны, пилястры, скульптура видна в сложных ракурсах, что создает впечатление их бесконечного разнообразия. Интересно и решение купола: кессоны расположены уменьшающимися в размерах к центру, что создает иллюзию особенной легкости купола и особой устремленности его ввысь.

Очень интересно и решение **«Королевской лестницы» в Ватикане**. Различными перспективными приемами Бернини создает иллюзию ее огромного масштаба и протяженности.

Во дворце Барбенини помещения расположены анфиладой, по одной оси, и это постепенное раскрытие, своеобразное «движение» пространства задавало приподнято-величавый ритм праздничным церемониям.

Ему принадлежит архитектурный ансамбль фасада собора святого Петра в Риме, знаменитая **колоннада** (окружает площадь с 2-х сторон – символизирует объятие матери церкви). **Площадь перед собором Св. Петра** особенно отчетливо выявляет архитектурный гений Бернини, его способность моделировать пространство. Он добился впечатления композиционного единства собора – здания, строившегося различными мастерами на протяжении двух столетий. Фасад собора вырастает перед идущим в момент непосредственного приближения к нему, но грандиозная площадь уже психологически настраивает человека на это восприятие. Две галереи, переходящие в колоннаду, охватывают пространство площади, «подобно распростертым объятиям», по выражению Бернини. Центр площади (ее общая глубина 280м) отмечен обелиском, фонтаны по сторонам от него определяют ее поперечную ось. Площадь перед собором считается лучшим архитектурным ансамблем Италии XVII в. Все это вместе взятое, усиливало настроение религиозной патетики. Итак, архитектурное творчество Бернини подтверждает эмоциональное начало.

Творчество Бернини заложило основы **барочной архитектуры, скульптурного портрета и монументального фонтана**. Зрелищность, пластические эффекты, использование свойств света – легли в основу его работ. Он прославлял и абсолютизм и католицизм. Это был человек огромной творческой энергии, который поражал разнообразием дарований: **архитектор, скульптор, декоратор, живописец, рисовальщик**. Он из тех редких художников, кто прожил долгую и безбедную жизнь.

5. Маньеризм и его представители.

Внутри барокко как направления развивался ряд течений и школ: маньеризм (Италия), гонгоризм (Испания), прециозная литература (Франция), метафизическая школа (Англия), вторая силезская школа (Германия).

Маньеризм (от ит. *manierismo* — вычурность; или «*maniera*» — манера). По другим сведениям вначале термин обозначал индивидуальный вычурный стиль итальянского поэта Баттиста Марини (1569—1623) и от его имени собственного и произошло название художественного течения. Термин вошел в широкий обиход в XX в., но применялся еще Вазари в XVI в. к итальянской живописи и архитектуре периода 1520—1600 гг. Позже термин получил более широкое значение.

Маньеризм — художественное направление эпохи позднего Возрождения, художественную концепцию которого можно сформулировать так: изысканно элегантный человек в мире беззаботности и вычурной красоты. Маньеризм не отказывается от гуманистических идеалов эпохи Возрождения, однако вера в их осуществимость блекнет. При этом субъективность и аллегоричность образа углубляются. Маньеризм зародился во Флоренции в 20-х гг. XVI в.

Маньеризм как художественный стиль, характеризующийся:

- орнаментальностью языка,
- оригинальным синтаксисом,
- усложненной речью (латиноподобный синтаксис Мильтона, уравновешенные каденции Гиббона, причудливые архаизмы Doughty),
- экстравагантными персонажами.
- аффектацией,
- потерей чувства меры.

Вазари применял термин «маньеризм», чтобы описать схематическое качество множества из выполненных работ, которое основывалось скорее на предварительной интеллектуальной концепции, чем на непосредственном визуальном восприятии. Здесь реальное подавляет идеальное. В маньеризме сохранялось и жизненно-реальное, и

идеальное, но они противостояли друг другу, и на первый план выходил их конфликт, нарушавший их гармонию, свойственную ренессансной эпохе.

Маньеризм начинается на рубеже XVI и XVII вв. в комедийно-бытовом романе, во фламандской и голландской жанровой живописи. Маньеризм в Италии — это скульпторы Б. Челлини, Джамболонья; живописцы Я. Понтормо, А. Бронзино. К маньеризму причисляют испанского писателя Антонио де Гевара (1480—1545).

Джузеппе Арчимбольдо (1527-1593) – итальянский живописец и рисовальщик, самобытный представитель маньеризма. Он состоял на службе в качестве придворного художника при пражском дворе Рудольфа II императора династии Габсбургов. В его обязанности входило создание декораций для празднеств, проектирование и устройство водных сооружений. Однако, главной обязанностью художника было писание королевских портретов и украшение знаменитого «кабинета» в котором размещалась коллекция всевозможных картин и оригинальных произведений искусства (их в то время называли курьезы). Один из современников, видевший это собрание, слывшее лучшим в Европе, упоминает: «вазы в виде животных и драконов, мозаики из перьев колибри, астролябии, квадранты, корень мандрагоры». Возможно, именно в «кабинете» черпал Арчимбольдо свое вдохновение.

Кисти художника принадлежит 17 станковых картин, где в созданных символических **портретах-аллегориях** в единый художественный образ сплетаются «представители» фауны и флоры, различные предметы (горшки, кастрюли, книги и др.) и люди. Его известные циклы «Стихии» и «Времена года» поражают своей символикой. Портреты-аллегии художника пользовались большим успехом уже у современников и получили название «арчимбольдесок».

Особый интерес представляли его **картины-перевертыши**, в которых при переворачивании меняется не только изображение, но и жанр, смысл картины. Так, портрет бравого кабальера в сверкающих латах, при переворачивании оказывается аппетитным жарким на начищенной до блеска сковородке. Подобные штуки впоследствии были взяты на вооружение сюрреалистами XX в. (С.Дали).

Таким образом, маньеризм пренебрегал "правилами", выведенными из античного классического искусства и утвердившимися в ренессансном гуманизме. **Неустойчивая динамическая композиция является устойчивой чертой авторского стиля в маньеризме.**

6. Особенности развития искусства эпохи барокко

Искусство барокко было призвано возвеличивать католическую церковь и короля. Все в искусстве утверждало человека как частицу космоса. Основными представителями искусства барокко были: *архитектура* (В. Растрелли „Зимний дворец“; Л. Бернини), *скульптура* (Л.Бернини, Фр.Жирардон), *живопись* (Рубенс, Караваджо, Ж.Антонис ван Дейк, Рембрандт, Веласкес), *драматургия* (Лопе де Вега „Собака на сене“ „Учитель танцев“), *музыка* (И.С.Бах, К. Монтеверди, Вивальди, Ж. Люли, К. Глюк), оперное искусство.

Характерные черты барокко в искусстве:

- отказ от конечного во имя бесконечного,
- принесение гармонии и меры в жертву динамизму,
- акцент на парадоксе и неожиданности,
- игровое начало,
- пышность,
- декоративность,
- величие,
- замысловатость,
- текучесть,
- порыв,

- страсть,
- экстаз,
- артистизм,
- личность.

А) Архитектура барокко.

В зодчестве барокко исчезает гармония форм, присущие архитектуре Возрождения. Вместо равновесия частей – их борьба, контрасты, динамическое взаимодействие. Усложняется рельеф стены, формы повышено пластичны, как бы подвижны, они «порождают» и продолжают друг друга. Архитектура барокко как бы втягивает человека в свое пространство.

Архитектуре барокко в целом присущи:

- выразительный, внутренне сбалансированный, вычурный стиль,
- неправильные формы,
- странные сочетания,
- монументальность форм,
- причудливые композиции,
- активное применение скульптурных украшений,
- живописность,
- пышность,
- декоративность,
- пластичность,
- иррациональность,
- динамичность архитектурных масс,
- смещение центральной оси в композиции здания,
- тяготение к асимметричности.

Архитектура барокко концептуальна: **мир неустойчив, все переменчиво** (уже нет ренессансной свободы личности, еще нет классицистской регламентации). Для нее характерны развернутые масштабные колоннады, изобилие скульптуры на фасадах и в интерьерах, волюты, большое число раскреповок, лучковые фасады с раскреповкой в середине, рустованные колонны и пилястры. Купола приобретают сложные формы, часто они многоярусны, как у собора Св. Петра в Риме. Характерные детали барокко — теламон (атлант), кариатида, маскарон.

Архитектурные произведения барокко **монументальны и полны мистических аллегорий**. Монументальная архитектура этого времени в Европе в целом являлась служанкой абсолютистских режимов королей, светских и духовных князей, католической церкви. В каждой из стран наблюдались свои особые политические, социальные условия, существовали особые национальные традиции.

Дворец уже не крепость, как в средние века, а, как пишет Э.Фукс, «низведенный на Землю Олимп, где все говорит о том, что здесь обитают боги. Обширная передняя, огромные залы и галереи. Стены покрыты сверху донизу зеркалами, ослепляющими взоры. Без зеркал не могут обойтись ни поза, ни жажда представительства... Сады и парки – сверкающие поляны Олимпа, вечно смеющиеся и вечно веселые».

В каждой из стран барокко приобретало свои особые **национальные черты**. В итальянской архитектуре барочная стилистическая характеристика распространялась и на внешний, и на внутренний облик зданий. Основными признаками барокко были повышенная и подчеркнутая монументальность, представительность, которые в какой-то мере являлись самодовлеющими качествами и достигались нередко искусственными средствами. **Стремясь создать впечатление монументальности, репрезентативности, живописности, динамики форм, вызвать ощущение необычности и неожиданности** при восприятии архитектуры, зодчие исходят прежде всего из **внешнего пластического**

облика сооружений (имея в виду и экстерьер и интерьер). В барокко отмечались преобладание сложных криволинейных форм при определении планов и фасадов сооружений, **активное применение скульптурных и архитектурно-декоративных мотивов**; неравномерное распределение архитектурных средств. На смену рациональности Ренессанса приходит **иррациональность**. Зодчие барокко явно предпочитают декоративное начало архитектуры. Барокко в архитектуре характеризуется приоритетом, преобладанием пластического начала над началом тектоническим.

Бартоломео Франческо Растрелли (1700 - 1771) — русский архитектор итальянского происхождения, академик архитектуры Императорской Академии художеств. Наиболее яркий представитель так называемого **елизаветинского барокко**. Сын обрусевшего итальянца. Период расцвета архитектора начался с постройки для императрицы Елизаветы Петровны деревянного летнего дворца в Санкт-Петербурге. На пике славы мастер по требованию императрицы сопровождал сразу несколько поистине грандиозных строительных проектов. С 1747 по 1752 год архитектор посвятил себя работе над Большим дворцом в Петергофе. В 1747 году был создан эскиз Андреевского собора в Киеве. На 1752—1757 гг. пришлась полная перестройка Екатерининского дворца в Царском Селе (ныне — город Пушкин). Участие Растрелли в возведении построек вдали от столицы, а также по заказам частных лиц ограничивалось подготовкой общего проекта, в то время как реализацию курировали другие зодчие. За убранство Большого дворца в Царском Селе, к примеру, отвечали, помимо Растрелли, А. В. Квасов и С. И. Чевакинский; по их же проектам под общим руководством Растрелли были возведены в окрестностях несколько «увеселительных домов» (Эрмитаж, Грот на берегу пруда, Каталная горка), а также миниатюрный Среднерогатский дворец.

Два последних грандиозных замысла Растрелли — это ансамбль Смольного монастыря и Зимний дворец с его знаменитой Иорданской лестницей. Вопреки сложившемуся мнению, ансамбль Смольного монастыря, куда на склоне лет планировала удалиться Елизавета Петровна, не предполагал наличия колоссальной колокольни, которую можно увидеть в сохранившемся его макете. Именно благодаря этой модели Растрелли осознал градостроительную ошибку, решив сохранить собственно Смольный собор как высотную доминанту ансамбля. Архитектурно-конструктивные решения, на которых остановил свой выбор Растрелли, заметно отличаются от представленных в макете.

В культовых постройках Б. Ф. Растрелли соединил элементы европейского барокко, усвоенного им в юности во время поездок в Европу, с русскими архитектурными традициями, отчасти почерпнутыми из репертуара **нарышкинского стиля** (форма луковичных глав, контрастное цветовое решение). Стиль дворцовых построек Растрелли вполне оригинален. Для него характерно широкое использование на полихромных фасадах полуциркульных завершений окон и полуколонн, собранных, как правило, в пучки и пары. При этом наружные колонны и полуколонны у Растрелли не играют конструктивной роли, а представляют скорее подобие тектонического декора. Большие парадные залы Растрелли охватывают всю глубину этажа, при оформлении интерьеров он избегает криволинейности, свойственной для наиболее радикальных проявлений барочной эстетики.

Как пишет Б. Р. Виппер, русскому итальянцу были чужды и «беспечный произвол и асимметрия» французского рококо, и «мистический туман и чувственная экзальтация, которые неотделимы от представления о немецко-австрийском барокко». В отличие от Квасова и Чевакинского, Растрелли не увлекали объёмные контрасты в общих массах дворцовых построек. И тем не менее его лучшие постройки производят впечатление «ликующей мощи и величия», их облик торжествен и праздничен. Во избежание монотонности (которая портит впечатление от таких масштабных свершений позднего барокко, как Мадридская и Казертская резиденции) Растрелли стремился «насытить фасад

пластической игрой колонн, пилястров, рустовки, разнообразием наличников и окон, а также богатством расцветки»

Стремясь создать необычный, повышенно-эмоциональный архитектурный эффект, архитекторы зачастую пренебрегали логикой построений планов, допускали несоответствия между внешними объемами и внутренней структурой сооружения. Конструкция в большинстве случаев как бы отодвигается на второй план, являясь необходимым, но все же вспомогательным средством, призванным «обеспечивать», поддерживать ту или иную пластическую форму. *Конструкция обычно прикрывается декоративными частями*, которые нередко создают превратное представление о ней. Фасады имеют целью как бы «заслонить» основную часть здания. Ордера рассматриваются лишь как элементы, декорирующие сооружения. В архитектуре этого времени приобретают распространение явно деконструктивные части — разорванные: фронтоны, волюты и т. п.

Архитекторы: Ф. Борромини и Карло Мадерна в Италии, Б. Ф. Растрелли в России, Ян Кристоф Глаубиц в Речи Посполитой.

Б) Живопись барокко.

Живопись барокко — это Караваджо, Рубенс, Рембрандт, Веласкес, А. ван Дейк, фламандская и голландская жанровая живопись XVI—XVIII вв. Художники барокко привержены к энциклопедической учености и вбирают в свое творчество внелитературный материал (предпочтительно экзотичный). Барочное художественное мышление усложнено, подчас вычурно, неожиданные метафоры используются и для экспрессивного выражения и для снятия напряжения между духовным устремлением и земным порывом, для раскрытия драматизма отношения человека к вечности. Произведения живописи барокко примиряют человека с дисгармонией и противоречивостью бытия, создают впечатление неисчерпаемой энергии, отличаются экстравагантной вычурностью, изысканной пышностью, эксцентричностью, избыточной цветистостью, аффектацией, фанфаронадой, демонизмом, живописностью, декоративностью, орнаментализмом, театральностью, фееричностью, перегруженностью формальными элементами, гротескностью и эмблематизмом (условное изображение какой-либо идеи), пристрастием к самодовлеющим деталям, антитезам, вычурным метафорам и гиперболам. Барочные метафоры подчинялись принципу остроумия.

Итальянский живописец **Микеланджело де Караваджо** (1573 – 1610г.) - олицетворение безудержного темперамента в живописи. Характерной чертой его творчества является типаж. Драматическая жизнь Караваджо, полная приключений, соответствовала бунтарскому духу его творческой натуры. Уже в первых выполненных в Риме работах: «Маленький больной Вакх», «Мальчик с фруктами», «Вакх», «Гадание», «Лютник», он выступает как смелый новатор, он бросил вызов главным художественным направлениям той эпохи — маньеризму и академизму, противопоставив им **суровый реализм и демократизм своего искусства. Герой Караваджо — человек из уличной толпы,** — римский мальчишка или юноша, наделённый грубоватой чувственной красотой и естественностью бездумно-жизнерадостного бытия; герой Караваджо предстает то в роли уличного торговца, музыканта, простодушного щёголя, внимающего лукавой цыганке, то в облике и с атрибутами античного бога Вакха. Эти жанровые по своей сути персонажи, залитые ярким светом, вплотную придвинуты к зрителю, изображены с подчеркнутой монументальностью и пластической ошутимостью.

Не чуждаясь нарочито натуралистических эффектов, особенно в сценах насилия и жестокости («Жертвоприношение Авраама», «Юдифь и Олоферн», Караваджо в ряде других картин того же периода находит более глубокую и поэтически значительную трактовку образов («Отдых на пути в Египет», «Кающаяся Мария Магдалина».

Период творческой зрелости (конец XVI — первое десятилетие XVII вв.) открывает цикл **монументальных полотен, посвященных св. Матфею**. В первом и самом значительном из них — «Призвание апостола Матфея», — перенеся действие евангельской легенды в полуподвальное помещение с голыми стенами и деревянным столом, сделав его участниками людей из уличной толпы, Караваджо в то же время выстроил эмоционально сильную драматургию великого события — вторжения света Истины в самые низы жизни. Во второй картине этого цикла — «Мученичество св. Матфея» — возобладало стремление к более бравурному и эффектному решению. Третья картина — «Св. Матфей и ангел» была отвергнута заказчиками, шокированными грубым, простонародным обликом апостола. В алтарных картинах «Мученичество св. Петра» и «Обращение Савла» Караваджо находит баланс между драматической патетикой и вызывающими натуралистическими деталями. Ещё более органично соединяет он подчеркнуто плебейский облик персонажей и глубину драматического пафоса в скорбно-торжественных алтарных картинах «Положение во гроб» и «Успение Марии», вызвавших восхищение молодых художников, в том числе Рубенса (по его настоянию «Успение Марии», отвергнутое заказчиками, было куплено герцогом Мантуи). Патетические интонации свойственны и выполненному в изгнании алтарю «Семь дел милосердия», написанному с огромной живописной энергией. В последних работах — «Казнь Иоанна Крестителя», «Поклонение пастухов» доминирует необъятное ночное пространство, на фоне которого смутно проступают очертания строений и фигуры действующих лиц. Искусство Караваджо оказало огромное влияние на творчество не только многих итальянских, но и ведущих западноевропейских мастеров XVII века. Караваджисты появились в Испании (Хосе Рибера), Франции (Трофим Биго), Фландрии и Нидерландах (Геррит ван Хонтхорст, Хендрик Тербрюгген, Юдит Лейстер) и других странах Европы, не говоря о самой Италии (Орацио Джентилески, его дочь Артемизия Джентилески).

Особое место в направлении барокко занимает **Питер Пауль Рубенс (1577–1640)**. Этот *фламандский* художник многими искусствоведами относим к барочному направлению в искусстве. Отличительной особенностью барочного портрета итальянских мастеров является сочетание сиюминутности и вечности. Порой кажется, что герои живут, дышат, разговаривают, иногда даже «выходят» из своих обрамлений и зритель видит на мрамор и холст, а реальных людей.

Рубенс был одним из самых образованных людей своей эпохи. Он глубоко знал и любил античную литературу и искусство, свободно владел несколькими современными и древними языками. Правители Фландрии, зная его выдающийся ум и блестящий дар слова, не раз давали ему дипломатические поручения. Но главным для Рубенса всегда было искусство.

Рубенс много и увлеченно работал над большими, монументальными произведениями. Таков выполненный им в 1611 году для Антверпенского собора алтарный образ «Воздвижение креста». На огромной картине изображен распятый Христос. Мускулистые фигуры палачей, их энергичные движения придают всей сцене характер напряженной борьбы. Не евангельское повествование, а могучее дыхание жизни захватывает зрителя при взгляде на эту картину. Так же сильно, как и человека, любил Рубенс природу. Он писал величественные пейзажи с горными далями, вздымающиеся скалы, стремительно несущиеся облака. Борьба сил природы, грандиозность мироздания остро ощущались художником. Много у Рубенса и исторических картин. Его знаменитая серия «Жизнь Марии Медичи» состоит из 21 большого декоративного полотна. Здесь он вводит аллегорические образы и мифологические персонажи и в то же время изображает рядом с ними реальные исторические лица. Так, в картине «Коронация Марии Медичи» с большой достоверностью воссоздана торжественная церемония. Лица изображены с портретной точностью, костюмы исторически верны. Художник показал даже особенности архитектуры готического собора Сан-Дени, где происходила коронация. Но

чтобы подчеркнуть особую важность момента, он ввел в картину аллегорические фигуры гениев славы, парящих в воздухе. Писал Рубенс и портреты. Очень интересен «Портрет камеристки», с тонкой одухотворенностью передающий облик скромной девушки - придворной инфанты Изабеллы.

Веласкес Диего (1599–1660), великий испанский живописец. На формирование Диего Веласкеса как портретиста огромное воздействие оказала жизнь при королевском дворе, научившая художника постигать глубины человеческого характера, скрытые под маской придворного этикета. Бесстрастно-холодные парадные конные портреты королевских особ отличаются сдержанным великолепием поз, одежд, коней, величиим пейзажных фонов. В портретах придворных, друзей, учеников Веласкес накапливал и синтезировал свои наблюдения, отбирал необходимые изобразительные средства. Найденные для каждого портрета неповторимые сочетания оттенков серебристо-серого, оливкового, серо-коричневого цветов при общей сдержанности гаммы создают индивидуальный строй образов (портреты: Хуана Матеоса; графа-герцога Оливареса; «Дама с веером»; серия портретов инфант).

Тонко и точно разработанная гамма красных и розовых оттенков – эмоциональный ключ к пониманию жестко-правдивого образа папы Иннокентия X, портрет которого Веласкес написал во время второй поездки в Италию в конце 1648 – середине 1651 годов. К этому же периоду относятся «Венера перед зеркалом», в которой необычный композиционный прием (лицо Венеры видно только в зеркале) придает особую свежесть и остроту изображению гибкого, стройного, полного жизненного обаяния обнаженного женского тела, а также два пейзажа «Вилла Медичи», в необычайно для своего времени широкой живописной манере воссоздающие целостные образы природы. В поздних произведениях Веласкеса с наибольшей полнотой сказались особенности его творческого метода: глубокое постижение жизни во всем богатстве и противоречивости ее проявлений, целостность ее образно-пластического воплощения, единство всех элементов художественной формы.

С) Музыка барокко.

Музыка барокко это композиторская музыка XVII — начала XVIII веков. Музыка неразрывно связана понятием нотного текста, а создание нотных текстов и их интерпретация практически исчерпывает само понятие музыки.

Музыка барокко взяла от Ренессанса практику использования полифонии и контрапункта. Однако применялись эти техники иначе. Во времена Ренессанса гармония строилась на том, что в мягком и спокойном движении полифонии второстепенно и как будто случайно появлялись консонансы. В барочной же музыке порядок появления консонансов стал важным: он проявлялся с помощью аккордов, выстраиваемых по иерархической схеме функциональной тональности. Барочная музыка стремилась к более высокому уровню эмоциональной наполненности, чем музыка Ренессанса. Сочинения барокко часто описывали какую-то одну, конкретную эмоцию (ликование, печаль, набожность и т.д.). Барочная музыка часто писалась для виртуозных певцов и музыкантов, и обычно была значительно более сложна для исполнения, чем музыка Ренессанса, несмотря на то, что детальная запись партий для инструментов была одним из самых главных нововведений периода барокко. Почти обязательным стало использование музыкальных украшений, часто исполнявшихся музыкантом в виде импровизации.

В музыке барокко тесно, порой противоречиво взаимодействовали традиционное и новаторское. Так, в ней достигла своей вершины господствовавшая на протяжении веков полифония. С другой стороны, упрочившийся со времен Возрождения интерес к человеку, стремление глубже раскрыть богатство его внутреннего мира обусловили все большее распространение совершенно иного типа письма — гомофонии (склад многоголосия, в котором выделяются три разных по значению пласта: мелодия, аккомпанемент и бас). В гомофонии над сопровождающими голосами главенствует гибкая, «взволнованная», по

выражению К. Монтеверди, мелодия. Постепенно гомофония и связанная с ней гармоническая система мажоро-минора, сменившая старинные лады, захватила все области музыки, послужив рождению оперы, оратории, кантаты, а также сюиты, сольной и ансамблевой сонаты, концерта. Все это найдет свое развитие в более позднее время: барочные инструментальные циклы открывали дорогу классическим сонате и симфонии, сложившиеся в опере типы увертюры, арий и речитативов сослужат свою службу на протяжении всей истории оперного искусства. Однако важнейшей отличительной чертой барокко оставалась граничащая порой с импровизационностью внутренняя свобода в толковании того или иного жанра.

Нотные тексты XVII — начала XVIII веков зачастую представляют собой лишь некие каркасы, которые должны быть разыграны и разукрашены согласно правилам, изложенным в специальных трактатах. Барочный музыкант должен был не просто уметь читать нотный текст, но и знать, как заполнить его виртуозными пассажами и украшениями, напоминающими о живости менестрельных импровизаций.

Развивалась музыкальная теория барокко. В проникнутых духом полемики трактатах, предисловиях к нотным изданиям, письмах, философы, писатели, композиторы пытаются осмыслить выразительные возможности и задачи музыки, систематизировать исторические и биографические сведения, сформулировать педагогические и исполнительские принципы, разработать учения об элементах современного музыкального языка, таких, как аккорд, тональность. Искусство барокко, достигшее высочайших художественных вершин в творчестве Монтеверди, Г. Пёрселла, А. Корелли, А. Вивальди, Г. Ф. Генделя и особенно И. С. Баха, подготовило богатейшую почву для музыки последующих времен.

Таким образом, художественный стиль барокко сложен и многообразен. Барокко — это уже есть ранняя форма эклектизма. Оно обращается к различным европейским и неевропейским традициям и в переработанном виде усваивает их художественные средства и национальные стили, трансформирует традиционные и развивает новые жанры (в частности, роман барокко). В общую картину эклектизма барокко входит и его «натурализм» — обостренное внимание к деталям, обилие буквальных подробностей. В произведениях барокко жажда жизни и наслаждений сочетаются с ужасом смерти, ожиданием «страшного суда», ощущением «vanitas» (бренности и тщетности бытия). Можно сказать, что это, с одной стороны, великое поле эксперимента и эклектизма, а, с другой, выражение кризиса, ощущение тщетности бытия и обреченности добра, внутренней неуравновешенности человека эпохи Просвещения. Цель барокко — исторгнуть изумление.

Тема № 4

ЭСТЕТИКА КЛАССИЦИЗМА

План:

1. Классицизм как художественное воплощение эпохи абсолютизма и рационализма XVII века.
2. Эстетические взгляды Пьера Корнеля
3. Эстетика Николо Буало
4. Жан Батист Мольер и его вклад в мировую культуру.
5. Эстетические взгляды И. В. Гёте и его творчество.
6. Становление эстетики как самостоятельной науки. Эстетика немецкого Просвещения.
7. Эстетика французского Просвещения.

8. Эстетика английского Просвещения.

1. Классицизм как художественное воплощение эпохи абсолютизма и рационализма XVII века.

Между эстетикой Возрождения, родиной которой была Италия, и эстетикой Просвещения лежит век гениев, в искусстве и культуре которого торжествовал классицизм. Классицизм возник в конце эпохи Возрождения, с которой он имеет ряд родственных черт: 1) подражание античности; 2) возврат к забытым в эпоху Средневековья нормам классического искусства (откуда и его название). Родина классицизма — Франция. **Классицизм — художественное направление и стиль, развивавшиеся с конца XVI до конца XVIII в., а в некоторых странах (например России) до начала XIX в.**

Классицизм (образцовый) — это художественный стиль абсолютной монархии XVII в. Таким монархом, правление которого во Франции явилось апогеем абсолютизма, был Людовик 14, король из династии Бурбонов. Его называли “король-солнце”. Людовик не получил глубокого образования, но обладал незаурядными природными способностями и превосходным вкусом. Согласно легенде, в 1655 году молодой король явился на заседание парижского парламента в охотничьем костюме и произнес: “Государство – это я”. Тем самым он дал присутствующим понять, что служение государству это прежде всего служение ему лично. Не менее знаменитой личностью при дворе Людовика XIV был кардинал Ришелье, Арман Жан дю Плесси.

Классицизм обозначает, прежде всего, идею господства разума над чувствами. В основу теории классицизма легла философия картезианства (идея рационализма, и нормативизма) и основные принципы античного искусства. Основателем доминантной роли разума в культуре и искусстве, прежде всего в философии, был **Рене Декарт** (1596—1650), изложивший методологию рационализма в работе «Рассуждение о методе» (1637). По его мнению, никакая идея не может быть признанной истинной, если она не выведена из аксиом путем строго логического рассуждения. Несмотря на то, что фундаментом классицизма был рационализм Декарта, вклад его в эстетическую теорию был невелик.

Декарт определил красоту как «равномерность стимула», написал трактат о музыке, высказывался о литературных стилях, в «рассуждении о методе» писал о «силе» красноречия, о «восхитительной прелести» и «сладости» поэзии, но все это не сложилось в самостоятельную концепцию. Предметом его постоянного восхищения были логично обоснованные научные выводы. В ответ на просьбу дать определение красоты в 1630 г. Декарт писал, что понятие *это относительно* и зависит от различных индивидуальных мнений. То, что вызывает веселье у одного, другого заставит плакать, потому что эстетические предпочтения часто зависят от случайных ассоциаций. Если человеку приходилось слышать веселую мелодию исключительно в периоды бедствий, то ее ритм и сама мелодия окажутся неразрывно связаны с болезненным ощущением. Подобные мысли Декарт высказывал в «Компендиуме музыки», а затем часто повторял и углублял их. *Он связывал красоту с приятным ощущением, а приятность понимал как приспособление стимула к отклику.* Самым приятным из звуков Декарт считал человеческий голос, как самый близкий нашему духу, а из средних человеческих голосов он выделял голос друга. Писал Декарт и о музыкальных ритмах, отмечая, что они вызывают в душе чувство или страсть в соответствии с духом музыки: медленный ритм вызывает нежное и томное чувство, задумчивость или печаль, а живой и быстрый — веселые или яркие страсти —

радость или гнев. Как к чему-то второстепенному по сравнению с наукой относились к искусству и другие гении XVII в.

Особенностью развития культуры эпохи Нового времени является неравномерность в развитии жанров и видов искусства. Обычно какой-нибудь вид или жанр искусства занимает ведущее положение. В Италии эпохи Возрождения такое место занимала живопись, во Франции XVII в. — художественная литература. И потому теория классицизма разрабатывалась в основном применительно к литературе, а в литературе прежде всего — к драматургии. И хотя между идеалами философии и литературы этого периода была связь, исследователи полагают, что французские драматурги и критики **создали новую рационалистическую концепцию** для своего века без помощи философии и «лишь при снисходительном отношении с ее стороны».

2. Эстетические взгляды Пьера Корнеля

В условиях господства в сознании рационализма складывается теория и практика эстетики классицизма, что в первую очередь находит отражение в произведениях **Пьера Корнеля** (1609—1684). Между идеалом «ясного и отчетливого усмотрения ума» Декарта и идеалом классического требования трех единств, воплощавшимся П. Корнелем, Ж. Расином и Н. Буало, существовала тесная связь. Это видно из теоретической позиции Корнеля, изложенной в его работах «О трех единствах», «О трагедии» и др.

Пьер Корнель - французский поэт и драматург, отец французской трагедии. Филологически блестяще образованный адвокат Пьер Корнель стал одним из самых крупных классиков своего времени после представления его трагикомедии «Сид» в 1637 г. В «Сиде» показана коллизия долга и любви, герои поставлены в запутанные сложные отношения. Родриго любит Химену, но он — убийца ее отца, задевшего честь его отца. Химена любит Родриго, но она должна отомстить убийце отца. Корнель показывает глубину и борьбу всех этих чувств.

Гельвеций в работе «Об уме» задается вопросом, почему современники так высоко ценили Корнеля? И из его ответа становится очевидно, что абсолютизм — это не только жесткое подчинение индивидуального общему, это век, когда высоко ценились отвага, смелость, честолюбие, и «характеры героев Корнеля и их поступки... соответствовали духу того времени».

Эпоха классицизма, как никакая другая эпоха, показала *эстетизм нравственности*, показала величие и красоту таких ценностей, как *долг и честь*. И еще до Просвещения, до Канта показала в художественной форме, что *не является моральным поступок, созвучный чувствам. Моральным является только то, что совершается чувствам вопреки, во имя долга и чести*. Герои Корнеля, например, величественны, великодушны, доблестны, у них открытая натура, гордо поднятая голова, благородное сердце. Не случайно Вольтер заметил: *«театр Корнеля — школа величия души»*. Но такое стало возможным еще и потому, что сам Корнель был великим человеком по своим личностным качествам.

Вот как в биографическом очерке «Пьер Корнель» Сент-Бёв описывает причины увлечения Корнеля Испанией: Честный, высоконравственный, привыкший ходить с гордо поднятой головой, он не смог не поддаться сразу же глубокому обаянию рыцарских героев этой доблестной нации. Его неукротимый сердечный пыл, детская искренность, нерушимая преданность в дружбе, меланхолическое самоотречение в любви, культ долга, его открытая, бесхитростная натура, простодушно серьезная и склонная к нравоучениям, гордая и безупречно честная, — все это должно было внушить ему склонность к испанскому жанру. Обратившись к нему, Корнель приспособливает его к вкусам своего века и своего народа. Он сразу берется за высокое, горделивое, патетическое, как за нечто давно знакомое, и облакает все это в великолепный и простой язык, понятный всем и свойственный только ему. С первым представлением «Сиды» у нас появился настоящий театр, а у Франции — ее великий Корнель. Значение Корнеля для французского театра заключается прежде всего в создании национальной трагедии.

Про творчество Корнеля и его преемника Расина некоторые критики говорили, что *«Корнель рисует людей такими, как они должны были бы быть, а Расин — такими, каковы они в действительности»*. *Корнель изображает идеальное человечество*, героев с непреклонной волей в исполнении самого сурового долга, и если это и придает некоторую сухость его трагедиям, то она возмещается жизненностью трагических конфликтов,

изображаемых поэтом. *Корнель исходит из аристотелевского принципа, что трагедия должна воспроизводить важные события, что в ней должны действовать сильные люди, душевные конфликты которых приводят к роковым последствиям.* Но вместе с тем он помнит, что душу зрителя трогают только бедствия, вытекающие из свойственных ему самому страстей.

3. Эстетика Николо Буало

Николо Буало (1636-1711) – теоретик и автор эстетики классицизма. Он вырос в семье секретаря парламента, получил прекрасное классическое образование, а затем изучил теологию и право. После завершения образования примкнул к поэтам-сатирикам, и вскоре преуспел и в этой области. Обожал Мольера. Писал авантюрные и сатирические романы, памфлеты, редактировал чужие произведения, посещал салоны и Академию, в 1674 г. был представлен королю и получил высокое пожизненное обеспечение, став его историографом. С 1684 г. он член французской Академии и до конца своих дней играл большую роль в литературной жизни.

Он явился законодателем серьезного вкуса, и дальнейшее ретифицировало его жесткую апологию Расина и Мольера. Фактически нормативность, регламентации и рационализм уже господствовали во французской науке и культуре, привнесенные туда Декартом, а Буало их только синтезировал и отчетливо выразил в стихотворном трактате «Поэтическое искусство» (1674).

Автор описывает картезианскую методологию в перенесении на художественную сферу. Важнейшим принципом эстетики Буало было требование во всем следовать античности. При этом под античностью он в основном понимал римское искусство: «Энеиду» Вергилия, комедии Теренция, сатиры Горация, трагедии Сенеки. Буало считал античность хорошим орудием в борьбе «своевольного», «недисциплинированного» барокко.

Художник должен быть логичным и последовательным и подчинять форму содержанию:

«Обдумать надо мысль и лишь потом писать,
Пока неясно вам, что вы сказать хотите,
Простых и ясных слов напрасно не ищите...»

Буало утверждал, что художник должен подражать природе, а она должна быть очищена от первичной грубости, упорядочена разумом. Ясность – критерий красоты. Художник должен быть, прежде всего, логичным и последовательным, подчинять форму содержанию. Иными словами, на первом месте должно быть содержание, «мысль», а затем ее художественное оформление.

Буало разработал принципы эстетики классицизма:

Красота = ясности.

- рационализм, картезианство, рассудочность;
- фантазия и чувство подчинены разуму;
- стиль изящен и высок, прост и свободен;
- культ морального долга и ответственности;
- правило 3-х единств: места, времени и действия в драмах, трагедиях и комедиях;
- иерархия жанров; Для классицизма трагедия — высокий жанр, отражающий несчастья великих личностей. Комедию, предмет которой, — повседневная жизнь и пороки людей, Буало считает низким жанром. Сатира — по Буало (а он и сам сатирик!), —

смех, бичующий «льстецов» и «ленивых бездельников» и оказывающий морально-этическое воздействие; сатира значимее оды. Теория жанров Буало отрицает важность лирики, ибо последняя интересуется индивидуальным, а задача поэзии — общее. По Буало, поэтический стиль речи различен в идиллии, элегии, оде, мадригале, эпиграмме, рондо, сонете.

– преобладание общественного над личным (лишение индивида личных индивидуальных качеств) → типизация.

Дух регламентации, рационализма, нормативности в эстетике Буало дает себя знать в принципе «**следования разуму**»: художник должен ясно мыслить, подчинять форму содержанию, быть логичным и последовательным; его критерий художественности — соответствие произведения требованиям разума. В процессе художественного творчества Буало видит два этапа: 1) нахождение нужных мыслей; 2) их художественное оформление.

Таким образом, сначала должно быть содержание, «мысль», а затем ее художественное оформление. Вслед за мыслителями Возрождения Буало пишет о красоте, гармонии, пропорции; но в трактовке этих категорий классицистами в большей степени присутствует нормативизм. Так, основа красоты понимается Буало как гармония и закономерность Вселенной. Ее источник — упорядочивающее духовное начало. Природа больше не является нормой и образом для художника. И хотя Буало исходит из принципа подражания природе, он утверждает, что природа должна быть очищена, оформлена упорядочивающей деятельностью разума. Именно от разума художественное произведение должно заимствовать свой блеск и свою ценность. Вне истины для Буало нет красоты, ее критерий — ясность. Поэт, по Буало, должен ориентироваться только на общее, подчиняя ему личное и индивидуальное.

Итак, главной целью художника Буало считал убеждение с помощью логики. Высоко ставил мораль и ответственность как главные человеческие качества. Искусство должно воспитывать и приближать человека к нравственному идеалу.

Художественный стиль классицизма - это стиль-государственник, очень подходящий для государственного абсолютизма с его регламентацией всех сторон жизни. Сторонники классицизма ставили проблему воспитания общественного человека, умеющего сдерживать своевольные порывы, способного жить рядом с другими людьми, обладающего чувством собранности и такта.

4. Жан Батист Мольер и его вклад в мировую культуру.

Жан Батист Мольер (1622-1673) – французский драматург, придворный поэт. Настоящее имя – Жан Батист Поклеен. Псевдоним Мольер взял, когда начал себя пробовать в роли актера собственного театра. В ту пору трагедии были ведущим жанром театра благодаря необычайному успеху «Сида» Корнеля. Театр Мольера просуществовал недолго, не выдержав соперничества с профессиональным парижским театром. Мольер отправился в долгие странствия по всей Франции (более 13 лет), в результате чего «переквалифицировался» из трагика в комика, поскольку именно фарсовые спектакли пользовались особым расположением у провинциальной публики. Более того он сам взялся за перо и начал писать пьесы. Так Мольер, мечтавший играть трагические роли Цезаря и Александра, поневоле стал комедиантом и комедиографом. Он снова создает свой театр, который теперь назывался «Группой Месье». Уже после первой пьесы «Влюбленный доктор» его театр стал частым гостем в замках короля Людовика XIV. Мольер ставит свои знаменитые комедии: «Смешные жеманницы», «Урок мужьям», «Тартюф, или

Обманщик», «Дон Жуан, или Каменный гость», «Мизантроп» и др. Мольера стали называть «вольнодумцем» и «мастером непристойных шуток», но король взял под защиту пьесы смелого драматурга, более того он стал крестным отцом первенца Мольера и его жены Арманды, что было красноречивее любого указа о неприкосновенности. Комедии «Тартюф, или Обманщик», «Дон Жуан, или Каменный гость», «Мизантроп» считаются вершиной творчества Мольера. Их герои выражают три способа миропонимания: святоша Тартюф, о таких в народе говорят «святее Папы римского», полагающий, что «для грехов любых есть оправдание в намереньях благих»; безбожник Дон Жуан, бросающий вызов небесам и погибающий от цепкой руки Каменного гостя, под сетованья, похожие на приговор, своего слуги: «Ах, мое жалованье, мое жалованье!» Смерть Дон Жуана всем на руку. Разгневанное небо, погрязшие законы, соблазненные девушки, опозоренные семьи... все, все довольны. Не повезло только мне. Мое жалованье!..»; моралист Мизантроп, который в азарте бичевания людских пороков, преступает все девять заповедей:

«Без исключения я всех смертных ненавижу:
Одних – за то, что злы и причиняют вред,
Других – за то, что к злым в них отвращенья нет,
Что ненависти их живительная сила
На вечную борьбу со злом не вдохновила».

Все три комедии, подарившие автору вечность, в жизни принесли ему одни неприятности. Творческая дерзость Мольера (так называли его «новаторство») намного опережала эволюцию эстетических и этических норм, а его художественная раскованность, которую Гете называл «обаятельной естественностью», граничила в то время с нарушением морали. Последний значительные пьесы Мольера – «Мещанин во дворянстве», «Мнимый больной» - написаны как комедии-балеты. Умер Мольер практически на сцене, после спектакля, но его не успели похоронить и Архиепископ Парижский в силу обычаев того времени запретил предавать земле тело «комедианта» и «нераскаявшегося грешника» по христианскому обряду. В итоге Мольера похоронили ночью, на кладбище где хоронили самоубийц и некрещеных детей. Он во многом опередил свое время и остался непревзойденным создателем комедий. Именно благодаря Мольеру жанр комедии стал высоким жанром драматургии.

5. Эстетические взгляды И. В. Гёте и его творчество.

Иоган Вольфганг Гете (1749-1832) – немецкий гений, создавший более 1600 стихотворений, писавший статьи, политический деятель. Гёте не был профессиональным эстетиком, но его вклад в развитие этой науки значителен. Огромную ценность представляет рефлексия об искусстве, отражающая огромный художественный опыт Гете. Его мысли об искусстве — это впечатления о живом художественном опыте его современности: об услышанном эстетическом суждении, о прочитанной книге или увиденной картине. *Эстетические размышления Гёте сосредоточены в основном на проблеме «художник и творчество».* Особенно его занимала тема источников творчества.

Гёте впервые сформулировал ряд принципиально важных для эстетики проблем, не нашедших до него своего развития. К числу таких относится проблема *личности художника*. *Личность творца Гёте оценивал критерием продуктивности.* Ему принадлежит заслуга введения этого понятия в эстетику и философию. Ярким примером

продуктивности Гете считал Наполеона. Продуктивность относится не только к художественному творчеству, но существует еще «продуктивность поступков». *Поясняя природу продуктивности, Гёте сблизил ее с гениальностью.*

«гений, — говорил он, — и есть та продуктивная сила, что дает возникнуть деяниям, которым нет нужды таиться от бога и природы, а следовательно, они не бесследны и долговечны».

Продуктивность — это источник всех творческих удач, и потому Гёте попытался раскрыть ее *механизм, ее природу*. Он утверждает, что полностью продуктивная сила обнаруживается в человеке лишь в юности, и для совершения великого надо быть молодым». Он говорил своему секретарю Эккерману, что будь он государем, непременно окружил бы себя молодыми, одаренными проницательными умом и доброй волей, а также благородными по самой своей природе.

Гете, как важнейшую характеристику художника, рассматривает «продуктивность высшего порядка». Это *озарение*, великая плодотворная мысль, никому и ничему не подчиняющаяся. Ее человек должен рассматривать как «нежданный дар небес, как чистое божье дитя, которое ему надлежит встретить с радостью и благоговением». По мысли Гёте, это что-то «сродни демоническому», Гете уверен, *что идеи художнику диктует провидение, орудием которого он является*. На самом деле художника следует рассматривать как сосуд, предназначенный для приема той влаги, которую волеет в него господь.

Довольно подробно анализирует Гёте еще одну проблему художественного творчества, *проблему вдохновения*, его спонтанного характера, которое он тесно *увязывает с проблемой созидания*. Это «инстинкт мирозидания». В процессе этого мирозидания художник должен оставаться верным самому себе. Гёте восхищался молодыми англичанами, жившими тогда в Веймаре, за их цельность, верность самим себе, именно только цельность и может обеспечить верность художника самому себе. В связи с этим Гете придает особое значение воспитанию и оригинальности развития. Художественные удачи он измеряет степенью самостоятельности. Вспоминая о том огромном влиянии, какое Вольтер и французские просветители оказывали на его современников, Гёте рассказывает, чего ему стоило отстоять свою самостоятельность взглядов, в том числе и на природу.

Однако, придавая большое значение личности художника и дарованию, Гёте не отказывался от признания *роли традиции и воспитания творца*. «Что же мы можем назвать своим собственным», — говорил он своему секретарю Эккерману, — «кроме энергии, силы желания? Если бы я мог указать все то, чем я обязан великим предшественникам и современникам, то по исключению этого у меня осталось бы очень немного». Более того, Гёте высказывал мысль о своем желании написать статью о влиянии, о том, что оказывает влияние на творчество художника. Гете считал, что даже поверхностный взгляд на произведения искусства делает человека другим, производит в человеке изменения, которые затем сказываются на его художественном творчестве.

Художники, по мнению Гете, должны упорно работать над своим самообразованием, над образованием своего таланта. Свой замысел следует непрерывно совершенствовать. Развивая эту идею, Гёте обрушивается на *дилетантизм*. Дилетантизм - это расточение сил. Признак дилетантизма: неспособность дилетанта к самоограничению, к терпеливому изучению предмета. Известно, что Гёте занимался живописью и скульптурой. Это свое занятие он в конце концов назвал «ложным», путешествие в Италию разрушило его

иллюзию относительно этого призвания. Гёте убежден, что великим можно быть только в одной области.

Гёте нащупал еще одну эстетическую проблему — *проблему тайны художественного произведения, которую он обозначил понятием «несоизмеримость»*. Ее он определял как *невозможность свести содержание своих произведений к определенному набору понятий*. Например, «несоизмеримым» произведением Гёте считал своего «Фауста», полагая тщетными все попытки сделать его доступным рассудку. И именно в силу своей «несоизмеримости» «Фауст», как и другие произведения Гете, подобно неразрешенной проблеме, будут постоянно манить к себе людей, заставляя их снова и снова перечитывать это произведение. Гете критиковал традиционный подход к чтению: человек всегда стремится найти в произведении *центральную идею* и уяснить ее себе. Но в талантливом произведении, как правило, таковой нет, оно вообще несоизмеримо.

Художественное произведение — это сфера господства фантазии, демонического начала, считал Гете. Гете формулирует *концепцию демонического*. Гёте убежден, что *вершина художественного творчества — это творения гениальных художников, в которых искусство подчиняется не абстрактному рассудку, но «демоническому началу» в человеке, сущность которого иррациональна*. В этом Гёте видел причину того «могучего впечатления», которое художественное произведение производит на человека. Разум и рассудок не в состоянии постичь природу демонического начала. Сильнее всего, по мнению Гёте, оно проявляется в музыке, слабее всего — в живописи. От музыки, говорил он, исходит такое действие, которое все себе покоряет и понять природу которого не в состоянии никто.

Вершиной творчества его стала трагедия «**Фауст**». Гете работал над ней почти всю жизнь. Замысел возник еще, когда Гете было около двадцати лет, а закончил трагедию он за несколько месяцев до смерти, прожил Гете 82 года. Трагедия «Фауст» — венец творчества Гёте. По меткому выражению А. С. Пушкина — «Фауст есть величайшее создание поэтического духа», которое является наиболее известной историей жизни реального средневекового персонажа — героя немецких мифов и преданий доктора Иоганна Фауста. В «Фаусте» органично сочетаются драма, лирика и эпос. *Это произведение о вечных противоречиях жизни*. В юности Гете видел кукольное представление о Фаусте, ученом-чернокнижнике, который творит чудеса, может даже вызвать прекрасную Елену, воспетую Гомером. Это представление отражает легенду о докторе Фаусте, которая была очень популярна в Европе на протяжении многих веков.

В интерпретации Гете *Фауст является сложной, страждущей личностью, находящейся в процессе постоянного поиска истины, который разочаровывается в старых догмах и учениях и пытается выйти за пределы духа своего времени, познать мир, для чего призывает на помощь нечистую силу, бесстрашно закладывая при этом свою бессмертную душу*. В интерпретации Гете история Фауста, помимо средневековой мистики и мифологии, приобретает богатую и трагичную историю любви Фауста к Гретхен, составляющую основу первой части произведения, которая упоминается в старинных преданиях лишь вскользь. Вторая часть обогащается перенесением действия в Античный мир — сложным сюжетным переплетением между современным Фаусту Средневековьем и давно ушедшими временами, которые, к слову сказать, с философской точки зрения так близки Гете и его просвещенному времени, идеологически восходящему к временам античности. Красной нитью произведения является идея человеческого

разума: «что есть человек в этом мире? Увы, он страдает. И страдает потому, что в нем есть разум – искра Божья». И совсем не случайно перед человеком появляется Мефистофель, обитатель ада, символ зла. Мефистофель стремится доказать, что человека легко сбить с истинного пути, что человек не стремится «к свету», о чем говорит Бог. Мефистофель у Гете – не просто черт, это глубоко философский образ, он – дух отрицания. И отрицает он все ценности жизни. Зачастую его скептицизм и критика уместны. Но в конечном итоге они приводят человека к разрушению. Мефистофель отрицает и разрушает, но не может разрушить саму жизнь. Одна из главных мыслей творчества Гете вообще – это мысль о бесконечности жизни. «Теория, мой друг, суха, А древо жизни вечно зеленеет».

По мысли Гете, *Мефистофель через отрицание созидает*. Фауст поставил Мефистофелю условие, что свою душу он отдаст дьяволу только тогда, когда найдет высшее состояние жизни, которое даст ему полное удовлетворение. То есть, когда Фауст, которому Мефистофель возвращает молодость, скажет, «Остановись, мгновенье, ты прекрасно!» - тогда конец. *Фауст считает, что конца исканиям не может быть*. Мефистофель различными способами соблазняет Фауста: кабачок, знакомство с красавицей Маргаритой (Гретхен). Фауст добивается любви девушки, но вскоре покидает ее. Образ грешницы особенно трогателен в устах Гете. Свое отношение к героине автор выражает в финале, когда в темнице Мефистофель торопит Фауста бежать, он говорит, что Гретхен все равно осуждена. Но в это время раздается голос свыше: «Спасена!» Пережив трагическую гибель возлюбленной, Фауст продолжает поиски истины: пройдя через испытания, он находит возрожденную к жизни Елену Прекрасную, что символизирует эстетический идеал самого Гете, который видел поэт в искусстве Древней Греции. От символического брака Фауста и Елены рождается прекрасный Эвфориан, соединяющий гармоническую красоту и беспокойный дух своих родителей. Но такому идеальному человеку нет места в этом мире, он гибнет и с его гибелью исчезает и Елена. Это подтверждает мысль Гете: древний идеал красоты возродить невозможно. Фауст мечется во времени и в пространстве, но находит только один смысл: смысл жизни в исканиях, в борьбе, в труде. Уже после смерти Фауста Мефистофель хочет утащить его душу в ад, но вмешиваются божественные силы и уносят ее на небо, где ей предстоит встреча с душой Маргариты. Невозможно исчерпать все богатство идей «Фауста», ибо Гете «весь мир на сцену поместил», а мир неисчерпаем.

6. Становление эстетики как самостоятельной науки. Эстетика немецкого Просвещения.

Эпоха Нового времени охватывает длительный период истории начиная с XVII в. по конец XIX в. Первое столетие знаменуется идеями Просвещения и формированием эстетики как самостоятельной науки. Именно в эту эпоху теоретики разрабатывают эстетические теории, систематизируют эстетическое знание, анализируют основные принципы развития искусства, и основ творчества.

А. Баумгартен. Александр Готлиб Баумгартен (1714-1762) - немецкий философ, последователь Лейбница и Вольфа, впервые ввел термин «эстетика». По Баумгартену, эстетика – это философская наука о *чувственном познании*, которое постигает и создает прекрасное, выражается в образах искусства. Эта теория стоит за логикой и этикой, это один из 3-х необходимых разделов философской науки. Ее цель – постижение совершенства путем чувственного познания. Объективной основой прекрасного является *совершенство, то есть соответствие вещей их понятию*.

Совершенство существует в 3-х аспектах: в чистом познании (разум), в неясных представлениях (чувственное восприятие) и в способности желания (воля). То есть совершенство выступает в трех ипостасях: истина, красота и добро. Совершенство или красоту Баумгартен усматривал в согласии трёх основных элементов: содержания, порядка и выражения.

Красота – это совершенное чувственное восприятие. Искусство – это деятельность, в процессе которой создается красота. Баумгартен подчеркивал важную роль воображения художника (способность к воссозданию и перевоплощению пережитых впечатлений). Воображение – это вкус. Среди искусств особенно выделял риторику и поэзию.

В понятие «чувственность» Баумгартен включал не только ощущения, но и эмоции, память, интуицию, остроумие, воображение. Соответственно Эстетика делилась Баумгартеном на три части:

- эвристика - учение «о вещах и предметах мысли»
- методология - учение об организации художественного произведения
- семиотика - учение об эстетических знаках.

И. Винкельман. Иоганн Иоахим Винкельман (1717—1768) – немецкий историк искусства и идейный вдохновитель классицизма. Винкельман — основатель истории искусств как науки, автор трудов «Мысли о подражании греческому искусству» и «История искусств древности», получивших всеевропейскую известность. Он считается основоположником научной археологии.

Большое значение на развитие немецкой эстетики оказала его **«История искусства древности»** - первый образец научной истории искусства, где рассматриваются не отдельные мастера, а *искусство в целом в его расцвете и упадке.*

Сущность искусства он усматривал в подражании природе. Но подражание прекрасному в природе может быть 1) либо направлено на какой-то единичный предмет, 2) либо собирает воедино наблюдения над целым рядом единичных предметов. В первом случае получается похожая копия, портрет, во втором - идеальное изображение. Первый путь - это путь к голландским формам, второй — к обобщающей красоте греков. Вторым путем Винкельман считает самым плодотворным. Здесь художник выступает не в роли копииста, а настоящего творца, ибо, прежде чем создавать изображение, он составляет общее понятие о красоте и следует затем ее прообразу.

Идеальная красота, по Винкельману, превосходит обычные формы материи, преодолевает их ограниченность. В дальнейшем Винкельман стремится конкретизировать свое понимание красоты. В этой связи он ставит вопрос об *идеале человека.* Такой идеал он *находит в Древней Греции.* Он был большим поклонником античного искусства, утверждал, что греческие мастера, создавая образы людей, возвышались над обычными формами материи. Его толкование сущности греческого искусства как «благородной простоты и спокойной величественности» определяет идеал красоты «археологического классицизма». В противовес Лессингу, **он говорил о спокойствии как о главном качестве красоты.** Поэтому идеология стоицизма была весьма привлекательна для Винкельмана. Ее воплощение он видел в Лаокооне, который силой духа преодолевает мучения мира. *Красоту он ставил выше истины и выражения.* Винкельман явно выступает против классицизма XVII в., опиравшегося, как известно, на императорский Рим. Ему больше импонировала демократическая Греция. Итак, величие древнего человека Винкельман усматривает в его *стоической невозмутимости, в том, что он одерживает внутреннюю победу над страданием и насилием, протекающими из внешнего мира.*

Расцвет пластических искусств в Древней Греции Винкельман ставит в зависимость от политической свободы. Он указывает, что Фидий и другие крупные античные мастера создали такие выдающиеся произведения не только благодаря таланту, прилежанию, счастливому влиянию нравов и климата, но, прежде всего, *благодаря чувству свободы,*

которая всегда возвышает душу и внушает ей великие идеи благодаря общественному признанию, а не наградам меценатов.

Все его рассуждения по поводу красоты, а также его идеализация древнегреческой демократии проникнуты страстной тоской по свободному отечеству. Возвеличивая античную демократию, Винкельман тем самым *осуждает феодальные порядки Германии*, подавляющие и разрушающие человеческую личность. Он твердо убежден, что **идеал красоты человека имеет своей почвой демократический строй и что красота расцветает только там, где есть свобода**. Образец прекрасного человека Винкельман видит в прошлом, в эллинской классике, ибо только там он нашел такое искусство, которое боролось за развитие всего благородного и прекрасного в человеке, за победу человеческого в человеке. В этой связи понятна его борьба против придворного искусства и против меценатства.

Таким образом, идеал для Винкельмана — это человек стойкий, великий в своей невозмутимости и терпении, способный героическими усилиями духа преодолевать те страдания, которые обрушиваются на него извне. Принцип благородной простоты и спокойного величия Винкельман противопоставляет помпезности, вычурности и ложному величию придворного искусства, а также искусству барокко. Винкельман был одним из первых немецких теоретиков искусства, выразивший негодование по поводу гнусных порядков феодальной Германии. Не случайно великие мыслители немецкой классики Лессинг, Форстер, Гердер, Гете так восторженно восприняли идеи Винкельмана. *Винкельман положил начало буржуазно-революционному классицизму конца XVIII в.*

Он утверждал, что подлинная красота может существовать только там, где есть свобода. Собственно свобода (царствовавшая в государственном устройстве) и была, по мнению мыслителя, одной из главных причин расцвета искусства в Греции. Итак, Винкельман также призывал возвратиться к классическим (античным) идеалам, а не опираться на посредников и судить об искусстве только на основе непосредственного его восприятия.

Г.Э.Лессинг. Готхольд Эфраим Лессинг (1729-1781) — немецкий поэт, драматург, теоретик искусства и литературный критик-просветитель. *Основоположник немецкой классической литературы.* Родился в семье лютеранского пастора; учился в Лейпциге. Радикальный сторонник разума и просвещения, находившийся в оппозиции к церковной догматике. Был масоном. В 1771 году прошёл посвящение в масонской ложе «Трёх Золотых Роз» в Гамбурге. Сохраняя верность принципам просветительского рационализма, Лессинг соединил их с более глубокими взглядами на природу, историю и искусство. *История человечества, по его мнению, представляет собой процесс медленного развития человеческого сознания, преодоление неразумия и освобождение от всевозможных догм, в первую очередь религиозных.* Лессинг видел назначение человека не в пустом умствовании, а в живой деятельности. Свобода слова и мнения были необходимы ему для борьбы с существующими феодальными порядками. *Лессинг выступил против эстетики классицизма и полагал, что искусству необходим герой с человеческими чувствами и правом на вторжение в современность.*

Центральное место в творческом наследии Лессинга занимают работы по эстетике и художественной критике. Он дал замечательный анализ возможностей построения образа в словесном и изобразительном искусстве. *Выступая против норм классицизма, философ отстаивал идею демократизации героя, правдивость, естественность актёров на сцене.* Лессинг обосновал идею *действительности* в поэзии в противовес описательности («Литература не только успокаивает красотой, но и будоражит сознание»)

Главные работы Лессинга — «Лаокоон, или о границах живописи и поэзии» и «Гамбургская драматургия». *В «Лаокооне»* на примере скульптуры Лаокоона, описанной Садолето, и Лаокоона, показанного Вергилием, Лессинг пытается определить *границы между живописью и поэзией*. Но на деле содержание книги не сводится к проблеме

взаимоотношения искусств. *Основная идея книги — противопоставление буржуазно-демократического мировоззрения аристократическому, придворному, но раскрывается это на анализе изобразительного искусства и поэзии.*

Цель искусства, по Лессингу, состоит в том, чтобы знакомить нас с сущностью добра и зла, показать красоту и добро во всех их сочетаниях, выявить предметы в их истинном свете, не увлекаясь ложным блеском. Но эти общие задачи каждый вид искусства решает по-своему, и Лессинг пытается определить возможности каждого вида искусства.

Под живописью Лессинг понимает изобразительное искусство вообще. Изобразительное искусство воспроизводит только один момент, и поэтому оно должно выбрать самый характерный, самый существенный, «из которого бы становились наиболее понятными и предыдущие и последующие моменты действия». Таким не может быть для художника момент борения внутренних сил, смятенности, когда не определились еще основные черты события.

Лессинг прежде всего выражает свое несогласие с концепцией красоты Винкельмана. Винкельман, давая интерпретацию Лаокоона, пытается найти в ней выражение стоической невозмутимости. Торжество духа над телесными страданиями — вот, по его мнению, сущность греческого идеала. Лессинг, ссылаясь на примеры, заимствованные из античного искусства, доказывает, что греки никогда «не - стыдились человеческой слабости». *Он решительно выступает против стоической концепции морали.* Стоицизм, по мнению Лессинга, есть умонастроение рабов. Грек был чувствителен и знал страх, свободно выражал свои страдания и свои человеческие слабости, «но ни одна не могла удержать его от выполнения дела чести и долга». *Отвергая стоицизм как этическую основу человеческого поведения, Лессинг также объявляет все стоическое не сценичным, ибо оно может вызвать только холодное чувство удивления.* «Герои на сцене, — говорит Лессинг, — должны обнаруживать свои чувства, выражать открыто свои страдания и не мешать проявлению естественных склонностей. Искусственность и принужденность героев трагедии оставляют нас холодными, и забияки на котурнах могут возбудить в нас одно только удивление». Не трудно заметить, что здесь Лессинг имеет в виду моральную и эстетическую концепцию классицизма XVII в. Тут он не щадит не только Корнелия и Расина, но и Вольтера.

В классицизме Лессинг усматривает наиболее отчетливое проявление стоически рабского сознания. Такая морально-эстетическая концепция человека вела к тому, что пластические искусства предпочитались всем другим или, по крайней мере, отдавалось предпочтение пластическому способу трактовки жизненного материала (выдвижение на первый план рисунка и живописи, рационалистического начала в поэзии и театре и т. д.). Сами изобразительные искусства трактовались односторонне, поскольку их область ограничивалась лишь изображением пластически прекрасного, поэтому, отождествляя поэзию с живописью, классицисты крайне ограничивали возможности первой. Поскольку у живописи и поэзии, согласно классицистам, одни и те же законы, то отсюда делается более широкий вывод: искусство вообще должно отказаться от воспроизведения индивидуального, от воплощения антагонизмов, от выражения чувств и замкнуться в узкий круг пластически прекрасного. Драматические столкновения страстей, движение, жизненные конфликты классицистами, по существу, выносились за пределы непосредственного изображения.

Устанавливая границы между поэзией и живописью, Лессинг прежде всего стремится теоретически опровергнуть философско-эстетические основы художественного метода классицизма с его ориентацией на абстрактно-логический способ обобщения. Это, полагает Лессинг, область живописи и всех пластических искусств. Но нельзя законы пластических искусств распространять и на поэзию. Лессинг, таким образом, защищает право на существование нового искусства, получившего наиболее рельефное выражение в

поэзии, где имеют силу уже новые закономерности, благодаря которым можно воспроизвести то, что относится к области истины, экспрессии, уродливого.

Сущность пластических искусств, по мнению Лессинга, заключается в том, что они ограничиваются изображением законченного и завершенного действия. Художник берет из вечно изменяющейся действительности только один момент, который не выражает ничего такого, что мыслится как преходящее. Все зафиксированные «преходящие мгновения» приобретают благодаря продолжению их бытия в искусстве такой противоестественный вид, что с каждым новым взглядом впечатление от них ослабляется, и, наконец, весь предмет начинает нам внушать отвращение или страх. В своих подражаниях действительности пластика использует тела и краски, взятые в пространстве. Ее предметом, таким образом, являются тела с их видимыми свойствами. Поскольку материальная красота является результатом согласованного сочетания разнообразных частей, которые сразу могут быть схвачены одним взглядом, то она может быть изображена только в пластических искусствах. Так как пластические искусства могут изобразить только один момент действия, то искусство живописца состоит в том, чтобы выбрать такой момент, из которого становились бы понятными предыдущее и последующее. Само же действие лежит вне рамок пластики. В силу отмеченных свойств живописи в ней не находят выражения индивидуальное, экспрессия, уродливое, изменяющееся. Пластика воспроизводит предметы и явления в состоянии их тихой гармонии, торжества над сопротивлением материального, без «разрушений, наносимых временем». Это и есть материальная красота - главный предмет пластических искусств.

Поэзия же имеет свои особые закономерности. В качестве средств и приемов в своих подражаниях действительности она пользуется членораздельными звуками, воспринимающимися во времени. Предметом поэзии являются действия. Изображение тел здесь осуществляется косвенно, при помощи действий.

Готхольд Эфраим Лессинг был теоретиком реализма, и первый предложил в эстетике принцип народности в искусстве. Лессинг полагает, что, всякое искусство способно изобразить правду. Однако объем и способ ее воспроизведения в разных видах искусства различен. Сама попытка установить границы между искусствами заслуживает серьезного внимания и изучения, тем более Лессинг ищет объективную основу этого деления. Однако современники рассматривали «Лаокоон» прежде всего как знамя борьбы за реализм, а не как узкоспециальное искусствоведческое исследование. Дальнейшую разработку проблем реализма Лессинг осуществил в знаменитой «Гамбургской драматургии» (1769).

Это не только сборник рецензий. В этом произведении Лессинг на анализе постановок Гамбургского театра разрабатывает эстетические проблемы искусства. В полном согласии с духом Просвещения он определяет его задачи: художник должен «научить нас, что мы должны делать и чего не делать; ознакомить нас с истинною сущностью добра и зла, приличного и смешного; показать нам красоту первого во всех его сочетаниях и следствиях... и, наоборот, безобразие последнего». *Театр, по его мнению, должен быть «школой нравственности».* Основным требованием Лессинга к театру является требование правдивости. В свете этих высказываний становится понятным, почему Лессинг уделяет такое большое внимание именно театру. Театр рассматривается эстетиками Просвещения как наиболее подходящая и действенная форма искусства для пропаганды просветительских идей, поэтому Лессинг ставит вопрос о создании нового театра, коренным образом отличающегося от театра классицизма. Любопытно, что создание нового искусства Лессинг понимает как восстановление в первоначальной чистоте принципов античного искусства, искаженных, ложно истолкованных «французами», т. е. классицистами. Лессинг, следовательно, выступает лишь против ложного толкования античного наследия, а не против античности, как таковой. Лессинг решительно требует демократизации театра. Основным героем драмы должен стать обыкновенный, средний человек. Здесь Лессинг полностью соглашается с

драматургическими принципами Дидро, которого он очень высоко ценил и которому во многом следовал.

Лессинг решительно выступает против сословной ограниченности театра. «Имена принцев и героев, — пишет он, — могут придать пьесе пышность и величие, но несколько не способствуют ее трогательности. Несчастья тех людей, положение которых очень близко к нашему, весьма естественно, всего сильнее действуют на нашу душу, и если мы сочувствуем королям, то просто, как людям, а не как королям».

Призывая к преодолению канонов классицизма, мыслитель формулирует новые принципы отражения жизни в пластических искусствах и поэзии. Центральный вопрос: художественная красота и ее отношение к идеалу человека. Лессинг утверждал, что человек — свободное существо, которое сочетает свои интересы с интересами общества.

Итак, Лессинг развивает теорию искусства, основываясь на необходимости художественного воспроизведения жизненной правды. Это проблема реализма в искусстве, проблема соотношения естественной красоты, правды жизни и идеала. Лессинг осуществил сравнительный анализ живописи и поэзии, говоря об их синтезе. Разработал теорию драматургии, проблемы трагедии и комедии в их постановке на сцене. Можно сказать, что мыслитель призывал к воплощению жизненной правды (реализм), возвратиться к оригиналам, к античности в ее живой неповторимости.

И.Г.Гердер. Иоганн Готфрид Гердер (1744—1803) оказал огромное влияние на поколение 1770-х годов, и, прежде всего на молодого Гете. Главной заслугой Гердера является формулировка *принципа исторического подхода* к произведениям искусства («Очерки о новейшей немецкой литературе», «Критические роши», «Шекспир»). Он утверждал, что единство исторического развития человечества как поступательного движения включает в себя все многообразие социальных и культурных эпох, разных народов, больших и малых, цивилизованных и «диких». Историзм Гердера имеет прямым следствием реабилитацию средневековой культуры, полностью отвергавшейся на предыдущих этапах Просвещения (этим он дал толчок идеям романтиков). Он утверждал, что каждая ступень в развитии человечества отличается своим неповторимым своеобразием и своей ценностью, которые утрачиваются на новой ступени. В этом принципе борьбы противоречий и противоположностей и заложена основа поступательного диалектического развития истории.

Второй важной проблемой, которой занимался Гердер, это проблема народности в искусстве или национального элемента в искусстве. Многочисленные работы о народной поэзии заложили основу будущей фольклористики. Его принципы перевода были также восприняты немецкими романтиками, а позднее и В.А.Жуковским. Гердер впервые потребовал от переводчика поэзии безупречного сохранения звуковой стороны оригинала — соблюдения ритма, характера рифмовки, звукописи, строфики, всего того, что составляет национальное своеобразие стиха. Настаивая на индивидуально-неповторимой ценности каждой культурной эпохи, Гердер отвергает нормативный подход, утвердившийся в эстетике классицизма, ориентацию на абсолютный художественный идеал, обычно связываемый с античностью. Вообще он был решительным противником всякой национальной ограниченности и высокомерия. Таким образом, национальное и историческое своеобразие исключает вневременной, вненациональный, всеобщий идеал красоты, который утверждала эстетика классицизма. Он ищет причины красоты в природе. Красота — это форма, чувственное выражение совершенства.

Значительным эстетическим произведением Гердера является трактат «О происхождении языка». Здесь он, полемизируя с теологической идеей «божественного происхождения» языка, а также с некоторыми представителями Просвещения (Кондильяк, Руссо), связывает происхождение языка с развитием мышления человека. Он рассматривает историю развития языка и называет язык поэзии — юностью языка; язык изящной прозы — зрелостью; язык науки — старостью. Именно в такой последовательности

сменяют они друг друга в процессе исторического развития. Гердер подчеркивает, что спецификой поэтического языка является образность и метафоричность, богатство синонимов, свобода инверсий и грамматических связей.

7. Эстетика французского Просвещения.

Зачинатель французского Просвещения **Вольтер** (1694—1778). В искусстве он видел средство нравственного воспитания, в трагедии — школу добродетели, а разницу между трагедией и нравоучительными книгами находил в том, что в трагедии поучение предлагается действием. Эстетика Вольтера близка классицизму и не случайна его любовь к Корнелю и Расину и неприязнь к Шекспиру, который воспринимался им как гений мощный и плодотворный, натуральный и возвышенный, но не имеющий ни малейшей искры хорошего вкуса и ни малейшего знания правил. В трагедии Вольтера гражданские мотивы классицизма получили антиабсолютистскую направленность; сцена театра стала кафедрой, с которой провозглашались просветительские идеи, готовившие революционные преобразования общества. Идеи Вольтера развило второе поколение просветителей.

Дени Дидро (1713—1784) считается самым талантливым эстетиком французского Просвещения. В своем „Трактате о прекрасном” он, проанализировав различные теории прекрасного. Дидро заключает, что „восприятие отношений есть основа прекрасного”. Главную цель искусства видел в способности трогать и волновать людей, приближаясь к природе. Красота — это то, что явно затрагивает. Его эстетика глубоко связана с этической проблематикой (это характерно для всей французской эстетики). Он разрабатывает идеи эстетического воспитания. Искусство, по его мнению, смягчает характер человека, а красота глубоко связана с Добром. Дидро выделял 2 вида красоты:

- Объективная, реальная (та, что существовала еще до появления человека).
- Относительная (возникает в результате соотношения предметов с сознанием человека).

Французские просветители выдвинули идеал естественной, гармоничной природы, противостоящей испорченности и искусственности «цивилизации». *Природа — источник творчества*, говорил Дидро, она выше искусства, и художник никогда не создаст произведения, превосходящего природу, ибо копия никогда не бывает способна полно воспроизвести оригинал. Первой моделью искусства является природа. Но искусство это не только подражание, оно связано с одухотворением, с высоким идеалом человека. Дидро подчеркивает значение природы как источника творчества: «Если наблюдение природы не стало преобладающей склонностью писателя или художника, — не ждите от него ничего путного; но, если вы узнаете, что он возымел эту склонность с ранних лет, — отсрочьте ваш приговор».

Дидро анализирует *проблему вкуса*, осуществляет гносеологический анализ вкуса. По его мнению, природа вкуса складывается из 3-х элементов:

- Чувственного восприятия
- Рациональной идеи
- Эмоционального переживания

Генезис вкуса связан, прежде всего, с биологической потребностью человека. Вкус появляется тогда, когда человек выходит из-под власти физической необходимости. Следовательно, можно воспитывать хороший вкус. Таким образом, Дидро не противопоставляет различные стороны вкуса (чувственную, рациональную и неутилитарную), а, наоборот, гармонично соединяет их.

Дидро анализирует произведения живописи Ж. Шардена и Ж. Греза (французский сентиментализм: жизнь 3-го состояния „Прачка”, „Гувернантка” и другие). Подчеркивает морализаторскую основу этих произведений, говорит, что они решают воспитательную задачу. Художника называет проповедником добра, наставником рода человеческого. Он

считал, что искусство призвано воспитывать человека в духе гражданской добродетели и прививать ненависть к пороку; оно должно одухотворяться высокими идеалами. «Каждое произведение скульптуры или живописи, — говорит Дидро, — должно быть выражением какой-нибудь высокой идеи, должно заключать в себе поучение для зрителя; без этого оно немо». Концепция Дидро не потеряла актуальности и стала одним из дальних теоретических истоков и театра представления, и интеллектуального театра, и близкого последнему эпического театра Брехта.

Анализирует он и искусство скульптуры („Очерки о драматической поэзии”), театра и драматургии. Вводит понятие „чудо”, и категорию „чудесного”, считает, что это категория должна стать главным предметом искусства.

Таким образом, Дидро связывает красоту с нравственностью, прекрасное с добром. Идею красоты составляют идея связи, гармонии, порядка и соразмерности. Потому прекрасное – это „возрождение”. Роль этики и эстетики он видел в смягченных их характеров. Дидро утверждает связь эстетического и политического в жизни и в искусстве. Для Дидро истинно искусство республиканское, демократическое: «Республика — государство равенства. Облик республиканца будет высоким, твердым, гордым. В монархии, где приказывают и где подчиняются, характер выражения — изнеженность, грация, кротость, честь, изящество. При деспотизме и сама красота будет рабской».

К.А.Гельвеций. Клод Адриан Гельвеций – выдающийся французский просветитель. Рассматривал проблему воображения. Слово воображение возникло от латинского слова «образ». Отсюда, воображение – это новое сочетание и соединение образов, соответствие между ними и чувством, которое мы хотим возбудить. «Если это чувство ужаса,- пишет он, - то воображение дает бытие сфинксам и фуриям. Если это изумление или восторг, то оно создает сад Гесперид (дочери титана Атланта, держащего небосвод, владеющие садом в котором произрастали золотые яблоки), зачарованный остров Армиды и чертог Атланта». Словом, воображение является «изобретателем образов, подобно тому, как ум является изобретателем идей».

Гельвеций приходит к выводу, что в чистом виде воображение проявляется лишь в искусстве, а наука «мешает» воображению. Воображение является важнейшим орудием в руках художника. На интересных примерах Гельвеций раскрывает проблему воображения как одного из средств художественного творчества. Воображение создает новые существа, которые поэзия, благодаря точности и пышности своих выражений, делает наглядными для читателя. Благодаря воображению художника даже не вполне удачные картины производят большое впечатление на зрителя.

Итак, Гельвеций предложил оригинальный подход к рассмотрению проблемы воображения и проанализировал его природу и функции.

Шарль Баттё - последователь Баумгартена в эстетике. Ш.Баттё разрабатывает классификацию искусств:

- 1) утилитарные (для пользы человека - ремесло);
- 2) изящные (для удовольствия человека – музыка, поэзия, живопись, скульптура, танец);
- 3) приносящее и пользу, и удовольствие (ораторское и архитектура).

С этого времени в эстетике термином «искусство» устойчиво обозначают «изящные» т.е. имеющие главной целью выражение эстетического (акцент на неутилитарности, ориентация на прекрасное и возвышенное + эстетическое наслаждение).

Баттё сравнивал поэзию и живопись, подчеркивая существующее родство всех изящных искусств. Приходит к выводу, что необходимо теоретически анализировать и обнаруживать объединяющий их общий принцип. Считал, что таким принципом является „единство теории искусства с теорией красоты и вкуса”.

Ш.Баттё расширил структуру предмета эстетики, опираясь на философию эстетики Баумгартена. Выделяет 7 видов искусства: живопись, поэзия, музыка, скульптура, танцы, архитектура, риторика.

Анализирует природу гения. Гениальность - это творческая активность человека. Психологическим механизмом гениальности оказывается эстетичный вкус. „Вкус в искусстве, тоже самое, что и интеллект в науке”. Природа вкуса эмоциональна, по мнению мыслителя.

Таким образом, философия вкуса в концепции Батте, совмещает теорию искусства и философию прекрасного. Эстетическая теория Батте оказала огромное влияние на эстетические взгляды И.Канта.

По Баттё, сущность искусства определяется сущностью гения-творца и подражанием по законам вкуса. Для Баттё искусство есть прекрасное изображение прекрасного, возникшее от скуки. Художественное творчество рождается потому, что человек, пресытившись природой, вбирает в себя лучшие ее части и составляет из них «вторую действительность», но-вое натуральное целое, превосходящее реальную природу. Гений подражает природе, списывает с образцов, вымысел ему не нужен. По Баттё, у природы четыре сферы: 1) современный физический, нравственный и политический мир; 2) мир исторический, наполненный великими именами и подвигами; 3) мир, населенный богами и героями; 4) мир идеальный или возможный, где находится общее (родовое). Эти четыре сферы природы — предмет искусства. Гений изящно подражает не всякой, а лишь изящной природе, творит и оценивает изящное. Творчество требует особого состояния духа — энтузиазма. Изящная природа делится на подлежащую чувству зрения (на этой основе рождаются скульптура, живопись, танец) и подлежащую чувству слуха (на этой основе — музыка и поэзия).

Гений формирует вкус. По Баттё, вкус — способность различать хорошее, дурное и посредственное. Хороший вкус — один, частных — много.

8. Эстетика английского Просвещения

Лорд Антон **Эшли Купер Шефтсбери** - выдающийся английский философ-моралист и эстетик. Он был учеником Дж.Локка, противник пуританизма. По его мнению, мир сам устроен прекрасно и потому красота, искусство не могут отвращать от добродетели. Мир – это прекраснейшая гармония, а красота разлита по всей вселенной, но созерцание ее не сразу доступно каждому. Для созерцания красоты необходимо быть добрым. Он отождествляет красоту и добро.

Прекрасное Шефтсбери видел только там, где есть дух и ум, порядок и пропорциональность. Чувство красоты считал прирожденными человеку. Добро есть красота, а красота есть гармония, симметрия, потому сущность добродетели состоит в равновесии наклонностей и страстей. Понимание прекрасного Шефтсбери близко к платонизму. Источником красоты является мировая душа. Только тот, кто в красивых вещах увидит ее отблеск, познает настоящую радость и истинное наслаждение.

Таким образом, Шефтсбери подчеркивает тождественность красоты, добра и истины, обосновывает идею воспитательного значения искусства. Разрабатывает проблему составляющих блага, т.е. составляющих красоты. На его взгляд это: ум, расположение духа, общение с друзьями, доброта, благотворительность, доброе настроение, безмятежность, уравновешенность. Такая красота, уверен Шефтсбери, не может вызвать ни утомления, ни отвращения, а, наоборот, притягивает.

Эдмунд Бёрк – известный английский эстетик, один из первых идеологов консерватизма. Свои взгляды он изложил в работе „Философское исследование о возникновении наших представлений о возвышенном и прекрасном”(1756р.). Опираясь на гносеологические принципы Локка, Берк анализирует эстетические чувства. Весь эстетический процесс он сводит к страсти, приписывая красоте «разжигание»

общественного инстинкта человечества. Берк был резко выраженным сенсуалистом и антирационалистом.

Общественный инстинкт мыслитель разделяет на 3 вида, которые отвечают видам красоты: 1) Сочувствие (объясняет удовольствие, которое человек получает от трагедии); 2) Подражание (на нем основано удовольствие, доставляемое живописью, скульптурой и поэзией); 3) Честолюбие, соревнование, связанное с чувством возвышенного.

Берк рассматривает красоту с антропологических позиций, она есть результат врожденного общественного инстинкта человека. Красота воспринимается чувствами. Красота – это определенное качество объектов, которые механически действуют на человеческую душу через внешние чувства. Эстетические свойства есть результат врожденного общественного инстинкта человека.

Берк выделил основные признаки прекрасного и возвышенного:

1. Признаки прекрасного:

- Небольшие размеры объема;
- Гладкость поверхности;
- Разнообразие частей;
- Утонченность и легкость;
- Яркость, и светлые цвета;
- Небольшие отклонения от прямой линии;

это то, что доставляет
удовольствие людям

2. Признаки возвышенного:

- Вызывает нервное напряжение;
- Потрясение;
- Увлечение;
- Слепление;

то, что строится на основе
самосохранение.

Таким образом, Берк кладет в основу эстетических переживаний физиологическую основу, показывает их объективную сторону. Эстетич – это общественный инстинкт, объективное суждение вкуса, физиологическая реакция человеческого организма, считал ученый.

Дейвид Юм был влиятельным философом своего времени, кроме того создал ряд оригинальных работ по эстетике. Труды: „Мерило вкуса” „О трагедии” „О красноречии” и другие. Юм был скептиком и релятивистом. „Красота, по его определению, есть свойство самих вещей: она существует лишь в сознании наблюдателя, каждое сознание замечает определенную красоту”.

Природу эстетических явлений он объяснял с помощью концепции ассоциации идей (по методу Дж. Локка). Метод Локка состоял в том, что исходной точкой признавалась не всеобщая разумная истина, а конкретное психологическое явление, переживание человека. Слово „объяснять” для Юма означало указание на первопричину любого процесса в сфере чувственного восприятия. Прекрасное и возвышенное Юм относит к рефлексивному впечатлению.

НЕМЕЦКАЯ КЛАССИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА

План:

1. Эстетика И.Канта.
2. Эстетика Г.Гегеля.
3. Эстетика Ф.Шеллинга.

1. Эстетика И.Канта.

Эстетические взгляды Иммануил Кант (1724-1804) изложил в труде „Критика способности суждения”, где рассмотрел эстетику как часть философской науки. Эстетику он рассматривал как завершающую часть философской системы, поднимая ее тем самым на уровень чисто философской науки. Кант анализирует эстетические проблемы в связи с немецкой просветительской эстетической традицией. Для немецкой эстетики главным было найти объективные основы прекрасного. Для Канта предмет исследования – субъективные условия восприятия прекрасного.

Кант попытался преодолеть противоречия между эмпирическим и рационалистическим объяснением эстетических проблем. Он критикует как рационализм Баумгартена, так и сенсуализм английской эстетики. И одни и другие, по мнению Канта, упускали существенную отличительную особенность эстетического.

Эстетические взгляды Канта подробно и максимально глубоко изложены в «Наблюдениях над чувствами прекрасного и возвышенного» (1764), «Критике чистого разума» (1781), «Критике практического разума» (1788), а особенно в «Критике способности суждения» (1790).

В первом же абзаце Критики способности суждения Кант делит философию на теоретическую и практическую. Их ключевое отличие — в предмете, а не методе познания. Данная дихотомия обусловлена кантианским делением универсума на две области понятий, два царства — царство природы и царство свободы.

Теоретическая философия (философия природы) имеет дело с понятиями природы, практическая же философия (философия морали) — с понятием свободы. В каждой из областей существует свое законодательство: царство природы регулируется физическими законами и принципами естествознания, а царство свободы — нравственными законами, моралью. Человек познает природу через причинность (закономерность и взаимосвязь природных явлений), а свободу — через нравственные законы. В царстве природы законы существуют независимо от субъекта, базируются на причинно-следственных связях и функционируют без вмешательства человека. Законы морали, напротив, зависят от субъекта и субъективного взгляда на свободу.

Кант обозначает *три фундаментальные способности души* — 1. *способность познания*, 2. *способность желания*, 3. *чувство удовольствия или неудовольствия*. Субъект взаимодействует с миром природы и миром свободы соответственно через способность познания и способность желания. За познавательную способность ответственен рассудок, тогда как для способности желания законодателем разум. Законодательство посредством понятий природы осуществляется рассудком, оно *теоретическое*. Законодательство посредством понятия свободы осуществляется разумом, оно *практическое*.

Однако между двумя высшими познавательными способностями (рассудком и разумом) существует промежуточное звено — *способность суждения*. Способность суждения определяется Кантом как «способность мыслить особенное как подчинённое общему. Если общее (правило, принцип, закон) дано, то способность суждения, которая подводит под него особенное (...), есть определяющая способность суждения; если же дано только особенное, для которого способность суждения должна найти общее, то это — рефлектирующая способность суждения».

Определяющая способность суждения лишь подводит особенное под общие трансцендентальные законы и рассудочные принципы, ей не нужно изобретать закон, чтобы подчинить особенное в природе общему. Рефлектирующая же способность суждения нуждается в собственном принципе. По Канту, *рефлектирующая способность суждения опирается на принцип формальной целесообразности*. Форма, согласно Канту, целесообразна: человек может судить о цели некоторого предмета не только по опыту и непосредственному знакомству с этим предметом, но и по его форме. Переместившись из мира артефактов, созданных руками людей, в мир природы, мы обнаружим, что природа не предполагает цели — солнце всходит и заходит без цели, деревья растут без цели. Однако природа обладает богатым разнообразием форм. Это разнообразие, по Канту, можно объяснить с помощью *принципа целесообразности* — словно природное многообразие не случайно, а подчинено некоторой закономерности, и словно некий рассудок передал это многообразие нашим познавательным способностям.

Таким образом, Кант рассматривал общие способности человеческого разума:

- 1. теоретический разум (познавательные способности) → познание природы, истины;**
- 2. практический разум (способности желания) → нравственность, свобода и необходимость человека в обществе;**
- 3. способности суждения → эстетический вкус и восприятие прекрасного и возвышенного.**

Кант хотел доказать, что *эстетика, как познание и практический разум, обладает собственной значимостью*. Так как между познанием и практическим разумом лежит «свойство суждения». Считая, что суждение имеет как субъективный, так и объективный аспекты, Кант разделяет свою Критику на эстетику и диалектику. Первая часть рассматривает субъективные стороны, она посвящена эстетическому суждению, вторая рассматривает объективные стороны природы, и посвящается природным проявлениям.

Кантовская эстетика основывается на фундаментальных философских проблемах, которую он выражает различными способами, излагая их в антиномиях.

Структура работы.

Аналитика эстетического вкуса.

Эстетическое суждение у Канта – суждение рефлексивное, априорное и субъективное. Пространство, время и причина у Канта тоже априорны (в теории познания), но есть разница между двумя типами априорности: пространство, время и причина входят в субстанцию природы, эстетическое априорное суждение всегда субъективно. Это наименование того удовольствия, которое испытываем мы сами, оно не может относиться к чему-то лежащему вне нас. *Способность суждения вообще есть способность мыслить особенное как подчиненное общему*. Если общее (правило, принцип, закон) дано, то способность суждения, которая подводит под него особенное (и в том случае, если она в качестве трансцендентальной способности суждения априорно указывает условия, при которых только и может быть совершено это подведение) есть определяющая способность суждения; если же дано только особенное, для которого способность суждения должна найти общее, то эта способность есть рефлектирующая способность суждения.

«Суждение вкуса не есть познавательное суждение, тем самым оно не логическое, а эстетическое суждение, под которым понимают то суждение, определяющее основание которого может быть только субъективным».

«Здесь представление полностью соотносится с субъектом, а именно с его жизненным чувством, которое называется чувством удовольствия или неудовольствия и обосновывает совершенно особую способность различения и суждения, ничего не прибавляющую к познанию и лишь сопоставляющую данное представление в субъекте со способностью представлений в целом; душа ее осознает, чувствуя свое состояние. Данные в суждении представления могут быть эмпирическими (тем самым эстетическими), вынесенное же посредством них суждение есть логическое, если только эти представления соотношены в суждении с объектом. Напротив, даже если данные представления рациональны, но в суждении соотношены только с

субъектом (с его чувством), то такое суждение – всегда суждение эстетическое».

Кант считает, что эстетическому чувству характерна незаинтересованность.

«Суждение вкуса чисто созерцательно, то есть оно индифферентно по отношению к существованию предмета и связывает его свойства лишь с чувством удовольствия и неудовольствия. Но само это созерцание также не направлено на понятие, ибо суждение вкуса не есть познавательное суждение (ни теоретическое, ни практическое) и поэтому оно не основано на понятиях и не имеет их своей целью.

Следовательно, приятное, прекрасное, доброе обозначают три различных отношения представления к чувству удовольствия и неудовольствия, на основании которого мы отличаем друг от друга предметы или способы представлений. Неодинаковы и соответствующие каждому из них выражения, которыми обозначают их способность нравиться. Приятное для человека то, что доставляет удовольствие, прекрасное – то, что просто нравится, доброе – то, что ценят, одобряют, то есть то, в чем видят объективную ценность». «...из всех этих трех видов благорасположения лишь *благорасположение к прекрасному есть единственное незаинтересованное и свободное, ибо оно не вызывается интересом* – ни интересом чувств, ни интересом разума».

Аналитика вкуса связана у Канта с проблемой удовольствий. Он (как и Аристотель) выделяет 2 вида удовольствий (или потребностей человека):

- Естественные (удовольствие связано с корыстью, с чувственностью, животными инстинктами).
- Чистые или бескорыстные (это чистое любование формой, без корысти).

Удовольствие, подчеркивает философ, связанное с чувственностью – животное и потому корыстное (еда, вода). Наслаждение при созерцании ритмики и пластики тела – свободное и чисто эстетическое. Корыстное желание жаждет обладания и удовлетворения, бескорыстное – безразлично к существованию предмета. Способность испытывать бескорыстное удовольствие есть чистое суждение вкуса. «Суждение вкуса есть созерцательное... суждение». „Суждение о красоте, к которому примешивается малейший интерес... не есть чистое суждение вкуса”.

Способность испытывать бескорыстное эстетическое удовольствие есть чистое суждение вкуса.

Таким образом, по Канту, вкус есть способность представлять предмет применительно к удовольствию или неудовольствию. Для восприятия красоты достаточно иметь вкус, то есть способность представлять предмет применительно к удовольствию или неудовольствию.

Аналитика прекрасного. Особенность эстетического чувства Кант видел в его бескорыстии, оно сводится к чистому любованию предметом.

Прекрасное есть то, что 1) вызывает удовольствие, не связанное с интересом, 2) без посредства понятия, 3) является формой целесообразности, воспринимаемой без представления о цели предмета, и 4) составляет предмет необходимого субъективного удовольствия.

Иными словами, Кант дает четыре пояснения к своему пониманию прекрасного, исходя из четырех категорий суждения:

По качеству: прекрасно то, что доставляет удовольствие, свободное от всякого интереса (оценка красоты свободна от интереса чувств и разума).

По количеству: прекрасно то, что нравится всем без понятия.

По отношению: прекрасно то, что целесообразно без цели.

По модальности: прекрасно то, что признается предметом необходимого благорасположения, любования.

Следовательно, прекрасное имеет следующие признаки: Прекрасное есть предмет незаинтересованного любования (без утилитарного интереса); Прекрасное есть то, что воспринимается без помощи понятий категорий рассудка; Прекрасное есть форма целесообразности предмета, который воспринимается без представления цели (целесообразность, считает Кант, можно воспринимать в предмете, не создавая представления о какой-нибудь определенной цели. Красота – форма целесообразности предмета, предмет необходимого любования.

Прекрасное есть то, что необходимо нравится всем без всякого интереса, своей чистой формой. Тем самым Кант отрывал эстетическое от науки, морали, от практических потребностей человека. Он изолировал сферу эстетического от всех других видов общественной деятельности человека.

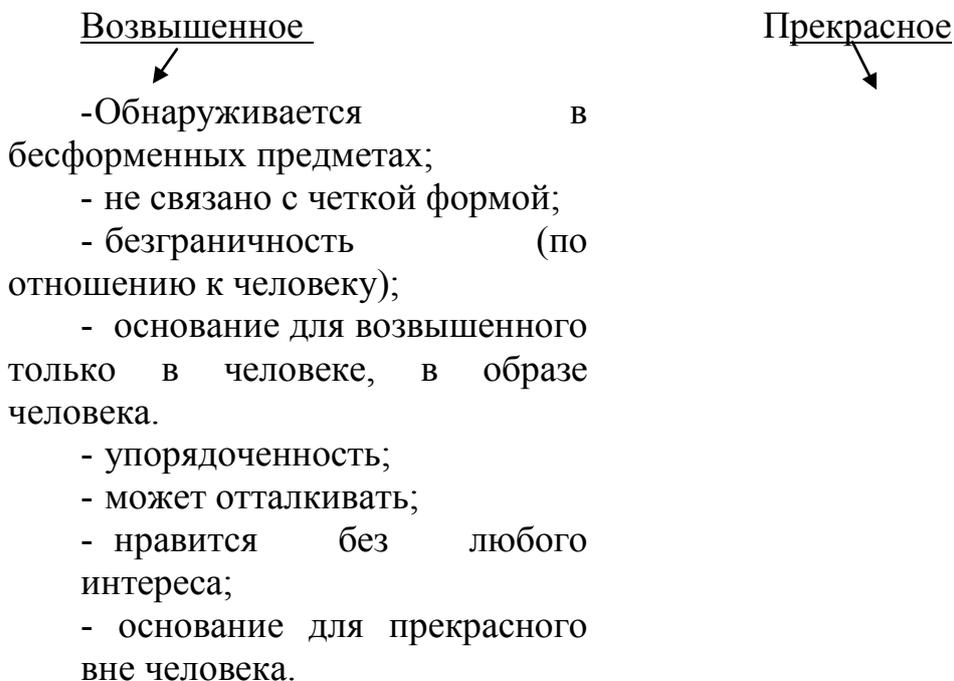
Благодаря абсолютизации специфических отличий прекрасного, имеющей место у Канта, можно сделать следующие выводы:

- во-первых, эстетическая ценность действительно не сводима ни к пользе, ни к добру, ни к истине, ни к объективным закономерностям природы;
- во-вторых, сравнительно-сопоставительный метод, впервые реализованный в эстетике Канта, и поныне сохранил свое значение в системных исследованиях эстетического, — там, где оно рассматривается в сложных связях с материальным производством, наукой, идеологией, социальными отношениями, обыденным сознанием людей,— как особая подсистема в целом социальном организме. Выводя одну дефиницию прекрасного из другой, Кант высказал прозорливую догадку: то, что сближает эстетическое с одной из форм внеэстетической деятельности, одновременно отграничивает его от других. Так, прекрасное, как и приятное, доставляет человеку наслаждение; но именно последнее свойственно человеку без понятий, в которых «нет перехода к чувству удовольствия или неудовольствия»; а с другой стороны, как и в суждении, основывающемся на понятиях, эстетический вкус — в отличие от способности судить о приятном — имеет всеобщие правила.

- в-третьих, специфицирующие дефиниции Канта приобретают роль индикаторов эстетического именно за пределами сугубо эстетической деятельности и вне искусства — в тех областях жизни, где эстетический момент обнаружить удастся, но выявить его определенность довольно затруднительно, особенно в современной практике (в связи с их комплексной эстетизацией в современном обществе).

Итак, прекрасное – это категория, которая характеризует объект по отношению к субъекту восприятия в соответствии с неутилитарными суждениями вкуса на основе чувства удовольствия. Это то, что нравится всем без всякого интереса своей чистой формой.

Аналитика возвышенного. Прежде всего, Кант делает сравнительный анализ прекрасного и возвышенного:



Возвышенное, по Канту, всегда связано с нравственностью человека, с преодолением чувства страха. Чем страшнее вид возвышенных предметов, тем приятнее на них смотреть (в безопасном месте). Предметы называются возвышенными, говорил Кант, если они увеличивают душевную силу, позволяют увидеть в себе способность к сопротивлению, а значит – силу разума, мужество и чувство собственного достоинства. Следовательно, возвышенное нарушает меру свободы человека, в результате преодоления страха человек получает моральное удовлетворение.

„Возвышенное является предметом (природным), представление о котором побуждает душу мыслить недостижимость природы в качестве отображенной идеи”.

Кант выделяет 2 вида возвышенного: динамическое и математическое:

- Математическое возвышенное определяется как масштабное по размерам, то, что захватывает наше представление, уносит в бесконечность. Эти объекты увеличивают душевную силу человека.

- Динамическое возвышенное определяется по силе действия.

Например, пока человек наблюдает за грозными силами природы с безопасного места, гроза, шторм, вулкан, он чувствует увеличение своей духовной силы, получает удовольствие от осознания в себе „способности сопротивления” им. Душа начинает чувствовать „возвышенность своего предназначения, своего места в мире в сравнении с природой”.

Возвышенное в обоих случаях превосходит силу нашего чувственного представления, подавляет наше воображение. Вследствие этого нам кажется, что мы не способны объять его нашим чувственным взором, но это только на первых порах. Затем впечатление угнетенности сменяется оживлением нашей деятельности, поскольку здесь подавляется лишь наша чувственность, зато возвышается наша духовная сторона. *Истинно возвышенное это разум, нравственная природа человека*, его стремление к чему-то выходящему за пределы чувственно постижимого, поэтому «истинную возвышенность, считает Кант, надо искать только в душе того, кто высказывает суждение, а не в объекте природы, суждение о котором дает повод для такого расположения у него».

Рассмотрение этой эстетической категории представляет интерес в двух отношениях. Во-первых, здесь ставится проблема расширения сферы эстетического. Длительное время эстетическое отождествлялось с прекрасным. В какой-то степени это сужало возможности художественного отображения действительности. Во-вторых, категория возвышенного служит для Канта тем узловым моментом, где снова объединяются эстетические и моральные принципы.

Таким образом, по Канту, возвышенное – это нарушение меры, но в нем есть своя мера. Оно возносит человека, помогает укрощать страх и вызывает моральное удовольствие. Как и прекрасное, возвышенное тоже нравится, приносит удовольствие само по себе. Но в прекрасном удовольствие связано с представлением качества, а в возвышенном – количества. В прекрасном удовольствие непосредственно порождает чувство жизнедеятельности, возвышенное же вначале на некоторое время вызывает торможение жизненных сил и лишь потом способствует их сильному проявлению.

Аналитика гения. Если для суждения о произведениях искусства нужен вкус, то для их создания, говорил Кант, нужен гений.

Гения образуют способности души – воображение и рассудок. По Канту, гения характеризует 4 признака:

1) способность создавать то, для чего не существует (и не может существовать) правил;

2) созданное гением произведение – есть образец;

3) гений не в состоянии объяснить другим, как возникает его произведение;

4) гениальность возможна лишь в искусстве, а не в науке.

Последнее положение он поясняет следующим образом: самый крупный изобретатель отличается от простого ученика всего лишь по степени, тогда как от великого художника он отличается существенно. Можно все изучить, что Ньютон изложил в своей работе о началах натурфилософии, но научиться вдохновенно сочинять стихи – нельзя. Никакой Гомер не сможет объяснить, как соединяются в его голове образы и полные фантазии идеи, потому что он сам этого не знает. Деятельность гения проявляется не столько в достижении преднамеренной цели пластического изображения определенного понятия, сколько в раскрытии эстетических идей. Это свидетельство того, что для Канта эстетическая идея шире понятия, она обладает многозначностью.

Аналитика искусства. Классификация искусств.

Искусство отличается от природы тем, что является результатом человеческой активности. Отличается оно также и от теоретической деятельности и от ремесла. Искусство действует закономерно без закона, намеренно без намерения. Закон, по которому творит гений, не правило рассудка, он является естественной необходимостью внутреннего характера. Природа художника дает закон, прирожденная способность духа – гений – предписывает искусству правило. Художественное произведение, следовательно, есть продукт творчества гения, а само искусство возможно только через гения.

Произведение искусства есть продукт гения в том смысле, что в произведении воплощается эстетическая идея, а она, в свою очередь, является продуктом духа, наличествующего лишь у гения. Таким образом, произведение изящного искусства под силу создать только гению. Существенной характеристикой гения оказывается оригинальность. При этом вкус и талант — это совсем не одно и то же, однако вкус дисциплинирует гения.

Изящные искусства Кант делит на три вида:

1) словесные (redenden)

красноречие

поэзия (Dichtkunst)

2) изобразительные (bildenden)

пластика: ваение (Bildhauerkunst) и зодчество (Baukunst)

живопись (Malerei)

3) искусство игры ощущений (Spiels der Empfindungen)

музыка.

2. Эстетика Гегеля

Г.В.Гегель (1770-1831) проблемы эстетики рассматривает в таких своих работах, как «Феноменология духа» и «Лекции по эстетике».

Искусство, по Гегелю, это этап в развитии абсолютного духа, одна из его форм наряду с религией и философией. *В искусстве абсолютный дух познает себя в форме созерцания, в религии – в форме представления, в философии – в понятии. Искусство, по Гегелю, самая несовершенная форма самосознания абсолютного духа. Формы искусства – это ступени развития идеала.*

Эстетика Гегеля – это теория искусства. Красота искусства выше естественной красоты, потому что дух превосходит природу. В искусстве чувственное одухотворяется, а духовное приобретает свою форму. Красота у Гегеля – чувственная форма истины. Искусство использует чувственный материал. Чувственность в искусстве отличается от чувственности в жизни: в искусстве это видимость. Художественное произведение находится между непосредственной чувственностью и мыслью, принадлежащей области идеального.

Гегель – системник и поэтому теорию искусства он представлял в виде системы. В качестве принципа систематизации он использовал исторический метод. Существует 3 формы искусства:

I Символическое искусство (на Востоке), в котором преобладает архитектура как «предискусство»; отягощена внехудожественной потребностью.

II Классическое искусство (Античное искусство) преобладает скульптура: греческая скульптура выражала подлинную свободу творчества, всеобщность значения в ней воплощалась в индивидуальности образа, чувственные формы возвышались до выражения их духовного смысла. В греческой скульптуре нашел полное воплощение, по Гегелю, высший принцип искусства – принцип единства всеобщности и индивидуальности. Например, египетская скульптура не имеет той одухотворенности в лицах как греческая, ноги изображены с большими ступнями, руки – как плети, мышцы – едва намечены. Такова египетская традиция.

III Романтичное искусство (Христианство) преобладает живопись, музыка, поэзия. На этом этапе мысль и рефлексия обгоняют художественное творчество, и оно уступает им. Искусство уже перестало быть высшей потребностью духа (как в античности). Живопись, музыка, поэзия – более подходят для передачи внутренних переживаний человека, считал Гегель.

Живопись более абстрактна, чем скульптура, во всех ее произведениях зерном содержания выступают не сами предметы, а чувства художника. Гегель анализирует различные душевные состояния, вызываемые художественными полотнами.

Главной особенностью музыки Гегель считал ее «крайнюю субъективную проникновенность». Гегель дает гениальное отличие музыки от живописи: «ее содержание есть само по себе субъективное, выражение его не приводит к возникновению пространственно пребывающей объективности, а показывает своим неудержимым свободным исчезновением... что оно сохраняется лишь внутренним и субъективным миром... следовательно оно должно существовать только для субъективной внутренней жизни». Композитор творит в свободной стихии внутренней жизни. Гегель выделяет 2 вида музыкального искусства: самостоятельное (инструментальная музыка) и несамостоятельное (связанная с текстом, аккомпаниментом).

Поэзия, по Гегелю, есть искусство слова, которое «с одной стороны, как и музыка, содержит принцип восприятия задушевности как задушевности, чего не хватает архитектуре, скульптуре и живописи, с другой стороны, в сфере внутреннего представления, созерцания и чувства она сама становится объективной действительностью, но, безусловно, чуждой определенности скульптуры и живописи». Поэзия более других способна раскрыть полноту обстоятельств, последовательность и смену душевного движения и страстей. Поэзия, утверждал Гегель, противоположна прозе, которая находится за пределами искусства. К прозе он относит: исторические описания и красноречие. Поэзия и проза – антиподы, по Гегелю. В прозе он видел главным не образ, а смысл, становящийся содержанием, благодаря чему представления превращаются в голое средство доведения содержания до сознания читателя.

Таким образом, Гегель профессионально анализирует искусства, их виды и формы (живопись, музыка, поэзия и архитектура). Эстетика Гегеля – это эстетика парадокса: настойчиво проводя идею прогресса искусства, Гегель ограничил этот прогресс прошедшим временем. Он считает, что «Век искусства – позади, грядет – эпоха науки».

3. Эстетика Ф. Шеллинга.

Фридрих Шеллинг (1775-1854) в своей системе трансцендентального идеализма излагает понимание искусства как осознание художником гармонии между субъективным и объективным как „самосознание духа”. Произведения искусства – это продукт гениальности. Потребность в творчестве – это потребность природы, нечто «непостижимое», гениальное.

Красота – это выраженная в конечном бесконечность, это характеристика искусства, которого не бывает без прекрасного. Шеллинг противопоставляет искусство всем другим видам деятельности человека. Его особенность в отличие от самого совершенного ремесла, поскольку последнее всегда преследует какую-то внешнюю цель, а искусство ничему внешнему не подчиняется.

Понятие «искусство» для Шеллинга было производным от понятия философии искусства. В работе «Философия искусства» Шеллинг писал, что с самого начала он представлял искусство не как определенное явление, а как вселенную в виде искусства, философию искусства как науку о вселенной, выраженную категориями искусства. Сущность искусства мыслитель определяет в связи с философией. Философия формулирует идеи, «вечные понятия», отражающие в сфере идеального проявление абсолюта. Искусство, говорит Шеллинг, представляет собой идеи, но только воплощенные в предметах. Искусство воспроизводит идеальные модели. Реальные вещи - бледные их прообразы. Красота (искусство) объективирует идеальное, совмещает реальный (естественный) и идеальный (божественный) миры.

«Вся система заключена между двумя полюсами, из которых один определяется интеллектуальным, другой – эстетическим созерцанием. Тем, чем интеллектуальное созерцание является для философа, эстетическое является для его объекта... Абсолютная объективность дана одному искусству. Можно смело утверждать: лишите искусство объективности, и оно перестанет быть тем, что оно есть, и превратится в философию; придайте философии объективность, и она перестанет быть философией и превратится в искусство».

Таким образом, в системе трансцендентального идеализма Шеллинг приходит к выводу, что искусство и философия есть два полюса единого процесса познания мира и самого человека, процесса самопознания духа. Однако искусство приводит к познанию всего человека.

Изначальная деятельность, будучи сознательной и бессознательной одновременно, присутствует как в Духе, так и в Природе, порождая все существующее. *Шеллинг трактует эту бессознательно-сознательную активность как эстетическую.* Лучшие произведения человеческого искусства создаются по тем же закономерностям, содержат в себе тот же шифр, что и произведения космических сил, т.е. Природы. ***Отсюда, ключом к познанию бытия является философия искусства, а само искусство оказывается «единственным и вечным Откровением».***

Основные положения «Философии искусства»:

- *Искусство* – высшая форма познания, только оно позволяет человеку познать высшее, искусство не подчинено ни пользе, ни науке, оно выше;
- *Искусство* отражает тождество сознательной и бессознательной деятельности. В нем преодолевается противоречивость природы и свободы, сознательного и бессознательного => гармония, идеал;
- *Художник* создает свои произведения на основе бессознательного вдохновения;
- *Искусство* в процессе развития рождает всю культуру: Поэзия – философия — отдельные науки;
- *Искусство* – «высочайшее единение свободы и необходимости». Это то, в чем, совершив полный круг, находит свое завершение сознательная творческая природа человека.

Шеллинг разрабатывает систему искусств:



Система искусств содержит два параллельных ряда – реальный и идеальный. Реальный ряд – это музыка, живопись, пластика, идеальный ряд – литературные жанры. Суждение Шеллинга о музыке носят умозрительный характер. Музыка – это идеальная модель ритма Вселенной, она основана на законах времени. Музыка – единство ритма, гармонии, мелодии, которые совпадают с музыкальным, живописным и пластичным началом в ее внутреннем строении.

Суждения о живописи – выдают знатока. На первое место Шеллинг ставит Рафаэля, по мастерству рисунка – Микеланджело, по искусству светотени – Корреджо и по колориту – Тициана. В музыке, по его мнению, нет образов. Образность начинается только в живописи.

Пластика имеет свою музыку, живопись и собственно пластику. Музыкальностью пластики Шеллинг считал архитектуру. „Архитектура – это застывшая музыка”. Он видел в ней свой ритм, гармонию и мелодию. Например, три античных ордера: ритм – дорический ордер, гармония – ионический, мелодия – коринфский.

В скульптуре, по мнению Шеллинга, человек возвращается к исходной точке, к универсуму, к вечной природе. Для продвижения вперед художник должен покинуть сферу реального и обратиться к поэзии как форме идеальной сферы искусства.

По своим духовным возможностям поэзия выше изобразительного искусства. Искусство лишь выражает идеи, поэзия их созидает. В поэзии нет иной цели, кроме самой себя. Особенно свободной Шеллинг считал лирическую поэзию.

Шеллинг уделял большое внимание анализу эпоса и его современной форме – роману. По его мнению, роман должен быть зеркалом своего века. Он должен склоняться к ясному, спокойному созерцанию. Роман является окончательным прояснением духа и потому может быть результатом только зрелого духа. Роман для Шеллинга особенно важен, потому что в нем видел соединение эпоса и драмы, а не просто эпос в чистом виде. Образец романа Шеллинг видел в двух произведениях – «Дон-Кихот» Сервантеса и «Вильгельм Мейстер» Гете.

Из всех литературных жанров Шеллинг выше всего ценил драму. Он истолковывал ее как трагедию. Суть трагедии он видел в несчастье, predetermined необходимостью. Комедию он считал обратной стороной трагедии, возникающей, если необходимость переносится из объекта в субъект. Когда трус вынуждается к тому, чтобы быть храбрым, когда скупому приходится расточать свои богатства, когда жена играет роль мужа, и наоборот – это смешно. Самый высокий стиль комедии он видел в античности.

Шеллинг рассматривает проблему символа. Считал, что существует три средства представления единства общего и личного: символ, схема, аллегория. Символический характер каждого явления принадлежит к сфере искусства.

Итак, Шеллинг создал умозрительную историю искусств, и чтобы отразить в истории человечества воплощение божественного начала, он объединил язычество греков с учением христианства. Он пояснял такую необходимость следующим образом: в то время как цель греческой мифологии была в том, чтобы представить бесконечное через конечное, что является символизмом, задача христианской религии состояла в том, чтобы поглотить конечное бесконечным и преобразовать его в аллегория бесконечности. В образе Христа Шеллинг видел конец прежней эпохи: воплощение бесконечного начала в конечном божественном существе символизирует завершение прежней эпохи. А за ним, пишет философ, идет дух, идеал, направляющее начало современного мира. Таким образом, пророчество Шеллинга заключаются в том, что они предвещают возврат мира древности, но мира, перевоплощенного и облагороженного духом нашей эпохи. Пока круг развития не завершен, всякое произведение искусства следует рассматривать как

предвосхищение грядущего завершения, художник должен показывать мир в его становлении. Искусство выступает полным и действительным выражением идей.

Тема № 6

ЭСТЕТИКА РОМАНТИЗМА

План:

1. Основные принципы эстетики романтизма.
2. Йенская школа романтизма.
3. Эстетическая концепция Новалиса.
4. Эстетические концепции и творчество Ф.Шиллера.
5. Теория романтической иронии Ф.Шлегеля.
6. Эстетические взгляды А.Шопенгауэра.
7. Эстетика Вильгельма Рихарда Вагнера

1. Основные принципы эстетики романтизма.

Романтизм – это художественное направление в искусстве 18-19 ст., которое представляет собой отображение разочарования в идеологии Просвещения. Он противопоставлял идеологии утилитаризма направленность личности к безграничной свободе, жажду совершенства и обновления. Символом искусства романтизма стала картина Э. Делакруа „Свобода на баррикадах”. Образ свободы является символом обновления.

Центром романтического движения стала Германия: именно в произведениях немецких поэтов и философов черпали впоследствии свои идеи романтики Англии, Франции, Польши и России. Осуществляя критику творческих и эстетических принципов просветителей, романтики рассматривали искусство как сферу раскрепощения многообразных способностей личности, ее свободной и непринужденной самореализации.

Основным законом бытия романтики считали всеобщую изменчивость, и это открытие (впрочем, возвращающее культуру на новом витке исторической спирали к идеям Гераклита) повлияло на развитие эстетической и художественной мысли XIX и XX столетий.

Романтики особенно охотно воспринимали традиции искусства Средневековья и христианские идеи, сосредоточивавшие внимание на внутреннем мире человека. Центральным объектом романтизма становится духовная жизнь личности. Сфера романтизма — «таинственная почва души и сердца, откуда поднимаются все неопределенные стремления к лучшему и возвышенному, стараясь находить себе удовлетворение в идеалах, творимых фантазией».

Романтизм разрывает путы регламентации, которыми классицизм связывал свободу человеческой личности, возвращая нас вновь к человеку как к мере вещей. Действительность для романтиков — таинственна, иррациональна, загадочна. Она противостоит разуму и личной свободе человека. Она — сфера социальных разочарований. Отсюда «мировая скорбь» как глобальное концептуально-значимое мироощущение. Цель романтиков — абсолютное разрешение всех противоречий и

создание идеально-совершенного социума. Разлад мечты и обыденности порождает двоемирие в романтической культуре.

Романтизм выдвинул и впервые разработал понятие автора. Теория романтизма рекомендовала литератору создавать романтический образ писателя. Проблема автора, образ которого выстраивается искусно и искусственно, органично перерастает в романтической эстетике в проблему гения, который, по мнению романтиков, творит в уединении, чтобы потом представить результаты своего труда людям. Гений без ограничений и регламентаций творит художественную реальность, которая для романтика выше действительности. Гений не подчиняется нормам, а предписывает их миру.

Романтизм выразил индивидуалистические мироощущения человека XIX века. У одних романтиков герой оставался мечтательным чудачком, или загадочно-инфернальной личностью, но всегда трагически одиноким индивидуалистом (герой Гофмана). У других — индивидуализм романтического героя проявляется через гордое самоутверждение и подвиги во имя эгоистических целей или через бунт против несовершенства мироздания (Дж. Байрон, Ф. Шлегель, Л. Тик).

Центр эстетики и искусства романтизма — человеческая личность, наделенная ярким и страстным характером. Личность для романтиков — целая Вселенная, у которой есть и «ночная» сторона, имеющая свои тайны и свою притягательность. Романтический герой вырван из привычной, обыденной жизни и поставлен в чрезвычайные обстоятельства, в которых раскрывается мощь его духа. Он — неповторимая, гордо одинокая личность, не принимающая несовершенного мира. Мир романтизма — это преимущественно собственный духовный мир героя. Душа героя несет в себе всю скорбь мира по поводу его несовершенства. Раскрывая состояние духа героя («мировая скорбь»), романтизм (Шиллер, Гейне, Байрон, П. Шелли, Шатобриан, Лермонтов) отразил важные стороны состояния мира.

Немецкий романтизм прошел в своем развитии два этапа: **йенский** (1797-1804 гг.), который был ориентирован не на внешний, а на внутренний, духовный мир человека, на поиск его трансцендентных, экзистенциальных, культурных оснований, главным предметом своих размышлений считал глубинные противоречия идеального и реального, сущего и должного, объективного и субъективного, индивидуального и общественного; и **гейдельбергский** (после 1804), видел свой идеал в прошлом, в народном немецком творчестве, в патриархально-христианских основах жизни.

2. Йенская школа романтизма

Йенская школа романтизма - группа деятелей романтического движения, собравшихся в 1796 году в университетском городе Йена. Среди них можно выделить таких известных литераторов, как братья Август Вильгельм и Фридрих Шлегель, Людвиг Тик, Новалис. Они начинают выпускать журнал «Атенеум», где формулируют собственную эстетическую программу. Деятельность йенской школы знаменовала собой первый этап в развитии немецкого романтизма. Наиболее значительная роль в создании теории романтического искусства принадлежала братьям Шлегель. Они требовали полной свободы для художника. Вслед за Гердером Шлегели отстаивают идею исторического развития искусства, современную фазу которого они видят в романтизме. «Романтическая поэзия

прогрессивная универсальная поэзия», - пишет Фр. Шлегель. В своих берлинских и венских лекциях А.-В. Шлегель настаивает на преобразовании действительности в романтическом искусстве.

Принцип свободы, провозглашался немецкими теоретиками романтизма, на практике означал неограниченный индивидуальный произвол, а в искусстве - полный беспредел личности.

2. Эстетическая концепция Новалиса.

Новалис (настоящее имя – Фридрих фон Харденберг) (1772-1801) – немецкий поэт-натурфилософ, входящий в круг йенской школы раннего романтизма. Новалис стремился к эстетическому синтезу всего философского знания на основе выработки всеобщего научного образа мира – его *символического языка*. Главной в синтезе знания есть идея единого мироздания, единство всех исторических эпох, истории и мифа, сказки и были, реальности и сновидения. Все это должно сложиться в эстетическое целое. Этим целым, по Новалису, должна стать *поэзия*, как высшее проявление человеческого духа. «Поэзия на деле есть абсолютно реальное, - писал Новалис, - это средоточие моей философии. Чем больше поэзии, тем ближе к действительности». Он считал, что философское величие поэзии распространяется на все изящные искусства. Все они способствуют приходу «царства духа». Новалис подчиняет философию поэзии, одновременно утверждая, что сама жизнь должна превратиться в такую «волшебную действительность», где все становится поэзией. Известны следующие художественные произведения Новалиса: незаконченный роман «Генрих фон Офтердинген», лирический цикл «Гимны к Ночи», «Духовные песни», циклы афоризмов – «Цветочная пыльца», «Король и королева», статья «Христианский мир или Европа» и др.

Таким образом, поэзия утверждается Новалисом как некая космическая сила, которая объединяет мир действительный и мир воображаемый, порождая *мир грез*. Благодаря царящему в нем порядку самые различные явления соединяются в нем как в произведении искусства. Новалис рисует *идеальный мир прекрасной действительности, а грезы становятся источником вдохновения человека*. «Наша жизнь – не мечта, но должна быть таковой и, пожалуй, станет ею».

3. Эстетические концепции и творчество Ф.Шиллера.

Фридрих Шиллер (1759-1805) является центральной фигурой немецкого романтизма. Поэт, драматург, эстетик и теоретик искусства, взгляды которого формировались под сильным влиянием Канта. Он разрабатывает теорию эстетического воспитания, сентиментальной поэзии, утверждает принцип историзма и обосновывает принципы романтизма и игры.

Теория игры.

Суть эстетического Шиллер сводит к инстинкту игры. Он говорит, что человеку свойственны 3 побуждения (инстинкта):

- 1) чувственное побуждение, основывающееся на законах природы, «предметом» которого является жизнь;
- 2) побуждение к форме, понуждающее дух с помощью законов разума, его предметом является образ;

- 3) побуждение к игре (самое высокое) – дает человеку свободу, как в физическом, так и в моральном отношении, его предмет составляет «живой образ», т.е. совокупность всех эстетических свойств предметов и явлений.

Таким образом, *только в игре проявляется истинная сущность человека как свободного духовного существа*. В процессе игры человек творит высшую реальность – эстетическую, в которой осуществляются социальные и личностные идеалы.

Предметом влечения человека к игре есть *красота*. Она есть «объект побуждения к игре», в которой дух человека обретает полную свободу, а сам человек совершенствуется. «Человек должен *только играть* красотой, и *только красотой* одною он должен играть...Человек играет только тогда, когда он в полном значении слова *человек*, и он бывает *вполне человеком* лишь *тогда, когда играет*». На этом положении Шиллер строит все «здание» эстетики искусства – искусства жизни.

Согласно Шиллеру, эстетический опыт (искусство) помогает человеку обрести свободу и счастье, которым обладал только первобытный человек, и которые он утратил с развитием цивилизации. Разрыв между природным и разумным существованием может быть снят только искусством, в процессе игровой деятельности. Это ведет к гармонии чувственных и духовных сил человека, а прекрасное становится истинным.

Таким образом, инстинкт игры развивается в процессе самой игры, что ведет к совершенствованию человека. Красота побуждает к игре, которая воплощается в искусстве и непосредственно влияет на воспитание человека. Можно сказать, что именно здесь уже формулируется знаменитое дostoевское «красота спасет мир!».

Теория эстетического воспитания.

Шиллер говорит, что через художественное восприятие, путем погружения в мир художественного сотворчества (игры), человек способен *компенсировать ущербность и искривленность своей натуры*. Целостная природа искусства – залог способности искусства «додавать» каждому именно то, чего он лишен в реальной жизни.

Осознание эстетической сущности человека привело Шиллера к формированию идеи о некоем новом типе «*эстетического государства*», основу которого будет составлять свободная эстетическая игра человека и которое придет на смену историческим типам «динамического правового государства» и «этического государства». Этот новый тип государства уже создается посреди «страшного царства сил» и «священного царства законов». Это «радостное царство» игры и видимости, где человек полностью свободен от какого-либо принуждения (как физического так и морального). Между человеком и государством появляется третий элемент (который существует над государством и человеком), который способен преобразовать личность, - это искусство. Впервые! Альтернативным переворотам общества было провозглашено воспитание человека средствами искусства, то есть эстетическое воспитание.

Таким образом, по Шиллеру красота это «свобода в явлении», своеобразный пограничный феномен, которому под силу чувственно воплощать духовные

сущности и наоборот, конкретным образам и явлениям сообщать символическую неисчерпаемость.

Творчество Ф. Шиллера.

«Не из книг почерпнул Шиллер свою ненависть к униженному человеческому достоинству в современном ему обществе: он сам еще дитятей и юношей, перестрадал болезнями общества и перенес на себе тяжкое влияние его устарелых форм...» - писал В.Г.Белинский. Герой его первой драмы «Разбойники» Карл Моор свою добычу раздает бедным, а если «представляется случай пустить кровь помещику, дерущему шкуру со своих крестьян, или проучить бездельника в золотых галунах, который криво толкует законы... тут, братец ты мой, он в своей стихии. Тут словно черт вселяется в него...» В финале драмы Карл Моор сдается властям: «О, я глупец, мечтавший исправить свет злодеяниями и блюсти законы беззаконием! О, жалкое ребячество! Вот я стою у края ужасной бездны и с воем и скрежетом зубовным познаю, что два человека, мне подобных, могли бы разрушить все здание нравственного миропорядка!» Столкновение просветительских идеалов с действительностью, интерес к сильным характерам и социальным потрясениям определили напряженный драматизм пьес Шиллера: «Заговор Фиеско в Генуе», «Коварство и любовь», «Орлеанская дева», «Дон Карлос», «Вильгельм Телль» и др. «Дон Карлос» вошел в историю мировой драмы как символ борьбы с любым проявлением тирании. Всю жизнь Шиллер писал стихи и философско-эстетические произведения, принимал участие в создании журнала «Оры», стал одним из самых ярких обличителей современной ему действительности.

4. Теория романтической иронии Ф. Шлегеля.

Фридрих Шлегель (1772-1829) разработал теорию иронии. Осознает иронию в качестве одного из существенных приемов философско-художественного выражения парадоксально-противоречивой сущности Универсума и человека в нем. «Ирония – форма парадоксального». Ирония получает определение Ф. Шлегеля, как «ясное осознание вечной изменчивости, бесконечно полного хаоса». Романтическая ирония (немецкий термин XVIII— XIX вв.) — оттенок (тип) смеха, смех с «подводным течением», амбивалентный смех (направленный и на самого смеющегося и на окружающий мир).

Родиной иронии он считал философию, а ее суть усматривал в «логической красоте». Именно на этой, а не на риторической иронии базируется настоящая поэзия, которая в понимании романтиков выражала суть искусства вообще. Ирония (притворство) – это критика, осмеяние, построенное на контрасте видимого и скрытого, когда за положительной оценкой, похвалой стоит отрицание и насмешка. Ирония всегда подразумевает двойной смысл: прямой и скрытый, буквальный и обратный.

Эстетический смысл истинной иронии, по Шлегелю «божественным дыханием» которой проникнуты лучшие произведения искусства, сводится к «трансцендентальной буффонаде». Буффонада (шутка) – это сознательно комедийное искажение жизненных пропорций изображаемого для выявления его сути. Эту иронию Шлегель еще называл «сократовской» и относил ее к врожденным талантам человека. Эстетический эффект ее заключается в том, что субъект

восприятия радуется «этому великому лукавству, подсмеивающемуся над всем миром».

Шлегель дает развернутую характеристику романтического понимания иронии как эстетического феномена. «В ней все должно быть шуткой и всерьез, все чистосердечно откровенным и все глубоко скрытым... Она содержит и пробуждает чувство неразрешимого противоречия между безусловным и обусловленным, невозможностью и необходимостью. Она сама свободная из всех вольностей, ибо благодаря ей можно возвыситься над самим собой... Весьма хороший знак, что гармоничная банальность не знает, как ей отнестись к этому постоянному самопародированию, когда вновь и вновь нужно то верить, то не верить. Пока у нее не закружится голова и она не станет принимать шутку всерьез, а серьезное считать шуткой».

В иронии гротеск и пародия совмещается с прекрасным и возвышенным, порождают мир как диалектическую карусель. Художник пытается осознать цель, смысл создаваемого произведения, но одновременно он понимает свою ограниченность в том социуме, в котором он живет. В результате возникает противоречие (в эпоху Возрождения противоречие вело к трагедии, а в романтизме – к иронии). Осознание этого противоречия художник-романтик превращает в средство творчества. Романтик принципиально иронизирует над своим сознанием, он принципиально обращен к духу «буффонады» в форме парадоксального. Поэтому ирония – это выражение безусловной свободы художника в условиях 18 – 19 столетия.

Итак, романтическая ирония в произведениях романтиков утверждает чисто «эстетический» образ жизни, возвышающийся над этическими нормами и общественными ценностями.

5. Эстетические взгляды А.Шопенгауэра.

Артур Шопенгауэр (1788-1860) – немецкий философ, отец иррационализма и «европейского буддизма». В своей работе «Мир как воля и представление» он разделил мир на 2 мира:

- Мир ноуменов (мир слепой злой Воли, непостижимый человеком)
- Мир феноменов (чувственно постижимый человеком мир)

Человеку дано постижение лишь феноменального мира, где четкий порядок устанавливает наука с помощью категорий времени, пространства и причинности (по Канту). За миром воспринимаемых человеком явлений (феноменов) лежит ноуменальный мир – мир неразумного начала, слепой злой Воли.

Сущность мира в Воле. Она как вещь–в–себе и основа всякого явления, воля свободна. Есть ли смысл у Воли? Есть ли у нее цель? Нет, она слепа и хаотична. Природа есть реализация неукротимой воли, она заполняет все жизненное пространство. Вся совокупность явлений природы и сам человек подчинены необходимости. Необходимость понимается как слепая судьба, несущая страдания. По Шопенгауэру, образ мира дан человеку искаженно, глаза застилает пелена (майя – индийск.). Сознание и дух погружены в плен иллюзий, отсюда – непонимание социального прогресса. История есть круговращение – бессмысленна.

Введение этой категории придает пессимистический характер человеческого существования в концепции Шопенгауэра. А потому и наслаждение не является

положительным состоянием, а лишь отсутствием боли. Несмотря на пессимизм и волюнтаризм, вся доктрина Шопенгауэра основана на концепции эстетического созерцания.

Искусство, для мыслителя, - высшая форма познания и высшее достижение человеческого разума. Свою метафизику Шопенгауэр рассматривал как произведение художественного творчества. Эстетическое познание противоположно разумному. Гениальность для него – это выдающаяся способность созерцать идеи. Гений как созерцатель жизни освобожден от боли. Себя самого Шопенгауэр считал гением. И так, он видел существенную разницу между обычным человеком и художником. Первому всегда присущи желания, второй – в жизни спокойный наблюдатель, пребывающий в благословенном спокойствии, освобожденный от индивидуальности и боли.

Концепция отдельных видов искусства.

Шопенгауэр связал эту концепцию со стадиями объективации воли (у Гегеля это стадии отчуждения Абсолютного Духа). Каждое искусство – это продукт неких сил, степень совершенства которого соответствует стадии развития воли, грубой тяжести или возвышенной одухотворенности.

Архитектура в этой системе – самое низкое из искусств. Функция ее в том, чтобы показать природу света и утвердить такие от него далекие качества, как тяжесть и твердость.

Определенное внимание в своей теории философ уделяет некоему гипотетическому искусству – «водному» искусству. Это искусственные водопады, стройные колонны фонтанов, которые, по Шопенгауэру, раскрывают соотношение текучести и твердости.

Еще он пишет об «идее растения» как мериле садовой архитектуры и ландшафтной живописи. Сравнивая скульптуру и живопись, философ отдает предпочтение живописи, поскольку она в большей степени способна показать человека в его различных душевных состояниях.

Самым высоким из всех искусств Шопенгауэр считал музыку, которая не стоит в одном ряду с другими, а движется апофеозом остальных искусств. Особенность музыки в том, что она отражает все стадии воли, все ступени процессов, происходящих в природе. Музыка у Шопенгауэра наделена способностью выражать конечную сущность явления: поскольку в ней раскрывается история устремлений, она это делает лучше, чем сама история.

Шопенгауэр не только утверждает, что музыка есть олицетворение воли, он подразделяет музыкальные формы на элементы и сопоставляет их с элементами вселенной. Основной бас, например, в гармонии соответствует грубой планетной массе, тенор – кристаллам, альт – животным, а в самом высоком голосе отражена высшая ступень объективации воли – осмысленная жизнь и устремления человека. Благодаря такому рациональному превосходству, возвышающему ее над потоком времени, благодаря большей отчетливости ее самовыражения, музыка символизирует самого человека.

Таким образом, Шопенгауэр во многом предвосхитил взгляды, которые в XX веке получили широкое распространение. Кроме того, следует отметить, что свои идеи он излагал в увлекательной художественной форме. Заменяя разум созерцанием, философ саму идею созерцания переносит из области философии в

сферу искусства, заменяя понятие духовной жизни концепцией утонченного эстетического наслаждения.

6. **Эстетика Вильгельма Рихарда Вагнера** (1813 – 1883). Вагнер был новатором. Он первым догадался, что в театре можно потушить свет, изобрёл оркестровую яму. Он основал уникальный театр и утверждал, что публика должна ходить в театр не ради приятного общения, а для того, чтобы смотреть его драмы.

Немузыкальное наследие Рихарда Вагнера составляют шестнадцать томов литературных и публицистических сочинений, и сверх того — семнадцать томов писем. В своих рассуждениях Вагнер уделял много внимания искусству, а в частности — онтологическому осмыслению музыки.

Философскую концепцию Вагнера можно определить как музыкальный мистицизм, однако интерес к общественной тематике никогда не оставлял композитора. Некая «утопия искусства» была описана композитором в статье «Искусство и революция», вышедшей в 1849 г. И до, и после этого Вагнер не раз будет обращаться к месту художника в современном ему обществе, но в этой статье композитор единственный раз в более или менее систематизированной форме выскажется о своих представлениях об идеальном общественном устройстве и о месте искусства в будущей мировой гармонии.

Для нового витка становления социума необходима революция (превосхищение марксизма). *Революция будет освящена искусством*, которое придаст ей и созданному ей человеку подлинную красоту. Вагнер полагал, что за эстетикой естественным образом следует этика. Любопытно, что в этой весьма оптимистичной и кажущейся даже несколько наивной концепции сосредоточены многие предпосылки для будущих размышлений Вагнера. Действительно, революция по Вагнеру не должна быть, а будет освящена благодатью искусства. Вагнер видит в этом логичное завершение круга истории. Революция уничтожила греческие полисы, в которых театр позволял свободным гражданам достигать высших проявлений духа, поскольку огромное большинство жителей были рабами, которые нуждались только в одном — свободе. На смену Аполлону пришел Христос, который провозгласил равенство всех людей, однако заставил их равно восстать против естественной природы человеческой ради мнимого счастья на небесах. Последняя и настоящая революция, по мнению Вагнера, должна уничтожить Индустрию, то есть всеобщую унификацию, которая стала мечтой и эдемом Нового времени. *Таким образом, в соединении двух начал — всеобщей свободы и красоты — будет достигнута мировая гармония.* В этой последней идее видна вторая характерная черта философского творчества Вагнера — направленность на преодоление времени, в котором сосредоточено все преходящее, несущественное и одновременно пошлое. **Эстетика Вагнера есть эстетика революционного пафоса.**

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ РЕАЛИСТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА XIX ВЕКА

План:

1. Реализм как художественно-эстетический стиль.
2. Основные тенденции реалистического искусства.
3. Реализм в литературе.
4. Выдающиеся писатели реализма.
5. Реализм в театре.
6. Реализм в музыкальном искусстве.
7. Реализм в изобразительных искусствах.

1. Реализм как художественно-эстетический стиль

Реализм - направление в искусстве и эстетике, выдвигавшее в качестве высшей ценности художественной деятельности познание действительности, ее правдивое отражение. Своеобразной философской параллелью художественно-эстетического реализма оказалась развившаяся в 19 веке философия позитивизма. В соответствии с ее идеями высшей формой сознания является наука, ориентированная на положительное знание, основанное на фактах.

Реализм – это художественное направление европейской культуры 19 в., основополагающим принципом которого является - объективное отражение действительности и её главных, существенных сторон в сочетании с высотой и истинностью авторского идеала. Это нормативно-рациональный стиль. Художественное познание правды жизни - это прямое продолжение истины научной теории. **Реализм принято рассматривать в двух аспектах:**

- **как основную тенденцию исторического развития художественной культуры,** присущую всякому большому искусству (реализм Античности, Средневековья и Просвещения, реализм Пушкина, Диккенса, Бальзака),
- **как ограниченное определенными хронологическими рамками направление,** начало которого связывают либо с эпохой Возрождения (ренессансный реализм), либо с эпохой Просвещения (просветительский реализм), либо с 30-ми гг. XIX в. (собственно реализм, или критический реализм).

Ученые часто начало реализма связывают либо с эпохой Античности и Возрождения, либо с 18 в., когда появляется так называемый просветительский реализм. Но наиболее полное раскрытие специфических черт реализма усматривают в критическом реализме 19 в. А новый высший этап реализма приходится на начало 20 в. - социалистический реализм. Характерным признаком реализма в этом случае считается способ обобщения жизненного материала, называется типизацией, происходит исследование социальной действительности и личности человека в его нерасторжимом единстве с общественными отношениями. Итак, в ходе исторического развития реализм принимает **конкретные формы**, определяющие

творческие методы. Методы эти, связанные между собой преемственностью, они обладают своими характерными особенностями. Выделяют:

- просветительский реализм,
- критический реализм,
- демократический реализм,
- социалистический реализм.

Но есть общие принципы, объединяющие эти формы реализма.

Главные принципы искусства реализма:

- выявление типичных особенностей (личных, социальных конфликтов, образов);
- стремление воплотить высшие человеческие идеалы нравственности в жизни человека и общества (мораль, долг, ответственность, ответственность, совесть, достоинство, дружба, любовь).

Развитие НТП, наук (биологии, медицины, другие), материалистическая и позитивистская философия способствовали возникновению этого стиля в искусстве. Развиваются тенденции натурализма. В реализме разрабатывается принцип выявления типичных личных и социальных конфликтов, типичных человеческих характеров и ситуаций. „Типичное” в реализме – это не „абстрактное”, это максимальная конкретизация во всех отношениях: в историческом, национальном, индивидуально человеческом плане.

Интерес к проблеме личности, духовного мира человека. Реализм разрабатывает уникальные индивидуализированные художественные образы (у Толстого – Наполеон и Кутузов, образы Достоевского – братья Карамазовы, Бесы, у Пушкина – Евгений Онегин).

Критический реализм особенно полно осуществился в России, где показал общество как «темное царство» «мертвых душ», «живых трупов», «униженных и оскорбленных», «бедных людей», а страдания человека — как «обыкновенную историю». Эстетические идеалы прямо воплощались в герое романтизма, реализм же опосредует их через целую систему образов, выражающих отношение художника к миру. Идеал в критическом реализме часто утверждается через отрицание («Он проповедовал любовь враждебным словом отрицанья»). Процесс художественного развития в России проходил ускоренно, с укороченными и совмещенными циклами. Часто в одном литературном явлении в свернутом виде, совмещаясь друг с другом, предстают черты и фазы, находящиеся в «нормальном» историческом процессе на огромных, порой многовековых расстояниях. В творческой судьбе одного художника (Пушкин, Лермонтов, Гоголь) совершался переход от романтизма к реализму. Так, творчество Пушкина вместило в себя и Возрождение, и романтизм, и догоголевский реализм. Оно открыло русской литературе «окно в Европу», придало ей направление, вызывающее общемировой отклик, поставило вопросы, на протяжении целого века решавшиеся русской классикой.

Ведущие принципы критического реализма:

1. Воспроизведение типичных характеров в типичных обстоятельствах при полноте их индивидуализации. Характерно, что объективные художественные обобщения становятся возможными вне науки и эксперимента, а самим методом

обобщения и определения закономерностей отражаемой действительности становится типизация.

2. Жизненная достоверность изображения, стремление к досконально точной, непосредственной передаче действительности в сочетании с осмыслением жизненных закономерностей.

3. Преобладающий интерес к проблеме «личность и общество» (в их связанности и противостоянии), внимательное отношение к общественному развитию, когда человек не рассматривается вне его социальной среды.

2. Основные тенденции реалистического искусства.

В искусстве ряд существенных черт реализма проявился уже в эпоху Возрождения, в первую очередь у М. Сервантеса и У. Шекспира, особенно в изображении характеров. Классицизм 17 в. разработал метод четкой типизации характеров, однако интенсивное развитие реализма происходит позднее, в связи со становлением буржуазного общества. В 18 в. искусство демократизируется - в противовес предшествующей литературе, отражавшей по преимуществу жизненный уклад и идеалы феодальных верхов, новая литература избирает главными героями не монархов и вельмож, а людей среднего состояния - купцов, горожан, солдат, моряков и т.п., показывая их в повседневной практической деятельности, в семейном быту. Возникший в 30-е гг. 19 в. критический реализм имел генетические связи с романтизмом: оба направления объединяло разочарование в итогах буржуазной революции и отрицательное отношение к утвердившемуся капиталистическому строю. **Итак, реализм в искусстве означает правдивое, объективное, всестороннее отражение действительности специфическими средствами, присущими разным видам художественного творчества.** Общим признаком метода реализма является **достоверность в воспроизведении действительности.** Для реализма характерен внимательный анализ жизни, познание тех законов, которые исторически доминируют в обществе, а также активное соучастие в самом движении жизни вперед, в той борьбе правды с неправдой, которая составляет пафос исторического развития человечества. Делая акцент на познавательной скрупулезности реалистического метода, искусствоведы именуют его аналитическим реализмом. Акцентируя же жизненно активную, разоблачающую позицию реалистического искусства, данный метод характеризуют как критический реализм.

3. Реализм в литературе.

Реализм 18 в. проникнут духом просветительской идеологии. Он утверждается всего в прозе; всё более определяющим жанром литературы становится **роман** - прозаическое повествование о судьбах обыкновенных людей, эпос частной жизни. Наиболее значительные реалистические романы в 18 в. созданы в Великобритании (Д. Дефо, С. Ричардсон, Г. Филдинг, Т. Смоллетт, Л. Стерн), Франции (А. Ф. Прево, Д. Дидро, Ж. Ж. Руссо), Германии (ранний И. В. Гёте). Вслед за романом возникает буржуазная, или **мещанская драма** (в Великобритании - Дж. Лилло, во Франции - Дидро, в Германии - Г. Э. Лессинг, молодой Ф. Шиллер). Реализм 18 в. верно воссоздал обывательную жизнь современного общества и отразил его социальные и нравственные конфликты, однако изображение характеров в нём было

прямолинейным и подчинялось моральным критериям, резко разграничивавшим добродетель и порок. Лишь в отдельных произведениях изображение личности отличалось сложностью и диалектической противоречивостью (Филдинг, Стерн, Дидро).

Критический реализм в лице Стендаля и О. Бальзака во Франции, Ч. Диккенса в Великобритании, создал панорамные полотна жизни буржуазного общества, обнажая "скрытый смысл огромного скопища типов, страстей и событий" (Бальзак) и улавливая их социальную основу. Н. В. Гоголь в России изобразил кризис всего поместно-крепостнического строя. Ведущим жанром реалистической литературы остаётся **роман**. Его действие концентрируется вокруг таких мотивов, как борьба за самоутверждение личности в собственническом мире, махинации дельцов, бедствия обездоленных. Р. показал растлевающее влияние материальных благ на нравы, разрушение естественных связей между людьми, превращение брака в коммерческую сделку. Критический дух реализма 1-й половины 19 в. не означал, однако, отсутствия положительных идеалов у писателей; сила их критики обусловлена присущим им гуманизмом и верой в прогресс. В середине 19 в. реализм изменяется и особенно в России, где происходит утверждение высокой человечности, борьба за гуманные идеалы. Глубина философской проблематики в творчестве Толстого и Достоевского, широчайший охват социальной действительности, сострадание к судьбам "униженных и оскорбленных", тонкость психологического анализа поставили этих писателей и вместе с ними всю русскую литературу на вершину реализма 19-20 вв.

На рубеже 19 и 20 вв. Р. Роллан на Западе и М. Горький в России сочетали **объективный реализм с гуманистическим пафосом**. Они искали решение вечных вопросов в социальной действительности и активном гуманизме, смыкающемся с передовыми общественно-политическими движениями. Творчество М. Горького вышло уже за пределы демократического реализма; пролетарский писатель становится **основоположником социалистического реализма**, явившегося новым этапом в развитии мирового искусства.

Яркими представителями литературы реализма были: Стендаль, Оноре де Бальзак, А.С. Пушкин, Л.Толстой, Ф.М.Достоевский, Н.А.Некрасов, А.П.Чехов, Н.В.Гоголь, М.А.Шолохов, М.Е.Салтыков-Щедрин, А.Н.Островский, Марк Твен, Артур Конан Дойл, М.Горький, А.И.Куприн, М.А.Булгаков, А.Т.Твардовский и др. Рассмотрим подробно.

Язык литературы на протяжении многих веков был особым, "поэтическим": художественные произведения почти во всех жанрах долго создавались в стихах, но главное - сама речь была украшена фигурами и тропами, что в сочетании с особым ритмом должно было отличать литературу от обыденной речи. **Введение живой разговорной речи было одним из первых элементов реалистического стиля**. Однако хотя у Боккаччо, Рабле, Сервантеса лексика во многом уже является бытовой, синтаксический строй языка и в особенности подчинение его нормам риторики ещё не делают речь подлинно реалистической. Лишь в 18 в. живая разговорная речь начинает утверждаться в литературе (при значительном сохранении элементов риторики). Но даже в произведениях Диккенса и Бальзака речь является литературной и носит печать романтической приподнятости. Стендаль первым в 19 в. отказывается от риторических красот, прибегая к точному,

подчёркнуто "сухому" языку как в авторских описаниях, так и в речах персонажей. В России Пушкин даёт первые образцы живой прозаической речи, лаконичной и точной, воспроизводящей естественный строй бесед, сохраняющей живые интонации; с этого времени можно говорить о реалистическом стиле в подлинном смысле слова. В каждой из национальных литератур по мере утверждения реализма как литературного направления развивается и соответствующий ему литературный стиль. **Реалистический стиль заключается как в естественности речи, соответствующей нормам живого разговорного языка** (при этом процесс этот двоякий: литература вбирает живую речь, но в свою очередь создаёт нормы современной языковой культуры), так и в том, что характеристика персонажа непременно дополняется речевой характеристикой - воспроизведением индивидуальных и социальных особенностей речи персонажа. Нормы литературного языка, созданные русскими классиками 19 в., до сих пор сохраняют свою силу, хотя, конечно, за это время произошли и перемены в языковой культуре, которые отразились в новейшей литературе. 20 в. принёс некоторое обновление литературного языка и на Западе; так, Э. Хемингуэй стремился очистить язык от всего лишнего, сделать его предельно лаконичным и вместе с тем многозначным (в этом суть "честной прозы", культивируемой писателем). Наряду с этой тенденцией в литературном стиле 20 в. наблюдается и возрождение поэтизмов (троп, метафор, экспрессивной образности) в прозаической речи; эту манеру представляют И. Бабель, У. Фолкнер, М. Астуриас и др.

4. Выдающиеся писатели реализма.

Федор Михайлович Достоевский (1821-1881) – великий русский писатель, «пророк» и мастер психологического романа. Д.Мережковский говорил: «...Он знает самые сокровенные наши мысли, самые преступные желания нашего сердца. Нередко, когда читаешь его, чувствуешь страх от его всезнания...И когда такой человек, исповедавший наше сердце, все-таки прощает нас, когда он говорит: «верьте в добро, в Бога, в себя» - это больше, чем эстетический восторг перед красотой...». Все проклятые вопросы, вставшие на повестке дня в XX веке, были провидчески обозначены Достоевским в его великих произведениях. Одним из первых произведений писателя была повесть «Бедные люди». Он стал известен в столице, а при поддержке Некрасова и Белинского стал печататься в издании «Петербургский сборник». Это была единственная сентиментальная повесть писателя, а после известных событий 1849 года (Достоевского арестовали вместе с членами Петрашевского кружка и приговорили к расстрелу за подготовку заговора) в нем родился «жестокий пророк». Именно смена мировоззренческих установок породила шедевры Достоевского: «Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы», «Братья Карамазовы» и др. Четыре года он провел на каторге, в кандалах, выполняя самую тяжелую работу. Свою знаменитую книгу о каторге – «Записки из мертвого дома» - он называл « заметками о погибшем народе». «Сколько я вынес из каторги народных типов и характеров. Сколько историй бродяг и разбойников и вообще всего черного, горемычного быта! На целые Томы достанет!» - писал он. После каторги Достоевский служил рядовым в Семипалатинске, там встретил свою любовь – Марию Дмитриевну Исаеву – женился. В это время он пишет «Дядюшкин сон»,

«Село Степанчиково и его обитатели» и другие произведения. Переехав в Петербург, Достоевский публикует свои работы в журнале «Время», пишет роман «Униженные и оскорбленные». Идеологические взгляды писателя позже были названы «почвенничеством», за его убеждение в том, что проблемы существующего строя (социалистические и революционные теории) пришли с Запада, истинные корни культуры – это народные традиции Руси и монархия как исторически сложившаяся форма правления. Необходимо обратиться к своей «почве», истоку, а не перенимать западные формы устройства общества. После смерти первой жены Достоевский встречается Анну Григорьевну, ставшую позднее «идеальной женой гения». Вообще в истории русской литературы она осталась образцом жены гения, которая устраивала соответствующий литературной работе быт, упорядочивала денежные вопросы, вела все издательские дела мужа, с пониманием относилась к азартному увлечению Достоевского игрой в рулетку, родила ему четырех детей (первый умер). Именно при ней были написаны его знаменитые «Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы», «Братья Карамазовы», «Подросток», рассказы. *«Преступление и наказание» - это предвестие истории всего XX века.* Великий роман Достоевского является предметом исследования до сегодняшнего дня, история Раскольникова предвосхитила появление ницшеанского «сверхчеловека». Чтобы посвятить себя «служению всему человечеству», Раскольникову не доставало денег, и он отважился на убийство «зловредной старушонки-проценщицы». На деле же получилось, что жизнь, казалось бы, никому не нужного существа тысячью недоступных нитей связана с другими жизнями, начиная с добрейшей Лизаветы, которая «бога узрит», и, кончая маляром Николкой и матерью Раскольникова, погибших заодно со «зловредной старушонкой». Так «лабораторно» была предсказана Достоевским модель русской революции: избавляли Россию от самодержца, а расстреляли в Ипатьевском доме вместе с ним больного мальчика и четырех невинных девушек и еще по всей России тысячи и тысячи далеко не худших, если не лучших, людей... Произведения Достоевского являлись темой для анализа русского философа XX века М.Бахтина, который видел в романах писателя истоки диалогического мышления, глубокого психологического основания художественного слова, языка в целом. Сегодня Достоевский является одним из широко известных и читаемых русских писателей в мире, а его произведения - предметом научных, философско-эстетических дискуссий.

Лев Николаевич Толстой (1828-1910) – великий русский писатель, моралист и педагог. Его человеческая биография гораздо шире биографии литературной, поэтому все ответы на загадки его творчества следует искать в его жизни. Толстой прожил долгую жизнь, пытаясь путем самоанализа совершенствоваться и совершенствовать окружающий мир. Уже в молодости он вырабатывает для себя руководства на все случаи жизни, и стремиться их неукоснительно выполнять. Толстой увлекался теориями Жан-Жака Руссо, стремился воплотить в жизнь его моральные наставления. Вся жизнь Л.Толстого – это метания и поиски сферы приложения своих сил, самоанализа и саморазвития. Первые литературные произведения его выходят уже в 1852 году, это роман из четырех частей: «Детство», «Отрочество», «Юность», «Молодость» (последняя не была написана). Позднее три года Толстой пробыл на Кавказе, впечатления о чем отражены в рассказах и повестях писателя («Казачи», «Рубка леса», «Хаджи Мурат»). Толстой также

участвовал в русско-турецкой войне, где проявлял недюжинное мужество и даже был награжден орденом Анны 4-й степени, медалью «За защиту Севастополя». «Севастопольские рассказы», написанные в итоге, поражали своей правдой, которая пахла порохом и кровью. Именно в этих рассказах автобиографическая проза Толстого перерастает в эпическую. Рождается автор романа «Война и мир» (1863-1869), который стал национальной эпопеей, как «Илиада» Гомера. В центр романа автор поставил эпохальное событие, потрясшее весь мир и изменившее судьбы многих народов: войну России с Наполеоном. В этом произведении более 600 действующих лиц. В.Г.Короленко признавался, что когда он впервые читал «Войну и мир», ему было страшно за Толстого, ведь «его герой – целая страна, борющаяся с нашествием врага». Герои романа – Андрей Болконский, Пьер Безухов, Наташа Ростова, княжна Марья, Платон Каратаев, капитан Тушин и многие другие, выйдя из рамок художественных образов, вошли в нашу жизнь как реальные исторические лица, наряду с Кутузовым, Багратионом, Барклаем де Толли, Наполеоном... Произведение такого масштаба и такой мощи могло исчерпать возможности любого титана. Но творческая жизнь Толстого пройдена лишь наполовину. Он создает роман «Анна Каренина», «Исповедь», повести «Крейцера соната», «Дьявол», «Смерть Ивана Ильича», «Отец Сергей», драмы «Живой труп», «Власть тьмы», роман «Воскресение». Это только самые известные из крупных произведений. Толстой был поистине возрожденческим человеком и гениальным мастером не только в эпике, но и в лаконичном жанре новеллы и рассказа («Метель», «После бала», «Три смерти» и др.). Параллельно литературной деятельности Толстой формируется как человек и как Учитель, участвует в политической и социальной жизни страны. По мнению Толстого, улучшение российской жизни может произойти лишь путем нравственного перевоспитания через «самоусовершенствование» каждого, через отказ от насилия и зла. Именно эти идеи он пытался реализовать на практике. Еще до реформы он пытался освободить своих крепостных крестьян, но они на это не пошли, подозревая графа в хитрости и обмане. Толстой занялся крестьянской педагогикой: открыл яснополянскую школу для крестьянских детей, где сам проводил занятия, издавал журнал «Ясная Поляна», писал учебники. В 1862 году женившись на восемнадцатилетней Софье Андреевне Берс. Они прожили почти 50 лет, родили 13 детей. В последние годы своей жизни Толстой задумал основание новой религии, «...религии Христа, но очищенной от веры и таинственности, религии практической, не обещающей будущее блаженство, но дающей блаженство на земле...». Богоборческое проповедничество Л. Толстого породило слухи, что он сошел с ума. Этот период жизни писателя назвали периодом «религиозного нищестанства». Толстой создает свое «Краткое изложение Евангелия» - без пророчеств и чудес (с тех пор именуется как «Евангелие Толстого»). В результате его отношение с церковью осложнилось и привели к полному разрыву. Решающую роль в этом сыграл роман «Воскресение», в котором высмеивались религиозные обряды. Графа Л.Н. Толстого отлучили от Русской Православной церкви в 1901 году. Можно сказать, что новый – атеистический – век вступил в свои права в день отлучения Толстого. Вместе с ним в XX веке от церкви была отлучена вся Россия...

Николай Васильевич Гоголь (1809-1852) – выдающийся украинский мастер комического. Творчество Гоголя необъятно. В нем русская литература одним пробе-

гом необгонимой тройки, перелетая через века и государства, проносится через эпохи к новейшей натуральной школе, к литературе критического реализма. В творчестве Гоголя совмещены целые этапы историко-литературного развития. Его смех одними своими свойствами перекликается с шутилкой карнавальная веселостью средневековой и возрожденческой комедии, другими — с иронией романтиков, третьими — с едкой насмешкой сатириков-реалистов нового искусства. Это смех серьезный и пронизывающий, умеющий за комедией разглядеть трагедию, сочетающий в себе бесшабашную удаль и грусть, незлобивую шутку, горький сарказм и отточенную сатиру.

Критическая направленность русского реализма XIX в. выдвигает на передний план сатиру и комедию, которые становятся одним из способов типизации жизни. Гоголь включил русскую сатиру в мировой художественный процесс. Сатира пронизывает все искусство, становится особым литературным родом, ее пафосом движется целое художественное направление в России. Исходная точка критики в реализме — идеал; это истинно демократическое начало в искусстве, представляющее народный взгляд на жизнь. Поднявшись на высоту идеала, литература стала глубже вторгаться в жизнь. Русская проза, начиная с «Мертвых душ», утверждала Россию песни, широкой дороги, великих надежд и больших мыслей. Богатырство России у Гоголя выражено в образе русской тройки. Щедрин отмечал, что сатира Гоголя казнила смехом пороки общества «во имя целого строя понятий и представлений, противоположных описываемым». Смех Гоголя — национален по своей природе. В нем живет и разгулье удалое народа, просыпающегося к бурной жизни, и сердечная тоска по поводу несовершенства мира, и щемящая грусть, и лирическое одушевление, и бескрайняя бесшабашная веселость, вдруг побеждаемая серьезностью раздумий о будущем, о судьбах России. Этот смех синкретичен, эстетически богат, в нем все оттенки от юмора до сарказма. Он вбирает в себя огромный художественный опыт человечества.

Гоголь сумел увидеть русскую душу в ее «преисподнем содержании» (В.Розанов). Первую большую славу принесли писателю «Вечера на хуторе близ Диканьки». Он работал адъюнкт-профессором по кафедре всеобщей истории при Санкт-Петербургском университете. В повестях о петербургской жизни Гоголь, опираясь на народную демонологию и христианскую мифологию, показал прозрачность, миражность столичного мира. Контрастом по отношению к нему явилась повесть «Тарас Бульба», запечатлевшая тот момент национального прошлого, когда народ, защищая свою суверенность, действовал сообща как сила, определяющая характер общеевропейской истории. Позднее Гоголь создает своего «Ревизора» и берется за написание «Мертвых душ», потрясших критиков и читателей. Гоголь был дружен с Пушкиным, который его действительно понимал. «Он мне говорил всегда, что еще ни у одного писателя не было этого дара выставлять так ярко пошлость жизни, уметь очертить в такой силе пошлость пошлого человека, чтобы вся та мелочь, которая ускользает от глаз, мелькнула бы крупно в глаза всем. Вот мое главное свойство, одному мне принадлежащее, и которого точно нет у других писателей», — так объяснял Гоголь свою главную творческую задачу в «Выбранных местах из переписки с друзьями».

Антон Павлович Чехов (1860-1904) — русский писатель, талантливый мастер лаконичного жанра литературы. Он, по словам В.Розанова, «довел до

виртуозности, до гения обыкновенное изображение обыкновенной жизни», став кумиром в преддверии нового, неаристократического, века. Чехов был первым среди русских писателей неаристократом, а оба деда Антона Павловича были крепостными, выкупившимися на волю еще до реформы. Он «дал слово» представителям всех слоев и сословий - его проза, пожалуй, самая «населенная» в мировой литературе: в ней живут почти восемь тысяч персонажей. По образованию Чехов был врач, но литературой интересовался уже смолоду, еще, будучи студентом, он начал печатать в юмористических журналах свои юморески, пародии (под псевдонимом Антоша Чехонте). Скоро он вырабатывает свой *стиль короткого рассказа*, уже выходящий за рамки чистой юмористики. Его произведения «Степь», «Огни», «Припадок», «Дом с мезонином», «Дуэль», «Три года», «Скучная история», «Скрипка Ротшильда» отмечены глубокой психологичностью и мягким чеховским лиризмом. В таких произведениях, как «Человек в футляре» и «Палата №6», критика тех лет увидела символику политической реакции и застоя 1880-х годов. Вообще Чехов как художник лишен пафоса, в своем творчестве он предельно правдив. Поэтому типичным чеховским персонажем является обыкновенный человек. Объяснение привязанности к обыденному герою можно найти в одном из писем Чехова: «Никто не хочет любить в нас обыкновенных людей». Расцвет Чехова-драматурга пришелся на последние шесть лет жизни. С 1896 по 1903 год он создает новаторские по духу и по стилю пьесы: «Дядя Ваня», «Чайка», «Три сестры», «Вишневый сад». Драматургия Чехова стала необычайно популярной благодаря Московскому художественному театру и завоевала театральные подмостки всего мира. Влияние прозы Чехова на мировую и русскую литературу в XX веке огромно: *он утвердил в прозе лаконичный жанр рассказа – «Умею говорить коротко о длинных вещах»* - и отвоевал для него право считаться большой литературой.

5. Реализм в театре.

В театре просветительский реализм нашёл выражение в творчестве таких актёров конца 17-18 вв., как Т. Беттертон, Дж. Гаррик в Великобритании, И. Л. Дмитриевский в России, В. Богуславский в Польше и др. Развитие сценического Р. в России в 19 в. в значительной мере определялось русской драматургией - произведения Пушкина, А. С. Грибоедова, Гоголя, позднее А. Н. Островского, А. В. Сухово-Кобылина, Л. Толстого, Чехова. Эстетические принципы Пушкина и Гоголя лежали в основе творчества великого русского актёра М. С. Щепкина, преодолевшего ограниченность связанного с классицизмом просветительского реализма, впервые последовательно осуществившего принципы сценического перевоплощения. На основе драмы русского критического реализма выросло также искусство целой плеяды актёров реалистической школы, связанной в первую очередь с Малым театром в Москве (Садовские, Л. П. Косицкая, И. В. Самарин, Г. Н. Федотова и др.) и Александринским театром в Петербурге (И. И. Сосницкий, А. Е. Мартынов, В. В. Самойлов, позднее М. Г. Савина и др.). Русский сценический реализм не был резко отделен от романтизма, что на рубеже 19-20 вв. сказалось, например, в творчестве великой русской трагической актрисы М. Н. Ермоловой, в деятельности выдающегося актёра и режиссёра А. П. Ленского.

Утверждение реализма в театре 19 в. вело к изменению не только метода актёрского творчества в направлении всё более полного и жизненно правдивого

воссоздания образа героя, но и к изображению на сцене конкретно-исторической социальной обстановки. Отсюда возникло стремление к ансамблю, к использованию всех компонентов театра - организации сценического пространства, декорационного оформления, цвета и света, звуковой партитуры. Это вызвало во 2-й половине 19 - начале 20 вв. **рождение режиссуры** как специфического и важнейшего (наряду с драматургией и актёрским искусством) элемента театра. Стремление к исторической точности отличало постановки Ч. Кипа в Великобритании, спектакли Мейнингенского театра в Германии. Попытки театральных реформ, способствовавшие укреплению позиций сценического Р., предпринимались также "Свободным театром" А. Антуана во Франции, "Независимым театром" в Великобритании, "краковской школой", сформировавшейся под руководством С. Козьмяна в Польше, и др. Среди выдающихся актёров-реалистов в западно-европейском театре - Э. Росси, Т. Сальвини, Э. Дузе (Италия), Б. К. Коклен (Франция), А. Макреди (Великобритания) и др.

Наиболее полное и цельное воплощение принципы театрального реализма получили в новаторской деятельности Московского Художественного театра (МХТ). В режиссуре МХТ, представленной прежде всего его основателями К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко, и в актёрском искусстве (в МХТ была воспитана плеяда выдающихся мастеров - И. М. Москвин, В. И. Качалов, О. Л. Книппер-Чехова, Л. М. Леонидов и др.) нашли своё утверждение высшие проявления Р., связанные с принципами школы "переживания", основанные на раскрытии органического процесса творчества актёра - создателя образа. В искусстве МХТ критический Р. эволюционировал к Р. социалистическому. Это сказывалось не только в "правде переживания артистического чувства" (К. С. Станиславский), но и в создании целостного образа времени, предвещавшего революционные потрясения. Творческая программа МХТ с наибольшей ясностью воплотилась в постановке пьес А. П. Чехова и М. Горького.

6. Реализм в музыкальном искусстве.

В музыке о реализме как творческом методе правомерно говорить только тогда, когда композитор конкретизирует музыкальные образы с помощью слова, сценического действия или же зрительных и смысловых ассоциаций, связанных с опорой на бытовые и синтетические (в т. ч. театральные) жанры. Реалистические тенденции (живые наглядные картины быта и природы, психологически конкретные зарисовки человеческих характеров) проявляются уже в эпоху Возрождения, получают развитие в музыке барокко и классицизма; в 18 в. они ярко выступают в таких демократических музыкально-театральных жанрах, как итальянская, французская и русская комическая опера, австрийский и немецкий зингшпиль. В 1-й половине 19 в. композиторы-романтики (Ф. Шуберт, Р. Шуман, Ф. Шопен, Г. Берлиоз, Ф. Лист) углубили характеристичность музыки, усилили её национальную и историческую конкретность. Во 2-й половине 19 в. Ж. Бизе ("Кармен"), Дж. Верди ("Отелло", "Фальстаф"), частично Р. Вагнер ("Нюрнбергские мейстерзингеры") и др. авторы создают социально типизированные, психологически многогранные образы, что знаменует собой формирование в западноевропейской музыке реализма как самостоятельного творческого метода. Ещё ранее этот метод (в виде критического реализма) утвердился в русской музыке. В его подготовке огромную роль сыграли

достижения М. И. Глинки в музыкальном изображении народной жизни ("Иван Сусанин" и др.). Вершинами реализма в музыке стали произведения композиторов "Могучей кучки" - М. П. Мусоргского, А. Г. Бородина, отчасти Н. А. Римского-Корсакова (сохранявшего черты романтизма) и П. И. Чайковского (также частично близкого романтизму), создавших правдивые и разносторонние музыкальные образы-типы, опирающиеся на характерные интонации и другие выразительные средства народной песни, бытовой музыки, речи и т.д. Эти достижения музыкального реализма послужили той основой, на которой начиная с 20-х гг. 20 в. в советской музыке (как и в творчестве некоторых зарубежных композиторов) происходит становление и развитие социалистического реализма.

Представители русского музыкального искусства реализма: П.И.Чайковский, М.И.Глинка, А.П.Бородин, М.П.Мусоргский, Н.А.Римский-Корсаков.

Основные произведения русских композиторов:

М.И.Глинка: оперы «Иван Сусанин», «Руслан и Людмила», песни, романсы («Я помню чудное мгновенье»).

М.П.Мусоргский: оперы «Борис Годунов», «Хованщина», «Сорочинская ярмарка» и др.; цикл фортепианных пьес «Картинки с выставки», романсы, песни.

А.П.Бородин: опера «Князь Игорь», оперетта «Богатыри», инструментальные произведения.

Н.А.Римский-Корсаков: 15 опер, из них «Снегурочка», «Садко», «Сказка о царе Салтане», «Золотой петушок»; симфоническая сюита «Шехерезада»; 80 романсов; концерты, симфоническая музыка, сборники народных песен.

П.И.Чайковский: 10 опер, из них «Черевички», «Евгений Онегин», «Мазепа», «Пиковая дама», «Иоланта»; 3 балета «Щелкунчик», «Лебединое озеро», «Спящая красавица»; музыка к сказке «Снегурочка»; 6 симфоний, 3 концерта для фортепиано с оркестром, романсы и мн. др.

В музыке русских композиторов появились новые темы, связанные с повседневной жизнью народа, с большими историческими событиями. Открытие новых тем повлекло за собой поиски новых выразительных средств, обогащение музыкального языка. Творческая разработка русскими композиторами элементов народной песни, достижения в области интонационной выразительности и оркестрового колорита оказали огромное влияние на творчество композиторов других национальных школ.

7. Реализм в изобразительных искусствах.

В изобразительном искусстве истоки метода критического реализма прослеживаются с 18 в. Обращение к повседневной жизни простых людей, пристальное внимание к индивидуальным характерам, сатирическое изображение общественных нравов в творчестве художников, связанных с "третьим сословием" (Ж. Б. С. Шарден, Ж. Б. Грёз, Ж. А. Гудон во Франции; У. Хогарт в Великобритании, Д. Н. Ходовецкий в Германии), были обусловлены идеями Просвещения. Интерес к человеку во всём его реальном своеобразии обнаруживается и в портрете эпохи классицизма (Ж. Л. Давид, Ж. О. Д. Энгр во Франции). Особое место в становлении метода реализма занимает творчество Ф. Гойи, как открывающего живую поэзию в окружающем мире, так и прокладывающего новые пути беспощадного анализа социальных противоречий.

Гойя становится одним из основоположников открыто обличительного искусства. В конце 18 - 1-й трети 19 вв., в период утверждения романтизма, развитие изобразительного искусства отмечено дальнейшим укреплением реалистических тенденций в портрете, бытовом жанре и пейзаже.

В России в 1-й половине 19 в. **тенденции реализма в живописи** присущи портретам О. А. Кипренского и В. А. Тропинина, картинам на темы крестьянского быта А. Г. Венецианова, пейзажам С. Ф. Щедрина. Сознательное следование принципам реализма, во многом подготовленное творчеством К. П. Брюллова, характеризует творчество А. А. Иванова, сочетающего непосредственное изучение природы с глубокими философскими обобщениями, и особенно П. А. Федотова, повествующего о жизни "маленького человека" и дающего критическую оценку нравов крепостнической России. **Обличительный пафос работ Федотова отводит ему место родоначальника русского демократического реализма 2-й половины 19 в.**

Процесс становления критического реализма шёл повсеместно. В Германии он выражается в искусстве бидермейера и близких ему мастеров (Г. Ф. Керстинг, И. П. Хазенклевер, Л. Ф. Райский, К. Блехен, К. Шпицвег и др.), принимая форму камерной поэтизации обыденного уклада жизни. В Польше он проявляется в романтически приподнятом творчестве П. Михаловского. В Великобритании этот процесс отмечен победами реалистического пейзажа у Дж. Констебла; отчасти затрагивает он и некоторых прерафаэлитов (Х. Хант, Ф. М. Браун). Ко 2-й половине 19 в. реализм достигает зрелости, разившись во всё многообразии национальных и стилистических вариантов. Всем им присущи **общие признаки метода реализма:**

- конкретная достоверность в воспроизведении действительности,
- внимательное исследование окружающего мира, его разнообразных проявлений,
- утверждение эстетической ценности повседневной жизни,
- открыто-социальная направленность, выражающаяся в анализе общественных явлений и социально обусловленного человеческого характера,
- трактовка действительности как временного потока (последнее противоположно классицизму с его культом завершенности, статичности бытия).

Преимущественные жанры реализма в живописи - пейзаж, портрет, бытовой жанр. Именно они предполагают дескриптивную правдивость, открывают простор при обращении к изображению повседневной жизни людей.

Наиболее полно принципы критического реализма раскрываются в живописи Франции и России. Крупнейший представитель реализма в середине 19 в. - **Г. Курбе**, демонстративно называвший свою программную выставку "Павильон реализма". Смелое, подчёркнуто естественное, не боящееся жизненной прозы искусство Курбе было враждебно встречено буржуазной публикой, справедливо усмотревшей в реализме художественное воплощение демократических идей. Созвучие эпохе с её обыденными или драматическими явлениями, непредвзятость в воссоздании окружающей жизни характерны для воспевающих крестьянский труд жанровых картин **Ж. Ф. Милле**, для композиций на современные, часто актуальные темы **Э. Мане**, а затем для творчества мастеров импрессионизма, не только

добившихся важнейших завоеваний в реалистической передаче природы, но и утвердивших художественную ценность повседневной жизни современного города (К. Моне, О. Ренуар, Э. Дега, К. Писсарро, А. Сислей).

Во 2-й половине 19 в. в русской живописи утверждение реализма неразрывно связано с демократическим подъёмом общественной мысли: пристальное изучение природы, глубокое сочувствие к жизни и судьбе народа сочетаются здесь с последовательной идейной направленностью, с обличением буржуазно-крепостнического строя. Блестящая плеяда мастеров-реалистов в последней трети 19 в. объединяется в группу **художников-передвижников**: В. Г. Перов, И. Н. Крамской, И. Е. Репин, В. И. Суриков, Н. Н. Ге, И. И. Шишкин, А. К. Саврасов, И. И. Левитан и др., окончательно укрепивших позиции реализма в бытовом жанре, историческом жанре, портрете и пейзаже. Идея объединения московских и петербургских художников на основе создания передвижной выставки была изложена в письме группы московских художников к своим коллегам в Санкт-Петербургскую Артель художников. Это стало основой Товарищества художников. **Передвижники были убежденными реалистами**, они испытали воздействие общественных и эстетических взглядов В.Г.Белинского и Н.Г.Чернышевского. Большую роль в формировании их творческой программы сыграл художественный критик В.В.Стасов. Выдвинутая ими **программа народности искусства выражалась в изображении типических сторон и многогранных характеров социальной жизни, в основном жизни простого народа, часто с критической тенденцией**. Впрочем, они показывают не только бедность, но и красоту народного быта, героические страницы национальной истории (картины В. А. Сурикова).

Крупных представителей реализма выдвигают в это время и другие национальные школы: А. Менцеля и В. Лейбля в Германии, М. Мункачи в Венгрии, И. Манеса и К. Пуркине в Чехии, У. Хомера и Т. Эйкинса в США. В конце 19 - начале 20 вв. традиции критического реализма продолжают в творчестве таких значительных мастеров, сохраняющих прочные связи с демократическим движением, как Т. Стейнлен, А. Бурдель во Франции, М. Либерман, М. Слефогт, Г. Цилле, К. Кольвиц в Германии, И. Исраэлс в Нидерландах, Ф. Брэнгвин в Великобритании. В начале 20 в. традиции реализма были особенно устойчивы в России (творчество В. А. Серова, К. А. Коровина, С. В. Иванова, Н. А. Касаткина, А. С. Голубкиной и др.); после Октябрьской революции 1917 эти традиции стали одним из источников формирования искусства социалистического реализма.

В области скульптуры реализм в 19 в. не получает столь широкого развития, как в живописи и графике, и выдвигает лишь отдельных значительных мастеров (О. Роден во Франции, К. Менье в Бельгии).

Искусство того или иного художника может быть порой глубже, правдивее, богаче его социально-политических и философских взглядов, отмеченных сложными противоречиями (например, И. С. Тургенев, Ф. М. Достоевский). Однако отсюда нельзя делать вывод, будто художественное творчество не зависит от мировоззрения автора. В большинстве случаев реализм связан с передовыми социальными движениями, возникает как художественное выражение прогрессивных потенций общества. Ему зачастую свойственна открытая тенденциозность в выражении общественных идей, что отчётливо видно в высших

проявлениях критического реализма 19 в. и в особенности в реализме социалистическом, специфика которого требует последовательной партийности.

Таким образом, реализм ставил главной целью – познание социальной и личной действительности с помощью художественных средств, путем выявления и изображения конкретной жизни людей в его общественной и психологической конфликтности, в ее драматизме. Реализм призывал к реальной борьбе с ними, утверждал анимистический пафос человеческого существования в связи с моральным императивом.