**1. Определение предмета эстетики, как современной науки.** Предмет эстетики – это мир в его эстетическом богатстве, рассматриваемый с точки зрения общей человеческой значимости (эстетические ценности) его явлений. Эстетика как наука – это система законов, категорий, понятий, которая осмысливает эстетические свойства реальности с точки зрения законов красоты.

Сама наука осознает свои цели, круг своих проблем, сферу своих интересов, свою практику, определяющую угол зрения, под которым рассматривается мир и его связи и благодаря чему только определенные связи и стороны мира входят в предмет данной дисциплины и выявляются ею. **Предметом эстетики** является человеческая чувственность, ответственная за целостное, образное постижение человеком мира. Такое определение вбирает в себя и сферу прекрасного, и. возвышенного, и. комического, и трагического, и др. эстетических категорий, характеризующих чувственное постижение человеком: мира. Оно также охватывает и сферу искусства, которое развивает и воспитывает эту особую сферу чело­веческого духа - чувственность. **Эстетика** – наука об исторически обусловленной сущности общечеловеческих ценностей, их порождении, восприятии, оценке и освоении. Это философская наука о наиболее общих принципах эстетического освоения мира в процессе любой деятельности человека, и прежде всего в искусстве, где оформляются, закрепляются и достигают высшего совершенства результаты освоения мира по законам красоты. Природа эстетического и его многообразие в действительности и в искусстве, принципы эстетического отношения человека к миру, сущность и закономерности искусства - **таковы основные вопросы этой науки.**  Она выражает систему эстетических взглядов общества, которые накладывают свою печать на весь облик материальной и духовной деятельности людей. Эстетическое воспитание ни в коем случае не сводится к морально-этическому аспекту. Нельзя отрицать, что некоторые произведения массового искусства несут в себе морально-нравственный аспект; но в то время, как произведения подлинного (иногда называемого элитарным) искусства призваны учить видеть, слышать, чувствовать, т. е. призваны воспитывать человеческую чувственность.

**2. Механизм исторического становления предмета эстетики, как научной дисциплины.** История эстетики насчитывает много веков. В ходе развития этой науки менялись не только эстетические взгляды, но и круг изучаемых ею вопросов, сам ее предмет и задачи. Эстетика то была частью философии и служила созданию картины мира в целом, (греческие натурфилософы, пифагорейцы); то затрагивала проблемы поэтики, общефилософские вопросы природы красоты и искусства и ставила задачи обобщения его опыта (Аристотель); то присоединяла к этому кругу проблем вопросы государственного контроля над искусством и роли последнего в воспитании человека. История эстетики как мировой науки восходит свои­ми корнями к глубокой древности, к древним мифологическим текстам. Всегда, когда речь шла о принципах чувственной вырази­тельности творений человеческих рук и природы, обнаружива­лось единство в строении предметов и явлений, способных сооб­щать чувства эмоционального подъема, волнения, бескорыстно­го любования, т.е. закладывались традиции эстетического анализа. Так сложилось представление о мире выразительных форм (создан­ных человеком и природой), выступавших предметом эстетичес­кой рефлексии.

Эстетическая мысль зародилась в глубочайшей древности в мифологическом сознании доклассового общества. Анализ мифов разных народов показывает, как запечатлевались в них первоначальные представления людей о происхождении различных искусств, об их роли в жизни человека, о связи искусства и красоты (например, древнегреческий миф об Аполлоне Мусагете и предводительствуемых им Музах). Однако история Э. в собственном смысле началась лишь с формированием научно-теоретической мысли. На первом этапе своего развития, который продлился в Европе до середины 18 в., Э. не была ещё самостоятельной научной дисциплиной и не имела даже собственного названия. В античности, например, эстетическая проблематика разрабатывалась, с одной стороны, в философских сочинениях (пифагорейцами, Сократом, Платоном, Аристотелем), а с другой — в трактатах, посвященных теории разных видов искусства (например, в трактатах Поликлета, Горгия, Витрувия, Горация). Это не помешало, однако, тому, что многие глубокие идеи античных мыслителей получили основополагающее значение для всего последующего развития европейской эстетической мысли (развитие Э. на Востоке шло специфическими путями, лишь временами соприкасаясь с развитием европейской Э.).

Стали ослабевать связи Э. с философией, которая непосредственно опиралась теперь на естественнонаучное знание и не испытывала глубокого интереса к эстетико-художественным проблемам.

В 17 — 1-й половине 18 вв. проблемы сущности красоты и природы искусства продолжают обсуждаться в трактатах по теории отдельных его видов (Н. Буало, Ш. Сорель, М. В. Ломоносов и др.) или в работах художественно-критического жанра (И. Бодмер и И. Брейтингер, Д. Дидро и др.). Художественно-практическая ориентация Э. приводила к выдвижению на первый план вопросов, связанных с теоретическим обоснованием и защитой того или иного метода творчества, стиля, направления — Маньеризма, классицизма, Барокко, Реализма. При этом столкновение различных эстетических программ (например, борьба Дидро и Г. Э. Лессинга за реализм, полемика сторонников классицизма и барокко в Италии и Испании) отчётливо выражало борьбу идеологий. Идеология Просвещения придала особую остроту и размах процессу теоретического осмысления новых путей развития искусства, породив во всех европейских странах сильное, хотя и весьма разнородное по философским и художественным пристрастиям, движение, именуемое «просветительской Э.» (Дидро и Ж. Ж. Руссо во Франции, Лессинг и И. И. Винкельман в Германии, А. Шефтсбери и Г. Хом в Великобритании и др.).

Активизация интереса к искусству, его возможностям в становлении миросозерцания человека вела к сопоставлению разных видов художественного творчества (Ж. Б. Дюбо, Дж. Харрис и др.), а затем к формированию представления о единстве всех «изящных искусств» (Ш. Баттё, М. Мендельсон). С этим была связана постановка проблемы Вкуса, который рассматривался как специфический психический механизм, способный воспринимать и оценивать красоту и плоды художественного творчества. В этом пункте навстречу искусствоведческой мысли двигалась философия, которая стала всё более активно включать эстетическую проблематику в сферу исследования (трактаты Дж. Вико, К. А. Гельвеция, Вольтера, Д. Юма, Э. Бёрка). В середине 18 в. А. Г. Баумгартен, последователь Г. В. Лейбница, доказал необходимость выделения посвященного этому кругу вопросов самостоятельного раздела философии наряду с этикой и логикой. Баумгартен назвал его «Э.», т. е. «теория чувственного познания»; разработка её вылилась в создание цельного и связного учения о прекрасном и об искусстве, поскольку красота была определена Баумгартеном как «совершенство чувственного познания», а искусство — как воплощение красоты.

Так начался второй этап истории Э., характеризовавшийся её превращением в самостоятельный раздел философии, необходимый последней для полноты объяснения культуры, человеческой деятельности, социальной истории. В начале 19 в. романтическое движение, обогатив Э. открытием многих закономерностей искусства, недоступных рационалистически-метафизическому сознанию просветителей, своей антирационалистической направленностью подрывало основы Э. как систематической научной теории. Однако Гегель, восстановив в правах возможности разума и раскрыв перед ним диалектический путь познания, преодолел эти опасные для научной Э. тенденции и построил грандиозную эстетическую концепцию, в которой теоретический анализ был органически соединён с исторической точкой зрения на художественную деятельность человека, её развитие и её место в культуре. Тем самым Гегель завершил идущий от Баумгартена этап развития Э. как раздела энциклопедически всеобъемлющего философского знания, покоившегося на идеалистическом мировоззрении.

Начавшийся после этого третий этап истории Э. характеризуется острой борьбой различных методологических и идеологических ориентаций. В идеологическом плане эта борьба выразилась в поляризации трёх основных направлений эстетической мысли 19—20 вв. Буржуазная Э. разнообразными способами обосновывала эстетизм и принципы «чистого искусства», «искусства для искусства» (См. Искусство для искусства) (от «парнасцев» и школы К. Фидлера до Х. Ортеги-и-Гасета и Х. Рида).

**3. Античный и средневековый этапы истории этики.** Античная этика является по преимуществу учением о добродетелях и добродетельной личности. Согласно такому пониманию, посредствующим звеном между нравственной эмпирией и моральным долженствованием и их реальным синтезом является моральная личность. Эта этика оптимистична, в ней утверждается нравственная самоценность и суверенность человека. В понимании древних философов, человек лучше любых правил, лучше своих собственных поступков. Специфика его в том, что он есть существо разумное и общественное; по мнению философов, гармоничное общественное устройство является следствием добродетельности граждан, совершенного обнаружения ими своей разумной сущности. Так, например, два определения человека, которые дает Аристотель, - человек есть разумное существо и человек есть политическое существо - взаимосвязаны и обусловливают друг друга. Такое понимание морали - результат рефлексии над характером отношений свободных граждан в античном городе-государстве. С переходом от полисной организации общества к крупным военно-бюрократическим политическим объединениям это понимание обнаружило свою узость, односторонность. Средневековая этика является отрицанием античной. Мораль в средние века понимается как система внешних, надличностных и неизменных норм поведения,

которые совпадают с заповедями бога. Мыслится, что цель и норма поведения человека заключены не в нем самом, а в его творце - боге. Любовь к богу объявляется главной добродетелью. Для средневековой религиозной этики характерны стремление подчинить конкретного человека абстрактному человеку, фактическая дискредитация всех предметных целей человеческой деятельности. Как мы видим, в частности, на примере этики Августина, идея божественного происхождения моральных норм фактически приводит к отрицанию возможности их существования, а тем более действенности. В средневековой этике органически сочетаются два на первый взгляд противоположных, но в сущности глубоко взаимосвязанных воззрения: с одной стороны, моралистический взгляд на мир, согласно которому мораль предшествует бытию, а с другой - отрицание нравственной свободы человеческой личности. Наиболее последовательные теоретики христианской морали склоняются к выводу, что лораль есть простое, невыразимое самотождество, которое достигается тогда, когда человек отрешается от всего земного, "креатурного", в том числе и прежде всего от самого себя как единичного, особенного существа, когда родовая сущность - богоподобие

- становится его единственной, всепоглощающей характеристикой. Если античная этика до такой степени была увлечена идеей нравственной суверенности личности, что в итоге пришла к отрицанию всеобщего содержания морали, то средневековая этика, напротив, до такой степени подчеркивает всеобщее содержание морали, что игнорирует историческую и личностную

определенность ее проявлений.

**4. Основные этапы исторического бытия имплицитной эстетики Нового времени: классицизм, просвещение, реализм, натурализм.**

**Имплицитная эстетика**

Она уходит корнями в глубокую древность и представляет собой полутеоретическое свободное осмысление эстетического опыта внутри других дисциплин (в философии, риторике, филологии, богословии, экфрасисе — древних описаниях произведений искусства и т.п.). Имплицитная эстетика существовала на протяжении всей истории эстетики и существует ныне. Условно в ней можно выделить три основных периода: *протонаучный* (до середины XVIII в.), *классический,* совпадающий с развитием классической философской эстетики (середина XVIII—XIX в.) и *постклассический* (условно с Ф. Ницше и до настоящего времени).

В европейском ареале протонаучная эстетика дала наиболее значимые результаты в греко-римской античности, в Средние века, в Возрождении, внутри таких художественно-эстетических направлений, как классицизм и барокко. В классический период имплицитная эстетика особенно плодотворно развивалась в направлениях романтизма, реализма и символизма. Начавшийся с Ницше постклассический период, основу которого составила переоценка всех ценностей культуры, отодвинул собственно теоретическую эстетику (эксплицитную) на задний план, на уровень школьной дисциплины. Эстетическое знание в ХХ в. наиболее активно развивалось внутри других наук (философии, филологии, лингвистики, психологии, социологии, искусствоведения и т.д.), т.е. опять приобрело имплицитный характер.

С петровских времен традиции религиозной эстетики в России ушли на задний план, религиозное искусство превратилось в сугубо ремесленное производство предметов церковного обихода, не лишенных, конечно, и некоторого внешнего художественного блеска. Эстетическое сознание светского общества активно осваивает идеи и стереотипы западноевропейской эстетики того времени, в университетах преподается западная философия, начинают читаться курсы эстетики, перелагающие азы европейской эстетической мысли. В сфере имплицитной эстетики только с первой трети XIX в. возрождаются идеи и концепции собственно *русской религиозной эстетики* и практически одновременно с ними в кругах светской секуляризованной или демократически ориентированной интеллигенции (писателей, художественных критиков, художников) начинают складываться идеи *демократически ориентированной эстетики реализма, «эстетики жизни».*

Начавшийся в позднем Средневековье с XIV— XV вв. период последовательной, хотя поначалу и очень осторожной секуляризации (обмирщения, отделения от Церкви и религии) культуры, названный в Италии Ренессансом (Возрождением), свидетельствовал о начале какого-то глобального космоантропного процесса, выразившегося прежде всего в кризисе религиозного сознания. За многие столетия Средневековья христианству так и не удалось окончательно воплотить в жизнь главные заповеди Христа, основные принципы христианской нравственности и духовности, хотя и была создана достаточно целостная христианская культура, охватившая собой практически все народы Европы и все сферы человеческой деятельности.

Эстетика классицизма (от лат. classicus — образцовый; термин введен романтиками в 19 в. в процессе борьбы с классицистами) — образец рафинированной строго нормативной системы художественных правил, уделяющей особое внимание эстетической сущности искусства. Начала складываться в Италии 16 в. и достигла своего апогея в 17 в. во Франции в русле картезианского рационализма. Одним из сущностных принципов классицизма стала аристотелевская категория "правдоподобие», понятая как создание обобщенных, идеализированных и аллегоризированных изображений значимых в назидательно-дидактическом плане событий жизни легендарных особ или эпизодов античной мифологии. "Это не означает, что из театра изгоняются подлинное и возможное; но принимают их там постольку, поскольку они правдоподобны, и для того, чтобы ввести их в театральную пьесу, приходится опускать или изменять обстоятельства, которые правдоподобием не обладают, и сообщать его всему, что нужно изобразить». Эстетика классицизма разработала теорию иерархии жанров искусства, разделив их на высокие и низкие и отдавая предпочтение первым, ввела жесткие требования к художникам и эстетические "догматы»: драма должна быть подчинена правилу "трех единств» (места, времени и действия); красота, как идеализированная действительность, — выражение художественной истины; правила "хорошего вкуса» — залог качества произведения; искусство ориентировано на утверждение высоких нравственных идеалов, морально в своей основе и этим полезно для общества; идеалом для подражания в искусстве должна быть классическая Античность и др.

Эстетика натурализма сложилась в последней трети XIX в. под воздействием идей позитивистов О. Конта, И. Тэна, Г. Спенсера, естествоиспытателя Ч. Дарвина, ботаников, физиологов, медиков, социальных историков того времени. Среди его главных представителей исследователи называют писателей Э. Золя, братьев Э. и Ж. Гонкур, А. Хольца, П.Д. Боборыкина и др. Противопоставляя себя классицистам и романтикам, натуралисты стремились вывести литературу на уровень «точного знания» современных им естественных наук. Для этого они пытались в своем творчестве и теории активно использовать достижения естественных и отчасти социальных наук, перенести на искусство в целом приемы и методы эмпирического естествознания. Писатель, согласно натуралистам, должен как естествоиспытатель внимательно изучать человека и факты его жизни и деятельности и предельно документально изображать их в своем творчестве. При этом для них не было низких или высоких тем и сюжетов. Жизнь проявляется во всех сферах и на всех уровнях, и соответственно писатель должен так и изображать ее, почти с фотографической точностью во всех ее позитивных и негативных проявлениях. Под влиянием социал-дарвинизма и физиологического детерминизма натуралисты изображали жизнь и поведенческие ситуации людей как следствие их врожденных интенций (расовых, наследственных, патологических и т.п.) или как результат чисто биологической борьбы за существование. Искусство представлялось им собранием документальных фактов жизни, на основе которых экспериментально можно было сделать определенные позитивные для человечества выводы; некой лабораторией, в которой возможно точное моделирование, говоря современным языком, определенных жизненных ситуаций.

РЕАЛИЗМ (фр. realisme, от лат. геalis — «действительный», «вещественный»)

Свойство искусства воспроизводить истину действительности не посредством научного анализа, не посредством мышления в понятиях, а путем воссоздания чувственных форм, в каких идея существует в реальности. При этом произведение высокого реалистического искусства демонстрирует неограниченные возможности фантазии, соревнуясь в творческой силе с созидательной мощью природы и человеческого общества.

Реалистическое воспроизведение действительности основано на единстве художественного обобщения и индивидуализации, свойственном художественному образу.

Реализм, понимаемый как тенденция развития мирового искусства, предполагает стилевое многообразие и имеет свои конкретно-исторические формы: наивное жизнеподобие наскальных изображений древнейших человеческих коллективов, идеализация античного искусства, одухотворенность и одновременно «натурализм» поздней готики и т. д.

Особенно интенсивно развивался реализм в искусстве Возрождения, от которого (через стадии голландской, фламандской, испанской, французской живописи XVII в., «просветительского реализма» XVII в.) тянутся нити к реализму XIX в., когда возникло само понятие реализм (сформулировано в литературе Шанфлёри, в изобразительном искусстве Гюставом Курбе).

Просвещение - идейное и общественное движение в странах Европы и Америки, связанное с общими переменами в условиях жизни под влиянием разложения феодальных и утверждения капиталистических производственных отношений. Просветителями были материалисты и идеалисты, сторонники рационализма (признававшие разум основой познания и поведения людей), сенсуализма (считавшие таковой ощущение) и даже божественного провидения (уповавшие на волю Бога). Просветители убеждали, что просвещением масс воспитанные монархи приведут свой народ к уничтожению бесправия и несправедливости.

В основных чертах политическая программа английского Просвещения была сформулирована философом Джоном Локком (1632-1704). К неотчуждаемым правам человека, согласно Локку, принадлежат три основных права: на жизнь, свободу и собственность.

Французское Просвещение представлено Вольтером (1694-1778), Жан-Жаком Руссо (1712-1778), Дени Дидро (1713-1784), Шарлем Монтескье (1689-1755), Полем Анри Гольбахом (1723-1789).

Ведущим направлением во французском искусстве XVIII в. стало рококо. Для рококо характерен уход от жизни в мир фантазии, игры, эротических ситуаций. Скульптура и живопись изящны, декоративны, но поверхностны по содержанию. Всё искусство рококо построено на асимметрии, создающей ощущение беспокойства - игривое, насмешливое, вычурное, дразнящее чувство.

В конце XVII - XVIII вв. начинает складываться тот музыкальный язык, на котором потом заговорит вся Европа. Первыми были Иоганн Себастьян Бах (1685-1750) и Георг Фридрих Гендель (1685-1759).

Огромное влияние на музыкальное искусство Европы оказала венская классическая школа и её виднейшие мастера - Йозеф Гайдн, Вольфганг Амадей Моцарт и Людвиг ван Бетховен. Венские классики переосмыслили и заставили звучать по-новому все музыкальные жанры и формы.

Иоганн Вольфганг Гёте (1749-1832) - основоположник немецкой литературы, иностранный почетный член Петербургской Академии наук, начал свою литературную деятельность с бунтарства (участие в направлении “Буря и натиск”), сентиментального романтизма (“Страдания молодого Вертера”), прошел через период так называемого веймарского классицизма и подошел к философскому осмыслению жизненных проблем в трагедии “Фауст”.

**5. Основные этапы исторического бытия имплицитной эстетики Нового времени: барокко, романтизм, символизм.**

Барокко - в садово-парковом искусстве - художественный стиль, для которого характерны:

- декоративная пышность композиции;

- стремление придать природным материалам архитектурные формы: боскеты, фонтаны, террасы, подпорные стены и т.д.

Барокко От итал.Barocco – причудливый; Барокко - направление в европейской архитектуре и искусстве конца 16-18 веков, для которого характерны:

- грандиозность, пышность и динамика;

- патетическая приподнятость;

- интенсивность чувств;

- пристрастие к эффектными зрелищам;

- совмещению иллюзорного и реального;

- сильные контрасты масштабов и ритмов, материалов и фактур, света и тени.

Барокко искусство (Baroque art.), стиль европейского искусства и архитектуры 17-18 веков. В разное время в термин "барокко" вкладывалось разное содержание. Поначалу он носил оскорбительный оттенок, подразумевая нелепицу, абсурд (возможно, он восходит к португальскому слову, означающему уродливую жемчужину). В настоящее время он употребителен в искусствоведческих трудах для определения стиля, господствовавшего в европейском искусстве между маньеризмом и рококо, то есть приблизительно с 1600 г. до начала 18 века. От маньеризма Барокко искусство унаследовало динамичность и глубокую эмоциональность, а от Ренессанса - основательность и пышность: черты обоих стилей гармонично слились в одно единое целое.

Самые характерные черты Барокко - броская цветистость и динамичность - соответствовали самоуверенности и апломбу вновь обретшей силу римской католической церкви. За пределами Италии стиль Барокко пустил самые глубокие корни в католических странах, а, например, в Британии его влияние было незначительным. У истоков традиции Барокко искусства в живописи стоят два великих итальянских художника - Караваджо и Аннибале Карраччи, создавшие самые значительные работы в последнее десятилетие 16 века - первое десятилетие 17 века. Для итальянской живописи конца 16 века характерны неестественность и стилевая неопределённость. Караваджо и Карраччи своим искусством вернули ей цельность и выразительность. В итальянской архитектуре самым видным представителем Барокко искусства был Карло Мадерна (1556-1629 гг.), который порвал с маньеризмом и создал свой собственный стиль. Его главное творение - фасад римской церкви Санта-Сусанна (1603 г.). Основной фигурой в развитие барочной скульптуры был Лоренцо Бернини, чьи первые исполненные в новом стиле шедевры относятся приблизительно к 1620 г. Квинтэссенцией барокко, впечатляющим слиянием живописи, скульптуры и архитектуры считается капелла Коранаро в церкви Санта-Мария делла Виктория (1645-1652 гг.).

СИМВОЛИЗМ фр.Symbolisme От греч.Symbolon - знак

Символизм - художественное направление конца 19 - начала 20 веков. Символизм характеризуется:

- дуализмом идеального и материального;

- противопоставлением социального и индивидуального;

- сближением духовно-нравственного с религиозным.

Для символизма важна затаенная, скрытая сторона того или иного явления.

Символизм (от фр. symbolisme, от греч. symbolon – знак, опознавательная примета) – эстетическое течение, сформировавшееся во Франции в 1880–1890 и получившее широкое распространение в литературе, живописи, музыке, архитектуре и театре многих европейских стран на рубеже 19–20 вв. Огромное значение символизм имел в русском искусстве этого же периода, приобретшего в искусствоведении определение «Серебряный век».

Философия и эстетика символизма складывалась под влиянием различных учений — от взглядов античного философа Платона до современных символистам философских систем В. Соловьева, Ф. Ницше, А. Бергсона. Традиционной идее познания мира в искусстве символисты противопоставили идею конструирования мира в процессе творчества. Творчество в понимании символистов — подсознательно-интуитивное созерцание тайных смыслов, доступное лишь художнику-творцу. Более того, рационально передать созерцаемые «тайны» невозможно. По словам крупнейшего среди символистов теоретика Вяч. Иванова, поэзия есть «тайнопись неизреченного». От художника требуется не только сверхрациональная чуткость, но тончайшее владение искусством намека: ценность стихотворной речи — в «недосказанности», «утаенности смысла». Главным средством передать созерцаемые тайные смыслы и призван был символ.

Романтизм (Romanticism), идейное и художественное направление, возникшее в европейской и американской культуре конца 18 века - первой половины 19 века, как реакция на эстетику классицизма. Первоначально сложился (1790-е гг.) в философии и поэзии в Германии, а позднее (1820-е гг.) распространился в Англии, Франции и других странах. Он предопределил последнее развитие искусства, даже те его направления, которые выступали против него.

Новыми критериями в искусстве стали свобода самовыражения, повышенное внимание к индивидуальным, неповторимым чертам человека, естественность, искренность и раскованность, пришедшие на смену подражанию классическим образцам 18 века. Романтики отвергали рационализм и практицизм Просвещения как механистичный, безличностный и искусственный. Вместо этого они во главу угла ставили эмоциональность выражения, вдохновение. Чувствуя себя свободными от приходящей в упадок системы аристократического правления, они стремились высказать свои новые взгляды, открытые ими истины. Изменилось их место в обществе. Они нашли своего читателя среди растущего среднего класса, готового эмоционально поддержать и даже преклоняться перед художником - гением и пророком. Сдержанность и смирение были отвергнуты. Им на смену пришли сильные эмоции, часто доходящие до крайностей.

Некоторые романтики обратились к таинственному, загадочному, даже ужасному, народным поверьям, сказкам. Романтизм был частично связан с демократическими, национальными и революционными движениями, хотя "классическая" культура Французской революции на самом деле замедлили приход Романтизма во Францию. В это время возникает несколько литературных движений, важнейшие из которых - "Буря и натиск" в Германии, примитивизм во Франции, во главе которого стоял Жан-Жак Руссо, готический роман, повышается интерес к возвышенному, балладам и старым романсам (от которых собственно и произошёл термин "Романтизм"). Источником вдохновения для немецких писателей, теоретиков йенской школы (братьев Шлегель, Новалиса и других), объявивших себя романтиками, была трансцендентальная философия Канта и Фихте, которая ставила во главу угла творческие возможности разума. Эти новые идеи благодаря Колриджу проникли в Англию и Францию, а также определили развитие американского трансцендентализма.

Таким образом, Романтизм зародился как литературное течение, но оказал значительное влияние на музыку и меньшее на живопись. В изобразительном искусстве Романтизм наиболее ярко проявился в живописи и графике, меньше - в архитектуре. В 18 веке излюбленными мотивами художников были горные пейзажи и живописные руины. Его основные черты - динамичность композиции, объёмная пространственность, насыщенный колорит, светотень (например, произведения Тёрнера, Жерико и Делакруа). Среди других художников-романтиков можно назвать Фузели, Мартина. Творчество прерафаэлитов и неоготический стиль в архитектуре также можно рассматривать как проявление Романтизма.

**6. Эстетика XIX – XX в.в.: пути развития.**

Среди наиболее влиятельных эстетических концепций первой половины XIX века особо вы­деляются: феноменологическая, интуитивистская, а также эстетические теории 3.Фрейда, К.Г. Юнга, X. Ортеги-и-Гассета.

Феноменология — есть учение о предметах (феноменах) в их чувственном восприятии. Оп­ределяющим в феноменологическом учении является теория интенциональности, которая тесно связывает сознание и предмет познания.

Основные эстетические концепции второй половины XIX в. это: реализм, натурализм, романтизм, импрессионизм, символизм.

Реализму свойственно глубинное освоение жизни, широкий охват действительности и художественное осмысление всех ее противоречий. Для реализма XIX в. характерен обострен­ный интерес именно к социальному началу в действительности.

Романтизм — это мощное художественное направление, в основе которого лежал творче­ский метод, провозглашавший своим главным принципом абсолютную и безграничную свободу личности. Сутью романтического мировосприятия является признание неразрешимого драматического противоречия между низменной действительностью и высоким идеалом, несовместимым с нею, а подчас и вообще нереализуемым.

Приверженцы натурализма в искусстве рассматривали человека как пассивный результат неотвратимого воздействия наследственности и материальной среды. Натурализм поднимал очень важные темы: детально показывая жизнь обездоленных и угнетенных, исследуя меха­низмы взаимодействия человека и среды с целью ее разумной организации, активизируя внимание на роли бессознательных моментов в человеческой психике.

Признаками импрессионистического стиля является изображение мгновенных, как бы случайных ситуаций, фрагментарность композиции, неожиданные ракурсы и точки зрения, свежесть и непосредственность восприятия.

Символизм связал воедино философию, религию, искусство, а также соответствующие формы творческой деятельности, которые воспринимались, прежде всего, как культурно-эстетическая деятельность.

Развитие эстетической науки стран Западной Европы и США первой половины ХХ в. выразило этот противоречивый период во множестве своих концепций и теорий, прежде всего нереалистического характера, для обозначения многих из которых утвердился термин «модер­низм». Модернизм как художественная система был подготовлен двумя процессами своего раз­вития: декадентством (т. е. бегством, неприятием реальной жизни, культом красоты как единственной Ценности, отторжением социальных проблем) и авангардом (манифесты которого призывали порвать с наследием прошлого и создать нечто новое, противоречащее традиционным художественным установкам).

Постмодернизм — понятие, обозначающее новый, последний на сегодняшний день сверх­этап в цепи закономерно меняющих друг друга на протяжении истории направлений культуры. Возникновение постмодернистских тенденций в культуре связано с осознанием ограниченно­сти социального прогресса и боязнью общества, что его результаты ставят под угрозу уничто­жения само время и пространство культуры. Постмодернизм как бы должен установить пределы вмешательства человека в процессы развития природы, общества и культуры. Поэтому постмодернизму свойственны поиски художественного универсального языка, сближение и сращивание художественных различных направлений, более того — «анархизм» стилей, их бесконечное многообразие, эклектизм, коллажность, царство субъективного монтажа.

В первой половине XX века бурное развитие получают интуитивистские и эстетические концепции. Интуитивная деятельность по своей сути является творческой и выразительной. Искусство тождественно интуитивному познанию, оно не зависит от практики в нем нет идейного содержания. Поэтому эстетика понимается как наука об интуитивном или вырази­тельном познании художественного факта, который в свою очередь представляет собой форму и только форму.

В первой половине XX века сформировалась одна из самых популярных культурологиче­ских и эстетических школ нашего столетия — фрейдизм. Ее основатель — австрийский философ и психиатр Зигмунд Фрейд (1856-1939) в интуитивистские теории своих коллег внес объяснение подсознательного с точки зрения сексуальной жизни человека. И хотя в трудах фи­лософа нет систематизированного изложения эстетической теории, отдельные суждения по во­просам эстетики и художественной культуры содержатся.

В XX веке идеи мыслителей прошлого столетия А. Шопенгауэра и Ф.Ницше были резюми­рованы в элитарной эстетической концепции испанского философа Хосе Ортеги-и-Гассета (1883-1955). В 1925 г. в Европе выходит в свет самое известное его сочинение, поучившее на­звание «Дегуманизация искусства», посвященное проблеме различия старого и нового искус­ства. Основное отличие нового искусства от старого, по Ортеге-и-Гассету, заключается в том, что оно обращено к элите общества, а не к его массе. Поэтому совершенно необязательно искусство должно быть популярным, то есть оно не должно быть общепонятным, общечелове­ческим. Книга Ортеги-и-Гассета «Дегуманизация искусства» по праву стала настоящим манифестом авангардизма.

Авангард (от франц. avant-garde передовой отряд) — понятие, объединившее на принципах коренного обновления художественной практики различные школы и направления европей­ского искусства 10-20- х годов XX в. Искусство начала XX в. словно почувствовало грядущее перевоплощение мира. Кризис существующей реальности авангард выплескивает на свои полотна в виде отчужденных форм, распавшихся кусков, кривых линий, молекул, дыр и т. д.

Сюрреализм (от франц. surrealisme надреализм, сверхреализм) — авангардистское направление в художественной культуре XX в., провозгласившее изображение сферы бессознательного главной целью искусства. Ключевым понятием сюрреализма становятся «грезы» или сны, сновидения, галлюцинации, бред, мистические видения — весь этот опыт бессознательного Сражения духа.

В эстетических трактатах экспрессионистов речь шла о преображении мира силой человече­ского духа, и делались попытки найти общее для всех в сфере духовной и общественной жизни. Мир воспринимался экспрессионистами двояко: и как истерзанный, изживший себя, и как способный к обновлению, к перевоссозданию самого себя. Главная черта экспрессионизма – обостренно-контрастное видение мира.

Во второй половине ХХ века в европейской эстетики и искусстве продолжаются творческие поиски, дерзкие эксперименты, появляются влиятельные идеи, новые художественные школы, значительные перспективные открытия. По-новому начинают звучать экзистенциалистические, структуралистические, социокультурные эстетические направления, представленные именами Ж.-П. Сартра, А.Камю, К.Леви-Стросса и другими.

***Этапы развития русской эстетики***

Русская эстетика как историческое явление осознается сравнительно поздно: в конце XIX — начале XX вв., когда увидели свет первые, достаточно полные историко-философские исследо­вания отечественной культуры.

В первые десятилетия XIX века эстетика завоевывает права гражданства, являясь частью обязательных программ учебных заведений.

Уже в конце XVIII века в отечественной общественной мысли определяется круг методоло­гических проблем, которые подлежит рассматривать формирующейся эстетике. Порой, конкретизация этих проблем приводила к взаимоисключающим характеристикам. Общим было признание того, что эстетика призвана изучать самое общее в «изящных искусствах», то есть вкус и красоту. Но представители эстетики расходились во мнениях, когда пытались опреде­лить границы новой науки, отвечая на вопрос, является ли эстетика теорией познания «красоты и стройности» или всеобщей теорией искусств. Появляются работы, рассматривающие эстетику либо как часть «науки изящного», либо выводящие ее за пределы этой науки. Наших соотечественников привлекает шеллинговский подход к эстетической природе философии, ут­верждение неисчерпаемости художественного произведения. Отсюда и положение о том, что всякая попытка определить существо искусства «выражает нечто, но не все». Русские сторон­ники Шеллинга обратили внимание на то, что в процессе художественной деятельности совершается человеческое самопознание, имеет место самовыражение и самоутверждение. Не­малый интерес в России вызывает и эстетика И. Канта. Среди его последователей — Александр Иванович Галич (1783-1848), автор «Опыта науки изящного». Галич рассматривает «сущность изящного» и его виды, дает определение категориям эстетического вкуса, гения и стиля. Ему принадлежит и «теория изящных искусств», анализ поэзии ее видов и жанров. Галич полагает, что эстетика не может быть ограничена рамками искусства, она должна «пояснять общие условия и законы», относящиеся к прекрасному «в предметах окружающего нас мира». Для развития эстетики как теории изящного необходимо «сближение умозрения с опытом».

Русская эстетика формировалась как часть отечественного самосознания XIX века. Ее основная направленность только с одной стороны определяется западноевропейским философ­ским влиянием. С другой — эстетика развивается, отвечая на запросы русской общественной мысли, которая во многом определяет важнейшую сферу приложения эстетических принципов — сферу искусства. Первая половина XIX века характеризовалась развитием романтизма, художественной теории и практики реалистических принципов. К началу сороковых годов реа­лизм уже складывается как совокупность творческой практики и теоретических воззрений це­лого ряда писателей и художников. Но этому положению предшествовал сложный процесс формирования творческого метода и в художественной практике, и в теоретических исканиях. Ярчайшим примером этого процесса является творческое наследие Александра Сергеевича Пушкина (1799-1837). Его статьи и письма представляют собой пример теоретических и критических поисков той новой системы искусства, которую стремится утвердить художест­венными произведениями. Пушкин затрагивает и обсуждает вопросы назначения искусства, призвания писателя, своего творческого метода и критериев художественного совершенства. Для развития реализма особую важность приобретают сформулированные великим поэтом принципы правдивого изображения человеческих характеров во всей их многосторонности, сложности и противоречивости.

Белинский был наиболее ярким представителем эстетической теории, формирующейся в рамках критики и публицистики. В критике, «движущейся эстетике», Белинский обосновывал критерии художественности произведений искусства, их значение в пробуждении обществен­ного самосознания. Закономерно в таком случае введение в эстетическое исследование понятия народность, которое неразрывно связано с развитием реализма в искусстве.

Главная проблема русской эстетики XIX века — отношение искусства к действительности — получила развитие у Николая Гавриловича Чернышевского (1828-1889), заявившего об особом, эстетико-материалистическом подходе к прекрасному в природе, обществе и искус­стве. Чернышевский исходит из следующих положений: во-первых, искусство возникает не только из потребности человека в прекрасном, а из совокупности потребностей. Во-вторых, со­держание искусства не ограничивается прекрасным, а включает в себя все «общеинтересное» для человека. И в-третьих, искусство служит не только предметом эстетического наслаждения, но и средством познания жизни. Другими словами, стремление к прекрасному не существует в человеке автономно от других его стремлений и потребностей. Белинский и Чернышевский подчеркивали положение, жизненно важное для общественной мысли России XIX века: передовая тенденция способствует правдивости и жизненности художественных образов, ложное идейное направление не только уводит художника от жизненной правды, но и губит та­лант, снижает художественный уровень произведения искусства. Прекрасное, красота у Добролюбова носит ярко выраженный антропологический характер, она зависит от образа жизни человека, его отношения к труду, от всего того, что определяет «органическое развитие человека». Не обходя проблему эстетических критериев художествен­ного произведения, Добролюбов, тем не менее, отодвигает их на второй план. Главное — это «внутренние достоинства произведения», обусловленные «общественно значимым содержа­нием», отвечающем идеальным требованиям». Эстетическая теория, созданная Белинским, Чернышевским, Добролюбовым развивалась, в значительной степени, в неразрывной связи с революционно-демократической критикой и пуб­лицистикой, свидетельствуя о неразрывности эстетики, политики и этики. Уже с середины XIX века любой серьезный разговор об искусстве связывался в России с размышлениями о судьбе народа. При таком подходе закономерна абсолютизация утилитаризма — принципа полезности — искусства и науки о нем.

Неприятие эстетического отношения к действительности и эстетики как определенной теории прекрасного находит свое крайнее выражение в работах Дмитрия Ивановича Писарева (1840-1869). Как правило, его называли родоначальником русского нигилизма, его призыв «бить направо и налево», «разбить все, что можно разбить» получил развитие во взглядах на искусство и эстетику. Для Писарева «эстетика, безотчетность, рутина, привычка — это все со­вершенно равносильные понятия». Аргументом эстетики является принцип «потому что это мне нравится», для «реалистов» главное — сам человек, его Я, произносящее «решительные приговоры». Для эстетиков «идея общечеловеческой солидарности» — один из «цветочков» бытия, для реалистов эта идея есть «один из основных законов человеческой природы». Писарев явился, таким образом, одним из наиболее показательных представителей концепции позитивистского утилитаризма в эстетике. Взгляды Писарева на искусство выражали тенден­цию, вызвавшую к жизни резкую оппозицию: чем значительнее был лозунг утилитаризма, тем большее распространение получала теория «чистого искусства». И если Писарев решительно выступает против значимости в русской культуре пушкинского художественного наследия, то сторонники «чистого искусства» объявляют себя сторонниками великого русского поэта, значение творчества которого для Отечества переоценить невозможно.

Развитие эстетической мысли России XIX века сопровождалось многими дискуссиями по проблемам, связанным с функциями искусства, его сущностью, особенностями художествен­ного творчества, и самое главное, в связи с оценкой того или иного произведения искусства. В значительной степени это определяется идеалами и ценностями, которые, меняясь с калейдо­скопической быстротой, формировали общественное мнение русской интеллигенции. Слож­ность и противоречивость развития эстетической мысли этого периода нашла выражение в по­явлении философско-эстетической концепции К. Леонтьева, Ф. Достоевского и Л. Толстого.

Проблемы эстетики оставались по-прежнему спорными и остро дискуссионными и в конце XIX века. На страницах нового журнала «Вопросы философии и психологии» развернулась дискуссия по проблемам методологии эстетической науки. Что должна изучать эстетика, каково ее проблемное поле, в чем заключается специфика предмета эстетической науки? Эти вопросы были напрямую связаны с пониманием красоты и искусства, эстетического наслажде­ния, функций искусства. В этих спорах выкристаллизовывается статус Русской эстетики.

Если в предшествующие десятилетия эстетика развивается в рамках критики и публици­стики, в непосредственной связи с искусствоведением, то в конце XIX века русская обществен­ность увлекается «позитивными науками», среди которых первое место отводится психологии. Появляется целое направление, представители которого считают эстетику специальной эстетической дисциплиной, в основу которой положен «только опыт и наблюдение, как бы во­все не нуждающиеся в философии как науки о принципах». Подход к эстетике с этих позиций вызывает отрицательную оценку представителей философско-идеалистической эстетики.

Философия Владимира Сергеевича Соловьева (1853-1900) дала толчок развитию русской эс­тетики конца XIX — начала XX вв. Соловьев дает философское обоснование категории прекрасного в единстве с истиной и добром, пытается осмыслить проблему символа. Соловьев рассматривает красоту во всех природных формах, в развитии от неорганического мира к органическому, затем — к человеку. В животном мире красота выступает в орнаментальной и музыкальной формах, она преподносит эстетическому познанию обширный и интересный ма­териал, требующий философского осмысления. Высшее проявление красота получает в человеке, который выступает самым совершенным воплощением эстетического начала в природном мире и единственным существом, способным к творческому освоению действи­тельности. В объяснении искусства как активной формы отражения мира и средства выражения ценностей жизни, как своеобразного служения действительно жизненным идеалам Соловьев усматривает способ раскрытия его эстетического смысла. Следует подчеркнуть, что конец XIX начало XX века характеризуется как «переходный», переломный период русской культуры. Поиски новых ценностей и идеалов определяют как художественную практику, так и эстетиче­скую теорию. Будущее искусства, и ,прежде всего, отечественного, вызывает бурные споры. В их основе лежит эстетическое осмысление ряда проблем: традиции русского искусства, определение новизны содержания и формы, своеобразие художественного творчества, специ­фика и характерность художественного образа в различных видах искусства. Формировалась необходимость в «путеводной звезде». Такой звездой объявляется символизм. В русской культуре под символизмом понималось широкое течение, в котором наглядно проявилось существование многообразных идейно-эстетических и социально-культурных тенденций — ре­лигиозного мистицизма. Задачу эстетики символисты видели в обнаружении «точных соответствий между видимым и невидимым мирами». Акт творчества, по мнению большинства символистов, несет в себе попытку выйти за пределы, поставленные реальным миром, а творческий порыв сам по себе уже акт творчества. Пространство осознавалось как постоянное препятствие, которое необхо­димо преодолевать.

В конце первого десятилетия XX в. русская эстетика пережидает отход от принципов символизма. В эстетической теории и художественной практике утверждаются положения це­лого ряда различных направлений, наиболее популярными из которых являлись акмеизм (греч. акте — высшая ступень чего-либо, цветущая сила) и футуризм (лат. futurum — будущее).

В первые десятилетия XX века русская эстетика не ограничивается постановкой вопросов, связанных с теоретическим обоснованием конкретных художественных школ и направлений. Философская эстетика заостряет внимание на теории творчества. Общефилософской методологической основой рассмотрения художественного образа — одной из основополагающих категорий эстетики — стала в идеологии социализма, созданная В. И. Лениным теория отражения.

Важнейшим положением ленинской теории отражения явилась концепция о взаимодействии объекта и субъекта познавательной деятельности. Опираясь на положения ленинской теории отражения, отечественные ученые доказывали, что образность художественного отражения не противостоит, а вытекает из всеобщей природы человеческого сознания. Своеобразие искус­ства как формы общественного сознания заключается во взаимодействии всех этих особенно­стей в том целостном идеальном образовании, которое и представляет из себя художественный образ не только как продукт особого рода творческой деятельности или ее восприятия, но и как феномен духовной культуры вообще. В контексте основных положений ленинской теории от­ражения, советская эстетика сделала вывод и о том, что способность к художественно-образ­ному отражения не является у человека прирожденной.

Первое десятилетие Советской власти было периодом становления и советской эстетики, основной задачей которой стало теоретическое обоснование создания чисто «пролетарской культуры». В первые послереволюционные годы в России функционировали различные творческие школы: футуризм, дадаизм, кубизм, экспрессионизм, супрематизм и т. д. Централь­ным вопросом отечественной эстетической мысли 30-х годов стала разработка принципов социалистического реализма.

Великая Отечественная война на время затормозила развитие эстетической теории. Однако в послевоенные годы в советской науке начинают разрабатываться новые подходы к решению проблем искусства, осуществляющихся как часть общего исследования структуры обществен­ного сознания, происходящего в рамках исторического материализма и марксистско-ленинской эстетики.

В 70-80-е годы продолжалась разработка основных категорий эстетического сознания: эстетического идеала, чувства, вкуса, потребности, восприятия. К началу 90-х годов в советской эстетической науке начинается процесс преодоления вульгари­заторства, догматизма в истолковании тех или иных эстетических феноменов. Предмет эстетики существенно расширяется. В современной отечественной эстетике укрепляется мысль о нарастании общечеловеческих гуманистических начал в художественной культуре. Именно утверждение ценностей общече­ловеческих и все временных становится целью утверждения новых подходов русской эстетики.

**7. Основное содержание категории эстетики.**

«Эстетическое» — наиболее общая категория эстетики; как бы метакатегория, с помощью которой обозначается ее предмет и выражается сущностное родство и системное единство всего семейства эстетических категорий. В качестве категории она оформилась в эстетике только в ХХ в. на основе предиката «эстетический», активно употреблявшегося со времен Канта применительно к особому опыту, особым субъект-объектным отношениям, изящным искусствам, специфическому сознанию и т.п. — ко всей сфере явлений, изучаемых эстетикой. Чаще всего под эстетическим понимается та сфера субъект-объектных отношений, в которой восприятие объекта или представление о нем сопровождается бескорыстным, незаинтересованным удовольствием. Однако к середине ХХ в. в академической эстетике категория эстетического утвердилась в позитивном смысле и достаточно повсеместно. Для обозначения предмета эстетики она, как само собой разумеющийся научный термин, активно употреблялась А.Ф. Лосевым, Д. Лукачем, Г. Г. Гадамером, Г. Маркузе, М. Дюфреном, Э.Сурио, А.К. Кумарасвами и многими другими эстетиками. При этом они нередко использовали это понятие как в широком (предмет эстетики), так и в более узких смыслах. В 1960-е гг. в советской эстетике прошла оживленная дискуссия по проблеме эстетического, в ходе которой при многих упрощенно вуль-гаризаторских заключениях было, тем не менее, подтверждено, что эта категория завоевала в науке право на существование в качестве наиболее общей, более широкой, чем прекрасное, категории. Наиболее емкое определение эстетического ввел тогда А.Ф. Лосев: «Эстетическое есть выражение той или иной предметности, данной как самодовлеющая созерцательная ценность и обработанной как сгусток общественно-исторических отношений». Одной из причин широкого распространения категории эстетического в науке ХХ в. стала почти полная девальвация категории *прекрасного,* часто отождествлявшейся в классической эстетике с ее предметом или обозначавшей один из сущностных его аспектов. Спонтанно утвердившись в науке, категория эстетического остается одной из наиболее дискуссионных проблем эстетики, ибо ее содержание — предмет самой науки также до сих пор остается дискуссионным. В качестве одного из исторически детерминированных и наиболее адекватных на сегодня смыслов эстетического можно указать следующий.

С помощью этой категории обозначается особый духовно-материальный опыт человека (*эстетический опыт* — см. ниже), который сводится к специфической системе неутилитарных взаимоотношений субъекта и объекта, в результате чего субъект получает *духовное наслаждение* (эстетическое удовольствие, духовную радость, достигает *катарсиса,* блаженного состояния и т.п.). Сам опыт имеет или чисто духовный характер — *неутилитарное созерцание* объекта, имеющего свое бытие, как правило, вне субъекта созерцания, но в некоторых созерцательно-медитативных практиках (обычно относящихся к религиозному опыту) — и внутри субъекта («интериорная эстетика» монахов); или — духовно-материальный. В этом случае речь идет о многообразных практиках *неутилитарного выражения* — в первую очередь о всей сфере *искусства,* одной из главных причин исторического возникновения которого и явилась необходи-мость материальной актуализации (реализации, фиксации, закрепления, визуализации, процессуальной презентации и т.п.) эстетического опыта; но также и о неутилитарных компонентах или, точнее, о неутилитарной ауре, присущей любой творческой деятельности человека во всех сферах жизни.

В случае художественно-эстетического выражения духовное созерцание или предшествует, или, чаще всего в художественной практике, протекает синхронно с творческим процессом созидания эстетического объекта или произведения искусства. Состояние, которое переживается субъектом как «духовное наслаждение», является *свидетельством* реальности *контакта* субъекта и объекта эстетического отношения, достижения субъектом одной из высших ступеней духовного состояния, когда дух субъекта с помощью эстетического духовно-материального опыта достаточно полно отрешается от утилитарной сферы и воспаряет в пространства чистой духовности, достигает (в акте мгновенного озарения, *катарсиса)* состояния сущностного слияния с Универсумом и его Первопричиной (а для верующего человека — с Богом, Духом), о прорыве потока времени и хотя бы мгновенном выходе в вечность, или точнее — об ощущении себя причастным вечности и бытию. Эстетическое, таким образом, означает одну из наиболее доступных людям и широко распространенных в культуре систем приобщения человека к духовному путем оптимальной (т.е. творческой) реализации себя в мире материальном. Более того, эстетическое свидетельствует о полной сущностной *гармонии* человека с Универсумом при внешней, преходящей, но хорошо ощущаемой в обыденной жизни конфликтности с ним, о сущностной целостности Универсума (и человека в нем как его органической составляющей) в единстве его духовно-материальных оснований. Остальные эстетические категории являются, как правило, более конкретными модификациями эстетического. *Возвышенное* непосредственно указывает на контакт человека с несоизмеримыми с ним космоургическими первоосновами бытия, с «бесформенными» праформами как источником любых форм; на потенциальную энергию бытия и жизни, на трансцендентальные предпосылки сознания. *Прекрасное* свидетельствует о целостном восприятии субъектом онтологической презентности бытия в его оптимальной конкретно-чувственной выраженности, об адекватности смысла и формы, его выражающей; а *безобразное* указывает на ту контрпродуктивную сферу бесформенного, которая соответствует распаду формы, угасанию бытия и жизни, нисхождению духовного потенциала в ничто. *Эстетическое,* таким образом, не является ни онтологической, ни гносеологической, ни психологической, ни какой-либо иной категорией, кроме как собственно эстетической, т.е. главной категорией науки эстетики, не сводимой ни к одной из указанных дисциплин, но использующей их опыт и наработки в своих целях. Положенное вроде бы в основание данного определения понятие *духовного наслаждения,* т.е. чисто психологическая характеристика, не является сущностной основой эстетического, но лишь главным показателем, сигналом, знаком того, что *эстетическое отношение, эстетический контакт, эстетическое событие* имели место, состоялись.

**8. Понятие вкуса в категориальном аппарате эстетики.**

Из всего сказанного об эстетическом очевидно, что для реализации эстетического опыта, эстетической коммуникации *(гармонии)* человека с Универсумом, восприятия красоты и искусства, выявления эстетической ценности субъект должен обладать некой специфической способностью. Это хорошо ощущали многие мыслители с древнейших времен, однако адекватное терминологическое закрепление эта способность получила

только в середине XVII в., когда для ее обозначения была выбрана категория *вкуса,* до этого употреблявшаяся только в качестве обозначения одного из пяти внешних чувств, локализованного в ротовой полости. По аналогии с тем, как вкусовые рецепторы способны различать сладкое, горькое, соленое, понятие вкуса было перенесено в сферу эстетического опыта и распространено на *способность* выявлять (чувствовать) прекрасное, высокую художественность искусства, отличать их от пошлого, безобразного, низкого художественного уровня в искусстве и т.п. В XVIII в. вкус стал критерием духовно-художественного аристократизма, вокруг его смысла велись многочисленные дискуссии, о нем писались специальные трактаты во всех развитых странах Европы, с этого времени вкус стал одной из значимых категорий эстетики. В собственно эстетическом смысле «высокого вкуса» термин «вкус» (gusto) впервые употребил испанский мыслитель *Бальтасар Грасиан* («Карманный оракул», 1646), обозначив так одну из способностей человеческого познания, специально ориентированную на постижение прекрасного и произведений искусства. От него этот термин заимствовали крупнейшие мыслители и философы Франции, Италии, Германии, Англии. В XVIII в. появляется много специальных трактатов о вкусе, в которых ставятся важнейшие проблемы эстетики, а в большинстве трактатов по эстетике вопросы вкуса занимают видное место. «Поэтому если гений, как мы доказали, творит художественные произведения, подражая прекрасной природе, то вкус, оценивающий творения гения, может быть удовлетворен только хорошим подражанием прекрасной природе». Вкус — врожденная способность человека, подобная интеллекту, но если интеллект интересует истина, заключенная в предмете, то вкус интересуется *красотой* тех же предметов, т-е, не ими самими по себе, «но в их отношении к нам». Вкус помогает создавать шедевры искусства и правильно оценивать их, исходя из понятия о «прекрасной природе», которая понимается Батё как нечто, соответствующее « как самой природе, так и природе человека». Отсюда вкус — это «голос самолюбия. Будучи создан исключительно для наслаждения, он жаждет всего, что может доставить приятные ощущения». Таким образом, согласно Батё, вкус является врожденной способностью человека, направленной на выявление прекрасного в природе и в искусстве, на создание шедевров искусства, «подражающих» «прекрасной природе» (идеализированной природе, сказали бы мы теперь) и на оценку этих произведений искусства на основе доставляемого ими *наслаждения.* Батё убежден, что «существует в общем лишь один хороший вкус, но в частных вопросах возможны различные вкусы», определяемые как многообразием явлений природы, так и субъективными характеристиками воспринимающего. Вкус (у Вольтера речь везде идет только о *художественном вкусе,* т.е. о вкусе к прекрасному в искусстве) *мгновенно* определяет красоту, «видит и понимает» ее и наслаждается ею. При этом Вольтер по аналогии с пищевым вкусом различает собственно «художественный вкус», «дурной вкус» и «извращенный вкус». Высокий, или нормальный, художественный вкус (или просто вкус) отчасти является врожденным для людей нации, обладающей вкусом, отчасти же воспитывается в течение продолжительного времени на красоте природы и прекрасных, истинных произведениях искусства (музыки, живописи, словесности, театра). Для Вольтера таковыми были произведения мастеров классицизма. Дурной художественный вкус «находит приятность лишь в изощренных украшениях и нечувствителен к прекрасной природе. Психологическая эстетика понимает вкус как чисто физиологическое действие нервной системы на соответствующие раздражители. В ХХ в. проблемой вкуса отчасти занимаются представители социологической эстетики, изучающие, в частности, формирование вкусов масс, потребителей, элитарных групп и т.п. Однако ничего существенного о его природе или механизме действия им добавить не удается. В целом же в системе глобальной переоценки ценностей, начавшейся с Ницше и прогрессировавшей во второй половине ХХ столетия, проблема вкуса, как и других категорий классической эстетики, утрачивает свое значение, точнее уходит в подполье коллективного бессознательного. Магистральное же направление не только в массовой культуре (для которой это органично), но и в сфере того, что до середины ХХ в. относилось к искусству («изящным искусствам»), занимают принципиальная «безвкусица», некая конвенциональность, отказавшаяся от вкуса, его воспитания и, соответственно, практически лишившаяся его.

**9. Основные этапы понимания прекрасного в Античности.**

**Пифагорейцы** связывают понятие прекрасного с общей картиной мира (гармоничный космос), и, в соответствии с морально-религиозной направленностью своей философии, с понятием блага. Они выявляют пары противоречий: *предел и беспредельное, нечет и чет, единство и множество, правое и левое, самец и самка, покоящееся и движущееся, прямое и кривое, свет и тьма, добро и зло, квадрат и прямоугольник.* Пара *«прекрасное и безобразное»* — отсутствует, ибо прекрасное включено в добро, а безобразное — в зло. Пифагорейцы подходили к прекрасному и с математической стороны, изучая соотношения музыкальных тонов (отношение октавы к основному тону равно 1:2, квинты 2:3, кварты 3:4 и т.д.). Октава для пифагорейцев — ярчайшее выражение гармонии: внутреннее согласование единицы и двоицы, нечета и чета. Красота невозможна без гармонии, а гармония — единство многообразного, согласие противоречивого. Там, где противоположности находятся в «соразмерной смеси» имеет место благо, здоровье человека (врач Алкмеон). Гармония (единство разного) возникает в сфере неравенства, противоречий, ибо равное и непротиворечивое в гармонии не нуждается. Гармония — это истинность бытия, созвучность космосу. Музыкальная гармония — частный случай гармонии мировой, ее звуковое выражение («Все небо — гармония и число»). Пифагорейцы развивали учение о «гармонии сфер»: планеты окружены воздухом и прикреплены к прозрачным сферам. Интервалы между сферами соответствуют интервалам тонов октавы. Планеты движутся, издавая звуки, высота которых зависит от скорости движения. Однако наше ухо не улавливает мировую гармонию сфер. Луна, Солнце, Mapс, Венера, Меркурий, Юпитер, Сатурн, вращаясь вокруг центра Вселенной — Гастии, образуют собой семь струн небесного гептахорда (семизвучья). Эти фантастические представления пифагорейцев — мало дали научной астрономии, но свидетельствовали о наивной, стихийной уверенности в красоте мира и о жизнерадостном убеждении, что Вселенная — прекрасно звучащий оркестр. В окаянные дни, потрясшие мир, Блок призвал слушать музыку революции. И это был призыв не революционера, как показалось его бывшим друзьям, а поэта, приобщенного к традиции античной философии.

Концепция Вселенной **Гераклита** (ок. 520 — ок. 460 до н.э.) диалектична и включает в себя эстетическую картину мира (здесь философия и эстетика выступают в единстве): прекрасное — вечно меняющееся и об-новляющееся, гармония — динамическое равновесие. Возможна и «сокрытая гармония, в которой сокрыты и погружены различия и противоположности». Центральный образ мировоззрения Гераклита — огонь, пожирающий существующее, превращающий все в пепел, из которого снова рождается жизнь. Она — красота вечного умирания и вечного возрождения из пепла в новых формах. Противоречие — созидатель гармонии и условие существования прекрасного: «Расходящееся сходится, и из различных тонов образуется прекраснейшая гармония, и все возникает через борьбу» *(Античные мыслители...* 1937. С. 34). Два конца натянутого лука и две стороны лиры в своем расходящемся стремлении производят согласное действие. В таком единстве борющихся противоположностей Гераклит видит структуру прекрасного. Образ лука теоретически моделировал структуру гармонии и обладал исторической точностью: лук — предшественник музыкального звука, прародитель всех струнных инструментов. Гераклит приводит примеры гармонии противоположностей: 1) живопись производит изображения, соответствующие оригиналам, смешивая черные, белые, желтые и красные краски; 2) музыка создает единую гармонию, смешивая (в совместном пении) различные голоса: высокие, низкие, протяжные, короткие. Гераклит — антипифагореец, он утверждает: а) относительность человеческих суждений о красивом и безобразном, полезном и вредном (что направлено против пифагорейских «вечных законов» красоты); б) неэффективность математических подходов к прекрасному. Оно познается интуитивно (созерцанием) или путем огнеподобного (= диалектичного) мышления (осознание противоречивой сущности жизни), или (высший путь) через откровение мирового разума (гармония — тайна, ее разгадка — в мировом разуме, в Логосе).

Эмпедокл (ок. 490 — ок. 430 до н.э.) считал, что мир состоит из четырех первоэлементов (огнь, воздух, вода и земля). Первоэлементы соединяет Любовь, рождающая гармонию и красоту, а разъединяет Вражда, вызывающая хаос и безобразное:

... Соединение все вещи рождает и губит,

А они вновь распадаются, когда разрывается связь (всех частей).

И эта постоянная смена никогда не прекращается:

То любовью соединяются все воедино,

То, напротив, враждою ненависти все несется в разные стороны.

Для Эмпедокла *гармония* — *единство множества.* Философии и эстетике Эмпедокла присуща *идея эволюционизма.* Из пузырей тины возникают растения, а позже и разрозненные отдельные органы животных: так выросло множество голов без шеи, блуждали голые руки, лишенные плеч, двигались глаза, лишенные лба. Это первый период *существования мира* — *эпоха одночленных органов.* Второй период эпоха *чудовищ* — одночленные органы случайно и хаотично соединяются. Третий период — *эпоха «цельноприродных существ»,* еще не имевших красивого соединения членов. Четвертый период *(современная эпоха целесообразно и гармонично организованных существ)* появляются животные и люди. Для Эмпедокла эволюция живого есть в то же время и эстетическая эволюция мира, восхождение от низшего к высшему, ко все более сложной и целесообразной организации, процесс рождения красоты и гармонии.

**Атомисты Левкипп и Демокрит** распространяли свое атомистическое учение на гносеологию, этику и эстетику. Демокрит видел благо человека в его блаженстве, благодушии: «Самое лучшее для человека про-вести жизнь возможно более благодушествуя и как можно менее печалясь; и он достигнет этого, если не будет искать наслаждения в том, что смертно» (фр. 189). Гедонистическая этика наслаждения благодушием у древнегреческого атомиста сочетается с эстетикой прекрасного и с утилитаризмом: «отказывайся от наслаждения, которое не полезно» (фр. 74). Демокрит впервые выдвинул категорию меры и развил гедонистическую концепцию: жить нужно наслаждаясь, однако «не следует стремиться ко всякому наслаждению, но только к такому, которое связано с прекрасным» (фр. 207); «прекрасна во всем соразмерность»; «мне не нравится ни недостаток, ни переизбыток» (фр. 102); «тому, кто преступает правильную меру, самое приятное может стать самым неприятным» (фр. 233). Позже Аристотель разработал категорию «мера».

###### Досократики говорили о красоте, как о качестве мира. Сократ (V в. до н.э.)

Досократики говорили о красоте, как о качестве мира. **Сократ** (V в. до н.э.) *одним из первых в истории пытается дать развернутый ответ на вопрос, какова природа и сущность прекрасного.* Он задается целью ответить не только на вопрос «что прекрасно?», но и *«что есть прекрасное?»* Сократ впервые попытался определить понятие красоты через сравнение его со смежными понятиями. Ксенофонт в «Воспоминаниях о Сократе» (III. 8) 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».

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, сенсуалистически-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».

###### Платон (ок. 428—347 до н.э.) в диалоге «Пир»

**Платон** (ок. 428—347 до н.э.) в диалоге «Пир» пишет: «Прекрасное существует вечно, оно не уничтожается, не увеличивается, не убывает. Оно ни прекрасно здесь, ни безобразно там... ни прекрасно в одном отношении, ни безобразно в другом». Перед познающим его человеком прекрасное «не предстанет в виде какого-то облика, либо рук, либо какой иной части тела, ни в виде какой-либо речи, либо какой-либо науки, ни в виде существующего в чем-либо другом в каком-нибудь живом существе или на земле, или на небе, или в каком-либо другом предмете...» Прекрасное выступает здесь как вечная идея, чуждая изменчивому миру вещей. Такое понимание прекрасного вытекает из философской концепции Платона, утверждавшей, что чувственные вещи — тени идей. Идеи же — неизменные духовные сущности, составляющие истинное бытие.

В диалоге «Филеб» Платон утверждает, что красота не присуща живым существам или картинам, она — «прямое и круглое», то есть абстрактная красота поверхности тела, форма, отделенная от содержания: «...я называю это прекрасным не по отношению к чему-либо... но вечно прекрасным самим по себе, по своей природе» (*Платон.* 1971. С. 66). По Платону, красота не есть природное свойство предмета. Она «сверхчувственна» и неприродна. Познать прекрасное можно, только находясь в состоянии одержимости, вдохновения, через воспоминание бессмертной души о том времени, когда она еще не вселилась в смертное тело и пребывала в мире идей.

Восприятие красоты доставляет особое наслаждение. Платон раскрывает свое понимание пути познания красоты. Персонаж его диалога мудрая женщина Диотима излагает «теорию эроса» (сверхчувственного постижения красоты). Эрос — мистический энтузиазм, сопровождающий диалектическое восхождение души к идее прекрасного; это философская любовь — стремление к постижению истины, добра, красоты. Платон намечает путь от созерцания телесной красоты (нечто незначительное) до постижения красоты духовной (наивысший этап познания красоты — постижение ее через знание). По Платону идею красоты человек познает, только в одержимом состоянии (= вдохновении). Вечное и бессмертное начало присуще смертному человеческому существу. Для приближения к прекрасному как к идее необходимо воспоминание бессмертной души о том времени, когда она еще не вселилась в смертное тело. Платон связал эстетическую категорию прекрасного с философскими категориями бытия и познания и с этической категорией блага.

###### Аристотель (384—322 до н.э.), в отличие от Платона,

**Аристотель** (384—322 до н.э.), в отличие от Платона, полагал, что прекрасное не объективная идея, а объективное качество явлений: «прекрасное — и животное и всякая вещь, — состоящее из известных частей, должно не только иметь последние в порядке, но и обладать не какою попало величиной: красота заключается в величине и порядке» *(Аристотель.* Поэтика. 7, 1451а). Аристотель здесь дает структурную характеристику прекрасного. Продолжая пифагорейскую традицию, он утверждает, что постижению прекрасного способствует математика (См.: *Аристотель.* 1975. С. 327). Аристотель выдвинул принцип соразмерности человека и прекрасного предмета: «...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» *(Аристотель.* Поэтика. 7, 1451а). 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 ним прекрасный предмет не должен быть «чрезмерным». Эта концепция — теоретическое соответствие гуманистической практике античного искусства. 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. Аристотель подчеркивал единство прекрасного и доброго, эстетического и этического. Аристотель трактует прекрасное как доброе, которое приятно тем, что оно благо. Образы искусства для Аристотеля должны быть столь же прекрасны, сколь и морально высоки и чисты. Искусство не всегда изображает прекрасное, но всегда прекрасно изображает. Мир прекрасен — этот тезис прошел через всю историю античной эстетики. **Плотин** (204—270) оспаривал точку зрения, искавшую источник красоты в пропорциональности, симметрии, «соразмерности всех частей предмета по отношению друг к другу и ко всему своему целому». Эти определения говорят о сложном прекрасном, но надо сначала, как подчеркивает Плотин, объяснить элементарно прекрасное. Источник элементарной красоты Плотин видит в бесконечных в своем разнообразии и извечно существующих идеях, действующих на косную и бесформенную материю. В приведенном выше пифагорейском перечне противоположностей Плотин произвел изменения. Первые члены (предел, нечет, единство, правое) были обобщены в понятие *«форма»* — *прекрасное,* вторые члены (беспредельное, чет, множество, левое) объединены понятием *«материя», «содержание»* — *безобразное.* От этих плотиновских положений недалеко и по времени, и по существу до средневеково-христианского убеждения в том, что все материальное, телесное — греховно и безобразно, а все духовное, идеальное — благостно и прекрасно.

**10. Основные этапы понимания прекрасного в Средневековье.**

**В Средние века** господствовала концепция божественного происхождения красоты **(Тертуллиан, Франциск Ассизский):** Бог, одухотворяя косную материю, придает ей эстетические свойства; красота вещи есть одухотворенность ее Богом. Чувственная красота и наслаждение ею — греховны. Средневековая эстетика аскетична.

Плотиновские эстетические идеи нашли свое продолжение в суждениях отца церкви **Блаженного Августина** (354-430), для которого, как и для Плотина, мир в целом прекрасен, несмотря на частные несовершенства. Красота мира восходит к Богу. Эстетическое впечатление от искусства обусловлено божественной идеей, которую оно несет. Августин отрицает возможность наслаждения произведением. Для Августина искусство не существует вне религиозной пользы. В эпоху позднего Средневековья **Фома Аквинский** (1225-1274) утверждал красоту реального мира: «Бога радует всякая тварь, ибо все существующее согласно с его сущностью». Красота — форма, воспринимаемая высокими человеческими чувствами (зрением и слухом). Для Фомы Аквинского прекрасное способствует подавлению земных желаний и облегчает путь к вере; оно обусловлено формальными элементами (цельность, пропорция, гармония, ясность), которые действуют на нас непосредственно. Прекрасное успокаивает желания человека и способствует его восхождению к вершинам своего назначения. Идея созерцания красоты Бога во всех его творениях проходит и через суждения **Бонавентуры,** последователя Франциска Ассизского, и через трактат безымянного автора «Ступени божественной любви» (XIV в.), в котором говорится: «...в каждой из тварей, что под небесами, имеется и сладость, и благоухание, и гармония, и красота». И Бог присутствует в красоте реальной вещи более близко, более непосредственно, «чем каждая из этих вещей находится в себе самой»; во всей красоте, что есть в твари, человек должен провидеть и разуметь «сияющий образ Иисуса Христа, что сияет и улыбается нам в красоте тварей».

**11. Принципы прекрасного.**

Универсальным принципом прекрасного выступает мера (единство качественной и количественной определенности предмета). Что же такое мера, внутренне присущая предмету? Некоторые полагают, что мера есть идея целенаправленной организации, заложенная природой. Однако у природы нет внутренней цели. Роден, творя из куска мрамора «Маленькую фею вод», действовал вовсе не в соответствии с идеей целенаправленной организации, якобы заложенной в самом мраморе как природном веществе. Никакая целенаправленная эволюция мрамора никогда бы не родила ни тех целей, ни той меры, в силу которых под рукой художника камень стал скульптурой. Роден создавал «Маленькую фею вод», «отсекая все лишнее» от куска мрамора. Это и было поиском внутренней меры природного материала в его сообразности с общественными потребностями человека. Из этого куска мрамора нельзя было бы сделать чайную ложку или изложницу для заливки металла — такое употребление природного материала не соответствовало бы его мере.

*Мера* — *выявляемая в процессе освоения мира способность предмета так или иначе служить человеку. Мера* — *плоскость пересечения природных особенностей предмета и исторически обусловленных потребностей человека, отражающих общечеловеческие интересы. Мера* — *соответствие природных свойств предмета потребностям и возможностям человека как исторического существа, представляющего человеческий род.*

Вторым универсальным принципом прекрасного является гармония (единство противоположностей порядка и беспорядка). С понятием гармония тесно связаны качества: пропорциональность, стройность, ритм. Симметрия, пропорции, ритм, контраст, цельность - образующие гармонию объективно связаны с природой, с движением и развитием материи. Наши эстетические представления тесно связаны с этими понятиями. Однако, социальное бытие человека в разные эпохи под разным углом зрения рассматривало категории гармонии и это определяло их роль в общественной жизни и в искусстве Представление о прекрасном развивалось, менялось. Гармония стала рассматриваться не как количественный, а как качественный принцип, объединяя физическое и духовное начала. Если древние греки считали прекрасным только упорядоченное и всякое нарушение симметрии и пропорций находили безобразным, то в последующие эпохи проявления прекрасного стали обнаруживать и в нарушении порядка, в диссонансах, в кажущейся дисгармонии, ибо они свойственны жизни и, следовательно, являются частью какой-то иной гармонической системы, в которой обретают логику и смысл. "Прекрасное - есть жизнь",- писал Чернышевский. И она не стоит на месте. Появления гармонии в природе и жизни шире, чем это может охватить любой канон, любая гармоническая система. И человечество никогда не перестанет искать новых гармонических отношений, сочетаний, искать проявления иных гармонических закономерностей. Однако, это не значит, что классическая гармония потеряла свое значение. То, что уже открыто, те найденные закономерности, их математическое обоснование, остаются вечным достоянием человечества, из которого будут черпать все последующие поколения.

Следующим универсальным принципом прекрасного является целесообразность (находится единство красоты и польза). Принцип целесообразности - это принцип способности суждения. Он устанавливает имманентное (спекулятивный разум) и трансцендентное применение идей. Первое опирается на опыт, а второе ведет к вымыслам. Первое есть связь знаний согласно одному принципу, знание целого до знания частей. Когда мы размышляем о предметах природы (рефлектируем, систематизируем, оцениваем их), тогда мы действуем целесообразно, но не познаем, ибо природа - лишь часть духовной реальности. Мы можем мыслить целесообразность, но не познавать ее, так как она не подводится под схему времени. Телеологическая рефлексия воспринимает целесообразность в природе по аналогии с моральной рефлексией, так как идея цели - регулятивное понятие разума. Принцип целесообразности, опосредующий связь между чувственной и сверхчувственной природой человека, в полном соответствии с понятием опосредования, не имеет своего объекта.

**12. Эстетический смысл категории возвышенное.**

Возвышенное – эстетическая категория, выражающая сущность событий или явлений, которая вызывает у человека особое эстетическое чувство, связанное с уважением, восхищением радостью. Как самостоятельная категория «возвышенное» выделилась позднее, чем другие эстетические категории, хотя художественная практика уже в античности выделяла и возвышенные человеческие страсти, и возвышенные природные и социальные явления. Возвышенное первоначально было осмыслено не как эстетическая категория, а как стилистическая фигура риторики. Псевдо-Лонгин сохраняет цецилианскую трактовку возвышен­ного как стилистического понятия, но одновременно расширяет его содержание до значения эстетической категории. Все лучшее в литературе он относит к сфере возвышенного. Кант различал два вида возвышенного — математическое и динамическое. Математическое возвышенное он связывал со способностью познания и показывал превосходство по величине и количеству. В философии ему соответствует понятие «дурной» бесконечности. Динамическое показывает качественное преобладание в силе. Возвышенное есть гор­дость человека, возникающая благодаря преодолению страха в процессе веры.

Если прекрасное — это положительная общечеловеческая цен­ность явлений, которыми общество уже полно и свободно владеет, то возвышенное — эстетическое свойство предметов, умеющих по­ложительное значение для общества и таящих в себе огромные еще не освоенные потенциальные силы.

1. Возвышенное есть превосходная степень прекрасного. 2. Возвышенное противоположно прекрасному.

Возвышенное колоссально, масштабно, могуче и превосходит возможности современного человечества. Сталкиваясь с этими грозными силами, гордо противостоя им, постепенно подчиняя их себе, человек тем самым роднится с вечностью, обретает свое ис­тинное, земное бессмертие, опирающееся на деяния, на творче­ство. Возвышенное в жизни общества — это созданные руками че­ловека гигантские технические сооружения, мощные социальные движения, творческое созидание, в которое втянуты огромные массы людей. Значение таких явлений со всей полнотой может быть раскрыто лишь в ходе жизнедеятельности ряда поколений. Иными словами, масштабы и мощь этих творений человека та­ковы, что полное их освоение может быть лишь итогом целого исторического процесса. Грандиозность, масштабность, монументальность — типичные формы отражения возвышенного в искусстве. «Возвышенное» - категория вещей и явлений, непонятных человеку и потому вызывающие великий восторг и восхищение. Возвышенное — это объективное эстетическое свойство, присущее предметам и явлениям, которые обладают широкой по­ложительной общественной значимостью, оказывают влияние на жизнь целых народов или всего человечества. Ввиду своей колос­сальной мощи и огромного масштаба возвышенные явления не мо­гут быть сразу полностью освоены, поэтому по отношению к ним человек не свободен. Прекрасное — сфера свободы, возвышен­ное — сфера несвободы человека.

**12. Эстетический смысл категории безобразное.**

В истории эстетики антипод прекрасного - *безоб­разное* - не имеет глубокой теоретической традиции. Однако и этой кате­гории уделялось внимание. Древние египтяне, постигая диалектику прекрасного и безобразного, отмечали, что в процессе старения все здоровое и красивое становится больным и безобразным, хорошее превращается в дурное, вкус теряет­ся. Обратимость и взаимопереходы прекрасного и безобразного раскры­ваются в древнеегипетском мифе об Исиде. Безобразное в искусстве впервые теоретически осмыслил *Аристо­тель*: произведение всегда имеет прекрасную форму, в предмет же искус­ства входит и прекрасное, и безобразное. Даже отвратительное, изобра­женное в художественном произведении, доставляет эстетическое удо­вольствие благодаря радости узнавания действительности, которую мас­терски передал художник.

Безобраз­ное и прекрасное - противоположности, тысячью переходов связанные друг с другом. Телесная красота заключается в гармоничном сочетании разнооб­разных частей, которые могут быть охвачены одним взглядом. Безобразное - дисгармония частей и целого. Безобразное не является предметом искусства и допустимо лишь для усиления прекрасного, как смешное и страшное. По Бодлеру, безобразное лицо - это лицо дисгармоничное, патологи­ческое, неодухотворенное, лишенное света и внутреннего богатства.

Определять безобразное только как антипод прекрасного логически недостаточно. *Безобразное* - эстетическое свойство предметов, естественные природные данные которых име­ют отрицательное общечеловеческое значение, хотя и не представля­ют серьезной угрозы человечеству, так как заключенные в этих предме­тах силы освоены человеком и подчинены ему. Безобразное - отрицательная общечеловеческая значимость предметов, находящихся в сфере свободы, оно отталкивает, но не пугает; прекрасное доставляет же на­слаждение одним своим видом. Безобразное, как и прекрасное является одной из ключевых эстетических категорий. Эта категория с древнейших времен привлекала философов и теоретиков искусства, но исчерпывающей и адекватной трактовки безобразного дано так и не было. Однако следует различать безобразное и уродливое. Оно как и ужасное и низменное представляет собой одну из эстетических модификаций, уродливое не обязательно обладает эстетическими функциями. Безобразное же представляет собой именно эстетическую категорию. Оно выражает невозможность отсутствие совершенства, оно составляет контраст по отношению к положительному эстетическому идеалу и содержит в себе скрытое требование или желание возрождения этого идеала.

Безобразное тесно связано с другими эстетическими категориями. В форме уродливого безобразное присутствует в комическом (например, в карикатуре). В форме ужасного оно противостоит положительными ценностям в возвышенном или трагическом. Как и трагическое, безобразное воспринимается как воплощение зла, но в отличие от трагического гибель этого зла представляется заслуженной карой.

В истории эстетики безобразное рассматривалось как категория соотносимая с прекрасным. А античности оно выступало чаще всего как простое противопоставление прекрасному, как его отрицание. Интересна в этом отношении трактовка значения искусства у Сократа и Аристотеля, которые считали, что искусство способно преобразовать безобразное таким образом, что оно становится положительной эстетической ценностью, созерцание, которой способно доставлять удовольствие.

В средние века распространена была трактовка безобразного, восходящая к Блаженному Августину. Она представляла соотношение прекрасного и безобразного, по аналогии с трактовкой соотношения добра и зла. Прекрасное существует и оценивается само по себе, безобразное как его противоположность. Универсуму (вселенной) в целом свойственна красота, но отдельные части могут быть безобразны. В эпоху Возрождения безобразное часто использовалось для того чтобы по контрасту подчеркнуть красоту идеала. Эстетика эпохи классицизма отрицала эстетическую ценность безобразного. Реабилитировал безобразное Э. Бёрк, связав его с категорией возвышенного.

В классической немецкой эстетике Шиллер обосновал право искусства на изображение безобразного. При этом он проводит четкое разграничение пошлого и низкого в искусстве. Пошлое в искусстве возникает тогда, когда случайное изображается так же тщательно, как и необходимое», низкое по его мысли выражает не только нечто негативное – простое отсутствие мысли и благородства, но и нечто положительное грубость чувства, низменное – отсутствие необходимого качества, которого мы в праве требовать от всякого».

**13. Эстетический смысл категории трагическое.**

Как категория эстетики, трагическое означает форму драматического сознания и переживания человеком конфликта с силами, угрожающими его существованию и приводящими к гибели важные духовные ценности. Трагическое предполагает не пассивное страдание человека под бременем враждебных ему сил, а свободную активную деятельность человека восстающего против судьбы и борющуюся с ней. В трагическом человек выступает в переломный, напряженный момент своего существования.

Субъект трагического действия предполагает героическую личность, стремящуюся к достижению возвышенных целей, поэтому категория трагического тесно связана в категорией возвышенного. От трагического не отделима категория катарсиса, которое не связано только с областью драматического искусства, но имеет более широкое значение, связанное с социально-психологическим воздействием искусства вообще. Представление о трагическом формировалось в связи теорией драмы, а в более узком смысле с теорией трагедии, как вида драматического искусства. Первая систематически развитая концепция трагического в искусстве возникает еще в античности. В «Поэтике» Аристотель дает определение трагедии, которое на многие века становится не только фундаментальным определением жанра, но и основой определения самой категории трагического. «Трагедия есть подражание действию важному и законченному … посредством действия, а не рассказа, совершающее путем сострадания и страха очищение от подобных аффектов». Учение Аристотеля о трагедии и категории трагического стало предметом исследования и комментирования на протяжении многих веков, оно не утратило своего теоретического значения и сейчас.

Средневековье не создало оригинальной концепции трагического сосредоточившись на проблеме греховности человеческих чувств и их очищение понималось только через религиозную аскезу. В эпоху Возрождения вновь была открыта «Поэтика» Аристотеля, было создано множество комментариев на нее и подражаний Аристотелю. Эстетика классицизма, разработала четкое деление жанров драматического искусства и моралистическую концепцию катарсиса, эту традицию продолжила эпоха Просвещения, которая видела в театре школу нравственности. Например, Лессинг основными проявлениями трагического считал страх и сострадание, которые истолковывал как нравственное очищение.

У Шиллера основой трагического является конфликт нравственной и чувственной природы человека. В статье «О трагическом искусстве» он писал, что в основе трагических эмоций лежат следующие условия. Во-первых, предмет нашего сострадания должен быть родственен нам в полном смысле этого слова, а действие, которое должно вызвать сострадает должно быть нравственным, то есть свободным. Во-вторых, страдание его источники и степени должны быть полностью сообщены нам в виде ряда связанных между собой событий. В-третьих, оно должно быть чувственно воспроизведено, не описано в повествовании, но непосредственно представлено нам виде действия».

Немецкая классическая эстетика трактовала понимание трагического исходя из принципа историзма из идеи разумности и закономерности исторического процесса. Для Шеллинга сущность трагического заключается в диалектике свободы и необходимости, эта диалектика получила развитие в развернутом учении Гегеля о трагическом. Гегель связал трагическое с областью общественно необходимого. По его мнению, трагедия имеет дело не со случайным сугубо индивидуальным, а с областью необходимого. Содержанием трагедии является сфера нравственного, понимаемая не как формальная мораль, а как подлинная сущность, для которой человеческое поведение является частными проявлениями. Гегель истолковывал гражданскую жизнь со всеми ее противоречиями как проявление идеального духовного начала.

Позднее в понимании сущности трагического усиливаются моменты субъективизма и пессимизма. У истоков такого понимания трагического стояли Шопенгауэр и Ницше. Шопенгауэр трактовал трагическое как саморазвертывание слепой и неразумной воли. «В трагедии перед нами проносится вся ужасная сторона жизни – горе человечества, господства случая и заблуждения, гибель праведника, торжество злодея – иными словами трагедия являет нашим взорам те черты мира, которые прямо враждебны нашей воле. И это зрелище побуждает нас отречься от воли к жизни, не хотеть этой жизни разлюбить ее». Для Ницше трагедия рождается из борьбы дионисийского и аполонистического начал в культуре, а само трагическое предстает как воплощение иррационалистического, опьяняющего хаотического начала. Иррационалистическая трактовка трагического характерна так же для эстетики экзистенциализма. По мнению одного из предтеч экзистенциализма трагический конфликт неразрешим и связан с выражением отчаянья человека.

**14. Эстетический смысл категории комическое.**

*Концепции комического в истории эстетики*. Через историю эстетики проходят утверждения о невозможности определить комическое и непрекращающиеся попытки (в том числе и скептиков) дать его дефиницию. Все определения комического в свою очередь комичны и полезны только тем, что вызывают чувство, которое пытаются анализировать. Н. Гартман подчеркивает: «Комическое - наи­более сложная проблема эстетики». А. Цейзинг назвал всю литературу о комическом «комедией ошибок» в определениях. Толковый словарь русского языка поясняет: «*Смех* - ко­роткие и сильные выдыхательные движения при открытом рте, сопровож­дающиеся характерными порывистыми звуками». Это верно. Но если бы смех был только особым выдыхательным движением, с его помощью можно было бы рушить разве что карточные домики, и он не был бы пред­метом эстетики.

Комическое принадлежит к числу основных эстетических категорий. Существуют различные трактовки его места в системе эстетических категорий. Иногда его понимают как категорию полярную трагическому или возвышенному, например, немецкий писатель и теоретик искусства Жан-Поль определил комическое как «оборотную сторону возвышенного». Но многие авторы считают его категорией эстетики имеющей такое же значение, как и все остальные. Сфера комического чрезвычайно многообразна, в нем выделяются различные стороны и оттенки от мягкого юмора до устрашающего гротеска. Комическое во всех своих модификациях обладает огромным воздействием, элементы комического входили как составные части в произведения художественного творчества от самых примитивных до наиболее развитых. Элементы комического включает даже поэмы Гомера.

Теоретическое осмысление категории комического начинается с Платона и Аристотеля. В диалогах Платона содержатся рассуждения об эмоциональном воздействии комедии, о смехе, шутках и иронии. В «Филебе» Платон определяет комическое как душевное состояние являющееся смесью печали и удовольствия. В диалоге Платона «Пир» Сократ проводит идею связи трагического и комического. В «Поэтике» Аристотеля раздел который должен был быть посвящен комедии либо не был написан, либо не сохранился. Остались только отдельные замечания позволяющие реконструировать представления Аристотеля о комическом и его формах. Аристотель говорит о комедии как «насмешливых песнях, которые изображают действия людей негодных». Аристотель первым отчетливо связал комическое с категорией смешного, когда написал, что Гомер первым показал основную форму комедии придав драматическую форму не насмешке, но смешному». Некоторые последователи Аристотеля предлагали рассматривать комическое по аналогии с трагическим, причем источником катарсиса здесь будет не страх и сострадание, а смех. В Средние века комическое было изгнано из официального искусства.

Возрождение снова обратило к комедии как жанру, ее развитие порождало интерес к теории комического. В XVII веке теория комедии постепенно выделяется из теории драмы, она становится предметом исследования философии, которая рассматривала ее на основе господствовавшей в то время теории аффектов. Декарт предлагал рассматривать смех как физиологический аффект, Гоббс видел в смехе один из видов страсти. Он считал, что в основе смеха как страсти лежит представление о собственном превосходстве, смех, по его мнению, выражает радость. Условиями возникновения этого аффекта являются ясность ощущения собственного превосходства и неожиданность. Спиноза считал смех следствием аффекта удовольствия, возникающего из усмотрения в неприятной нам вещи чего-то достойного пренебрежения. Спиноза очень высоко ставил значение смеха для духовной жизни человека, по его словам веселость не может быть чрезмерна.

В эпоху Просвещения Лессинг обосновал широкое эстетическое значение смеха, не сводимое к высмеиванию нравственных или социальных недостатков. Истинную пользу комедии он видел в развитии общечеловеческой способности подмечать смешное. Очень интересное психологическое истолкование феномена смешного дает И. Кант, как «аффекта от внезапного превращения напряженного ожидания в ничто». Шеллинг определял комическое как форму эстетизации безобразного и превращения его в предмет искусства: «Изящное искусство может обратиться к сфере низкого, лишь постольку поскольку и в ней достигает идеала и его совершенно переворачивает. Это переворачивание и есть сущность комического». У Ницше природа смеха обуславливается атавизмом страха. Человек на протяжении многих веков был животным подвластным страху, и до сих пор если какая-то неожиданность разрешается без опасности для нашей жизни, это само по себе становится источником положительных эмоций. Этот переход от мгновенного страха к краткому веселью называется комическим. В ХХ веке новую трактовку комического дал Фрейд. По его мнению комическое, которое проявляется в смехе и остроумии является обнаружением подсознательного.

**15. Эстетический смысл категории низменное.**

Низменное противоположно возвышенному. Древние египтяне так описывают низменное: покидая мир, солнце повергает землю во мрак, и ужас смерти охватывает всех. Аристотель впервые в истории эстетической мысли говорит о низмен­ном как об эстетическом свойстве. Невладение людьми своими общественными отношениями - тира­ния. Ее низменность раскрывает французский гуманист Этьен де ла Боэси (XVI в.): «Величайшее несчастье - зависеть от произвола властелина, относительно которого никогда не можешь знать, будет ли он добр, по­скольку всегда в его власти быть дурным, когда он этого захочет». Для Боэси несвобода людей - результат их общественной слепоты: тиран «побежден сам по себе, только бы страна не соглашалась на свое рабство. Не нужно ничего отнимать у него, нужно только ничего ему не давать. Для французского гу­маниста тирания низменна, так как несет людям несвободу. Низменное социальное явление изобразил Верещагин в картине «Апофеоз войны», по­священной всем «великим завоевателям» - бывшим, сущим и будущим: на картине - холм, сложенный из человеческих черепов. Музыка лишь в XIX-ХХ вв. овладела способностью непосредствен­но воссоздавать образ низменного (Седьмая симфония Шостаковича). До этого музыка (Моцарт, Бетховен, Чайковский) передавала этот образ опосредованно, через раскрытие накала борьбы, через показ меры усилий добра в преодолении низменного.

*Низменное* - крайняя степень безобразного, чрезвычайно негатив­ная ценность, имеющая отрицательную значимость для человечества; сфера несвободы. Это еще не освоенные явления, не подчиненные людям и представляющие для них грозную опасность. Человечество не владеет собственными общественными отношениями. Это таит в себе источник бедствий и воспринимается как низменное (милитаризм, тоталитаризм, фашизм, атомная война).

**16. Эстетический смысл мимесиса, как принципа искусства.**

Уже с античности европейская философская мысль достаточно ясно показала, что основу искусства как особой человеческой деятельности составляет *мимесис* — специфическое и разнообразное *подражание.* Исходя из того что все искусства основываются на мимесисе, самую сущность этого понятия мыслители античности истолковывали по-разному. Пифагорейцы полагали, что музыка подражает «гармонии небесных сфер»; Демокрит был убежден, что искусство в широком его понимании (как продуктивная творческая деятельность человека) происходит от подражания человека животным (ткачество от подражания пауку, домостроительство — ласточке, пение — птицам и т.п.). Более подробно теория мимесиса была разработана Платоном и Аристотелем. При этом термин «мимесис» наделялся ими широким спектром значений, Платон считал, что подражание составляет основу всякого творчества. Поэзия, например, может подражать истине и благу. Однако обычно искусства ограничиваются подражанием предметам или явлениям материального мира, и в этом Платон усматривал их ограниченность и несовершенство, ибо сами предметы видимого мира он понимал лишь как слабые «тени» (или подражания) мира идей. Собственно эстетическая концепция мимесиса принадлежит *Аристотелю.* Она включает в себя и адекватное *отображение* действительности (изображение вещей такими, «как они были или есть»), и деятельность творческого *воображения* (изображение их такими, «как о них говорят и думают»), и *идеализацию* действительности (изображение их такими, «какими они должны быть»). В зависимости от творческой задачи художник может сознательно или идеализировать, возвысить своих героев (как поступает трагический поэт), или представить их в смешном и неприглядном виде (что присуще авторам комедий), или изобразить их в обычном виде. Цель мимесиса в искусстве, по Аристотелю, — *приобретение знания и возбуждение чувства удовольствия* от воспроизведения, созерцания и познавания предмета. Так, в древнегреческой теории и практике изобразительных искусств господствовала тенденция к созданию иллюзорных изображений (например, знаменитая бронзовая «Телка» Мирона, завидев которую, быки мычали от вожделения; или изображение винограда художником Зевксидом, клевать который, согласно легенде, слетались птицы), понять которые помогают, например, поздние образцы подобной живописи, сохранившиеся на стенах домов засыпанного некогда пеплом Везувия римского города Помпеи. В поствозрожденческой (новоевропейской) эстетике концепция мимесиса влилась в контекст «теории подражания», которая на разных этапах истории эстетики и в различных школах, направлениях, течениях понимала «подражание» (или мимесис) часто в самых разных смыслах (нередко — в диаметрально противоположных), восходящих, тем не менее к широкому антично-средневековому семантическому спектру: от иллюзорно-фотографического подражания видимым формам материальных предметов и жизненных ситуаций (*натурализм, фотореализм)* через условно обобщенное выражение *типических* образов, характеров, действий обыденной действительности *(реализм* в различных его формах) до «подражания» неким изначальным идеальным принципам, идеям, архетипам, недоступным непосредственному видению *(романтизм, символизм,* некоторые направления авангардного искусства ХХ в.). В целом в визуальных искусствах с древнейших времен до начала ХХ в. миметический принцип был господствующим, ибо *магия подражания* — создания копии, подобия, визуального двойника, отображения скоропреходящих материальных предметов и явлений, стремление к преодолению времени путем увековечивания их облика в более прочных материалах искусства генетически присуща человеку. Только с появлением фотографии она стала ослабевать, и большинство направлений авангардного и модернистского искусства сознательно отказываются от миметического принципа в элитарных визуальных искусствах. Он сохраняется только в массовом искусстве и консервативно-коммерческой продукции. В наиболее «продвинутых» арт-практиках ХХ в. мимесис часто вытесняется реальной презентацией самой вещи (а не ее подобия) и активизацией ее реальной энергетики в контексте специально созданного арт-пространства или создаются *симулякры* — псевдо-подобия, не имеющие прототипов ни на каком уровне бытия или экзистенции. И здесь же нарастает ностальгия по иллюзорным подражаниям. В результате в самых современных арт-проектах все большее место начинают занимать фотография (особенно старая), документальные кино- и видеообразы, документальные фонозаписи. На сегодня достаточно очевидно, что *мимесис* является неотъемлемой потребностью человеческой деятельности и в принципе не может быть исключен из эстетического опыта человека, какие бы исторические трансформации он ни притерпевал. И таким образом -он остается сущностным принципом искусства, хотя в ХХ в. его диапазон значительно расширился от презентации самой вещи в качестве произведения искусства (мимесис только за счет изменения контекста функционирования вещи с обыденного на художественно-экспозиционный) до *симулякра* — сознательного художественного «обмана» реципиента (ироническая игра) в постмодернизме путем презентации в качестве «подражания» некоего образа, в принципе не имеющего никакого прообраза, т.е. объекта подражания. В обоих случаях принцип мимесиса практически выводится *за* свои смысловые границы, свидетельствуя о конце классической эстетики и классического ( = миметического) искусства.

Сущность миметического искусства в целом составляет *изоморфное* (сохраняющее определенное *подобие* форм) *отображение,* или выражение с помощью *образов.* Искусство — это *образное,* т.е. принципиально невербализуемое (адекватно не передаваемое в речевых словесных конструкциях, или формально-логическим дискурсом) выражение некой смысловой реальности. Отсюда *художественный образ* — основная и наиболее общая форма выражения в искусстве, или основной способ художественного мышления, бытия произведения искусства. *Мимесис* в искусстве наиболее полно осуществляется с помощью *художественных образов.*

**17. Понимание художественного образа современной эстетикой.**

Художественный образ, всеобщая категория художественного творчества: присущая искусству форма воспроизведения, истолкования и освоения жизни путём создания эстетически воздействующих объектов. Под образом нередко понимается элемент или часть художественного целого, обыкновенно — такой фрагмент, который обладает как бы самостоятельной жизнью и содержанием (например, характер в литературе, символические образы вроде «паруса» у М. Ю. Лермонтова). Но в более общем смысле Художественный образ — самый способ существования произведения, взятого со стороны его выразительности, впечатляющей энергии и значности. В ряду других эстетических категорий эта — сравнительно позднего происхождения, хотя начатки теории Художественный образ можно обнаружить в учении Аристотеля о «мимесисе» — о свободном подражании художника жизни в её способности производить цельные, внутренне устроенные предметы и о связанном с этим эстетическим удовольствии. И, однако, современная эстетика, главным образом отечественная, в настоящее время широко прибегает к теории Художественный образ как наиболее перспективной, помогающей раскрыть самобытную природу фактов искусства.

Художественный образ. В процессе художественного творчества, в котором участвуют мысль, воображение, фантазия, переживание, вдохновение, интуиция художника, рождается художественный образ. Создавая художественный образ, творец сознательно или бессознательно предполагает его воздействие на публику. Одним из элементов такого воздействия можно считать многозначность и недосказанность художественного образа.

Недосказанность стимулирует мысль воспринимающего, дает простор для творческой фантазии. Подобное суждение было высказано Шеллингом в курсе лекций Философия искусства (1802–1805), где вводится понятие «бесконечность бессознательности». По его мнению, художник вкладывает в свое произведение помимо замысла «некую бесконечность», недоступную ни для какого «конечного рассудка». Любое произведение искусства допускает бесконечное количество толкований. Таким образом, полное бытие художественного образа представляет собой не только реализацию художественного замысла в законченном произведении, но и его эстетическое восприятие, представляющее собой сложный процесс соучастия и сотворчества воспринимающего субъекта.

Восприятие. Вопросы рецепции (восприятия) находились в поле зрения теоретиков «констанцской школы» (Х.Р.Яусс, В.Изер и др.), возникшей в ФРГ в конце 1960-х. Благодаря их усилиям были сформулированы принципы рецептивной эстетики, главные идеи которой заключаются в осознании исторической изменчивости смысла произведения, который является результатом взаимодействия воспринимающего субъекта (реципиента) и автора.

Творческое воображение. Необходимым условием, как создания, так и восприятия художественного произведения, является творческое воображение. Ф.Шиллер подчеркивал, что искусство может быть создано только свободной силой воображения, и поэтому искусство есть путь к преодолению пассивности. Помимо практических и художественных форм эстетической деятельности существуют внутренние, духовные ее формы: эмоционально-интеллектуальные, вырабатывающие эстетические впечатления и представления, эстетические вкусы и идеалы, а также теоретические, вырабатывающие эстетические концепции и взгляды. Эти формы эстетической деятельности напрямую соотносятся с понятием «эстетическое сознание».

*Образ* вообще — это некая субъективная духовно-психическая реальность, возникающая во внутреннем мире человека в акте восприятия им любой реальности, в процессе контакта с внешним миром — в первую очередь, хотя существуют, естественно, и образы фантазии, воображения, сновидений, галлюцинаций и т.п., отображающие некие субъективные (внутренние) реальности. В самом широком общефилософском плане образ — субъективная копия объективной реальности. *Художественный образ* — это образ искусства, т.е. *специально создаваемый* в процессе особой *творческой* деятельности по специфическим (хотя, как правило, и неписаным) законам субъектом искусства — художником, — феномен.

**18. Основные характеристики стиля готики.**

Преобладающие и модные цвета – Желтый, красный, синий

Линии стиля готика – Стрельчатые, образующие свод из двух пересекающихся дуг, ребристо повторяющиеся линии

Форма – Прямоугольные в плане здания; стрельчатые арки, переходящие в столбы

Характерные элементы интерьера – Веерный свод с опорами либо кессонный потолок и деревянные панели стен; лиственный сложный орнамент; залы высокие, узкие и длинные, либо широкие с опорами по центру

Конструкции стиля готика – Каркасные, ажурные, каменные; вытянутые вверх, стрельчатые арки; подчеркнутый скелет конструкций

Окна – Вытянутые вверх часто с многоцветными витражами; по верху здания иногда круглые декоративные окна

Двери – Стрельчатые ребристые арки дверных проемов; двери дубовые филенчатые

Историческая характеристика стиля готика

В городах развернулось, возникнув в Северной Франции, широкое строительство. Новый архитектурный стиль получил название готики. Это название было предложено в XV в. итальянскими теоретиками искусства, выразившими таким образом свое отношение к казавшейся им варварской архитектуре Западной и Средней Европы.

Хотя готика возникла в процессе развития романской архитектуры, в противоположность ей и последующей архитектуре ренессанса, барокко и классицизма, — это единственный стиль, создавший совершенно своеобразную систему форм и новое понимание организации пространства и объемной композиции. Название «готика» не отражает правильно существо данного стиля. В период ренессанса это было насмешливое наименование, выдуманное итальянской художественной критикой для творческого стиля, возникшего севернее Альп. Во Франции этот стиль получил более точное название «Style ogivat» (стиль стрельчатый).

Строительные особенности стиля готика

В стиле готика использовались различные строительные материалы. Жилые и хозяйственные постройки обычно возводились из дерева. Из этого же материала строились и многие значительные здания светского и церковного характера.

В областях с недостатком камня развивалось строительство из кирпича (Ломбардия, северная Германия, Польша). Здесь производился фасонный кирпич для кладки профилированных пилонов, окон и роз (круглых окон). Но основным, наиболее характерным для готики материалом, стал камень — отесанный и бутовый. Кладка из бутового камня, как правило, особенно в интерьерах, оштукатуривалась. Камень в готической архитектуре применялся как для создания конструкции, так и для декоративного убранства. Одновременно с возведением здания выполнялись работы по отделке его сложным и богатым декором.

Готические строители работали с камнем иначе, чем античные мастера, которые для возведения часто колоссальных сооружений тщательно обрабатывали огромные каменные блоки. Средневековые каменотесы со своим необычайным воображением и статическим чутьем смело конструируют большие по площади и высоте здания, которые в процессе развития готики становятся максимально облегченными, превращаясь по существу в каркасные сооружения. При этом используются относительно небольшие обработанные камни. Эта каркасная система и ее чрезвычайно важная составная часть — ребристый свод составляют существо готического строительного искусства.

Ребристые своды, возведенные здешними мастерами из мелкозернистого известняка, были легкими и прочными. Ребра делались из клинообразных камней. На пересечении ребер в верхней точке размещался четырехсторонний «замок». При использовании легких материалов, например мела и известняка, в кладке свода толщина свода и при больших пролетах была относительно невелика — 30 — 40 см.

Готический свод намного совершеннее, чем массивный и тяжелый романский. В системе свода происходит четкое разделение усилий на ребра и полотно — распалубку. В развитии крестового свода наиболее старым элементом является распалубка. Ребро на пересечении поверхностей сводов появилось позднее, что в результате полностью изменило сущность сводчатого перекрытия.

Характерные черты стиля готика

Характерными чертами стиля готика являются вертикальность композиции, стрельчатая ярка, сложная каркасная система опор и ребристый свод. Преимущество использования ребер заключается в том, что свод может быть больше, вследствие чего уменьшаются возникающие от него нагрузки.

Погашение этих нагрузок системой контрфорсов позволило сделать более тонкими и стены. Стремление максимально уменьшить массивность сооружения привело к тому, что в результате введения каркаса стена перестала быть несущим элементом и стала всего лишь заполнением между несущими пилонами. В результате своей вариабельности стрельчатый свод по многим позициям конструктивно превосходил полуциркульный свод. Массивная каменная кладка свода в раннем средневековье сменилась ажурными каменными конструкциями, чьи подчеркнуто вертикальные опоры и колонны переносят собранные в пучок статические нагрузки на фундаменты.

С развитием стиля готика готическое пространство значительно изменяется. Если разнообразная в своих проявлениях романская архитектура отдельных областей Европы развивалась различными путями, новые возможности готического стиля определяются одной школой, откуда новые творческие идеи с помощью монашеских орденов цистерцианцев и доминиканцев и работающих на них строительных артелей распространяются во все доступные области.

Уже в поздний романский период, в первой половине XII в., элементы нового готического стиля возникают в области Иль де Франс. Из этой северофранцузской области, где романская школа отставала в развитии и где непосредственно не сказывалось влияние античных традиций, исходит новый мощный импульс, открывающий путь богатому готическому искусству. Из Франции готика распространяется на соседние страны; еще в XII в. она появляется в Англии, а в следующем столетии в Германии, Италии и Испании.

До начала XIV в. преобладала форма базилики. Со временем, особенно в городах, наиболее распространенной стала зальная форма, равновеликие нефы которой сливались внутри в единое пространство. Наряду с церковными мистериями в огромных культовых помещениях проводились и народные празднества, городские собрания, театральные представления, в них велась торговля.

**19. Отличительные черты модернизма, постмодернизма в искусстве.**

Толкование этих явлений в науке неоднозначно; если говорить обобщенно, модернизм понимается как художественная практика (кубизма, футуризма, абстракционизма, сюрреализма и др.), развернувшаяся с начала XX в. и продолжавшаяся вплоть до второй мировой войны. Искусство постмодернизма охватывает всю совокупность художественных течений, развивавшихся после второй мировой войны до настоящего времени. Суть художественного творчества модернизма и постмодернизма принципиально различна. Стало уже общим местом противопоставлять созидательную природу модернизма постмодернизму с его игрой мертвыми формами.

Модернизму, безусловно, был присущ сильный пафос отрицания предшествующего искусства, однако одновременно он был и своего рода созидательной работой. Энергия А. Модильяни, П. Пикассо, А. Шенберга, Д. Джойса, М. Шагала и других авторов, не наследовавших формы классического искусства, была устремлена на выработку адекватного художественного облика эпохи, была броском в будущее. Модернизм строил свою художественную символику, не обращаясь прямо к реальности, а мобилизуя внутрихудожественные ресурсы; но и эти осознанные усилия потребовали колоссальной работы, которая привела в итоге к установлению новых отношений между человеком и миром. Вот как описывает работу, проделанную модернизмом, Ж.-Ф. Лиотар (р. 1924), известный французский философ и культуролог: «Пациент психоаналитика пытается переработать расстройство, от которого он страдает в настоящем, проводя свободные ассоциации между его элементами, на первый взгляд исключенными изо всякого контекста, и какими-то пережитыми в прошлом ситуациями, что позволяет ему раскрыть тайный смысл своей жизни, своего поведения». Точно так же работа Сезанна, Делоне, Кандинского, Мондриана, наконец, Дюшана может рассматриваться как некая проработка современностью собственного смысла.

Постмодернизм такую цель не преследует. Художественная практика постмодернизма есть не созидание нового мира, но дотошное повторение современного невроза, воспроизведение болезненных состояний в столь же лоскутных, осколочных и разорванных формах. Нехожеными и в известной мере эпатирующими путями модернизм стремился к поиску и воплощению неких завершенных и целостных художественных форм, в то время как постмодернизм демонстрирует совсем обратное. Феномен постмодернизма — это феномен игры, опровержения самого себя, парадоксальности.

Такая оппозиция модернизма и постмодернизма дала повод ряду теоретиков говорить, что XX в. открылся парадным входом в светлое будущее, а закрывается пародией на все предшествующие эпохи. Парадный вход означал сохранение надежды, которая возлагалась на ху дожественное творчество модернизма, стремящееся, несмотря ни на что, продолжать быть посредником между человеком и миром, вырабатывать адекватные времени ориентации. Пародия на все предшествующие эпохи, созданная и воплощенная постмодернизмом, проявилась в культе аутентичности самой по себе, в стремлении мыслить все творческие проявления как игровую сферу, в абсолютизации самоутверждения, как такового, не задаваясь вопросом, имеются ли точки сопряжения между художественной деятельностью и картиной мира.

Модернизм был еще смесью кричащих диссонансов и эйфорической надежды, в то время как постмодернизм — это поэтика благополучно состоявшейся смерти и игра посмертных масок. Все персонажи в постмодернизме легко управляемы. Манипуляция с этими персонажами подобна манипуляции с трупами. Один из ведущих теоретиков постмодернизма Умберто Эко отмечает, что язык чувств в эпоху постмодернизма вынужден прибегать к кавычкам. Это объясняется тотальным обращением к цитированию — признак эпохи, лишенной собственного содержания.

Содержание прошлого и нынешнего в постмодернизме не просто перемешано, оно подается с максимальной долей всеразъедающей иронии. Представителю постмодернистской культуры невозможно сказать «я люблю тебя», ибо слово «люблю» повторялось столько раз, что интеллектуал новой формации, по мнению У. Эко, не скажет своей подруге просто «люблю», а непременно добавит «я люблю тебя, как сказал бы...» (добавляя далее фигуру по своему вкусу). Таким образом, казалось бы, постмодернизм исключает возможность употребления всерьез таких слов, как «душа», «слеза», «красота», «любовь», «добро», — все это в его устах выглядело бы напыщенным и старомодным. Постмодернизм воспринимает эти слова как достаточно истрепанные и знающие о своей пошлости, с другой стороны, понимает, что это — предельные понятия, последние оставшиеся слова, заменить которые, в сущности, нечем.

Все «банальные» понятия поэтому проходят в постмодернизме не просто глубокую метаморфозу, а как бы возвращаются с другой стороны, под знаком «транс». Постмодернизм оперирует любыми художественными формами и стилями прошлого в ироническом ключе; и также иронически он обращается ко вневременным сюжетам и вечным темам, стремясь остро высветить их аномальное состояние в современном мире.

Важно отметить, что «испытание иронией» не проходит зря: все, что выдержало проверку иронией, просеивается как неразделимые зерна, предельные атомы человеческого бытия. Понимающее отношение к «спасительной иронии» высказывали в XX в. авторы самой разной ориентации. «Человек, не кончающий самоубийством перед лицом угроз современного мира, — пишет Генрих Белль, — либо продолжает автоматически жить дальше, движимый идиотским оптимизмом, подобным тому, который источают, скажем, часы, продолжающие тикать, либо он должен обладать каплей юмора, которая хотя бы на время освобождает его от чувства собственной значимости».

Постмодернизм по своей природе антиутопичен, не обращен в будущее и лишен надежды, в этом его отличие от модернизма. Модернизм, как и предшествующие художественные течения — романтизм, импрессионизм, символизм, — вовлекал в свою орбиту значительный объем негативного содержания мира, не забывая при этом задаваться вопросами о человеческой судьбе; в этом смысле у модернизма была некая проекция в будущее. У постмодернизма этой обращенности в будущее нет. Постмодернизм являет образ настоящего как образ великой иронии, который никогда не позволяет подвергнуть себя анализу. Само возникновение постмодернизма как раз и было реакцией на утопизм, эту «интеллектуальную болезнь будущего», которой была поражена вся вторая половина XIX и первая половина XX в. Постмодернизм с отвращением относится к утопии; он перевернул знаки и устремился к прошлому. Как справедливо отмечает М. Эпштейн, постмодернизм сходен с искусством социалистического реализма «в том, что объявляет себя последним вместилищем всего, что когда-то намечалось и развертывалось в истории».

Главной, отличительной чертой постмодернизма считается определяющая установка на невозможность описания мира как некого целого с помощью каких-либо общих теорий, претендующих на истинное, единственно верное знание о действительности.

Итак, еще раз отметим, что под постмодернизмом следует понимать не какое-то отдельное течение в литературе, архитектуре, науке e.t.c. а общее выражение мировоззрения конкретной эпохи, которая собственно и носит название "постмодерн". Как правило, принято различать эти два понятия[2] – "постмодерн", что буквально означает период, наступающий после "модерна"; и "постмодернизм", означающий самосознание культуры на данном историческом этапе.

**19. Причины появления и основные направления авангарда.**

Термином *«авангард»* (франц. avantgarde — передовой отряд) в эстетике ХХ в. чаще всего обозначается совокупность всех пестрых и многообразных новаторских, революционных, бунтарских, эпатажных, манифестарных движений и направлений в художественной культуре первой половины (а иногда даже и первой трети) века. В принципе авангардные явления характерны для всех переходных этапов в истории художественной культуры, отдельных видов искусства. В ХХ в., однако, *авангард* приобрел глобальное значение мощного феномена художественной культуры, охватившего практически все ее более или менее значимые стороны и явления и возвестившего начало какого-то качественно нового грандиозного переходного периода в культуре в целом. Фактически авангард знаменовал последнюю страницу эпохи Культуры и начало *пост-культуры.* Авангард — это, прежде всего, реакция художественно-эстетического сознания на глобальный, еще не встречавшийся в истории человечества перелом в культурно-цивилизационных процессах, вызванный, прежде всего, научно-техническим прогрессом последнего столетия. Суть и значение для человечества этого лавинообразного мощного переломного процесса в культуре и всей жизни человечества пока далеко не до конца поняты и не осмыслены адекватно (ибо он находится все еще в начальной стадии) научно-философским мышлением, но уже во многом с достаточной полнотой нашли выражение в феноменах художественной культуры. В сфере научной мысли косвенными побудителями (как позитивными, так и негативными) авангарда явились главные достижения практически во всех сферах научного знания, начиная с середины XIX в., но особенно — открытия первой трети ХХ в. в областях ядерной физики, химии, математики, психологии, а позднее — биологии, кибернетики, электроники, и технико-технологические реализации на их основе. В философии — основные учения постклассической философии от Шопенгауэра, Кьеркегора, Ницше, Бергсона до Хайдеггера и Сартра; в психологии-психиатрии — прежде всего, фрейдизм и возникший на его основе психоанализ. В гуманитарных науках — выведение лингвистики на уровень философско-культурологической дисциплины; отход от европоцентризма и, как его следствие, — возросший интерес к восточным культурам, религиям, культам; возникновение теософии, антропософии, новых эзотерических учений и, как реакция на них и на засилье позитивистско-сциентистского миропонимания, — всплеск неохристианских учений (неотомизм, неоправославие и др.) В социальных науках — социа-листические, коммунистические, анархистские теории, утопически, но с революционно-бунтарским пафосом отразившие реальные острые проблемы социальной действительности того времени. Естественно, что художественное мышление, как самый чуткий барометр духовно-культурных процессов, не могло не отреагировать на всю эту калейдоскопическую бурю новаций. И отреагировало адекватно. Авангард — это предельно пестрое, противоречивое, даже в чем-то принципиально антиномическое явление. В нем сосуществовали в непримиримой борьбе между собой и со всем и вся, но и в постоянном взаимодействии и взаимовлияниях течения и направления, как утверждавшие и апологизировавшие те или иные явления, процессы, открытия во всех сферах культурно-цивилизационного поля своего времени, так и резко отрицавшие их.

К основным направлениям авангарда относятся *фовизм, кубизм, абстрактное искусство* (во всех его ипостасях), *экспрессионизм, супрематизм, футуризм, дадаизм, конструктивизм, метафизическая живопись, сюрреализм, наивное искусство; додекафония* и *алеаторика* в музыке, *конкретная поэзия, конкретная музыка, кинетическое искусство* и более мелкие явления, а также такие крупные фигуры, не принадлежавшие в целом ни одному из указанных направлений, движений, видов арт-деятельности, как *Пикассо, Шагал, Филонов* (фактически главный и единственный оригинальный теоретик и практик изобретенного им «аналитического» искусства), *Клее, Матисс, Модильяни, Мондриан, Лe Корбюзье, Джойс, Пруст, Кафка, Мейерхольд* и некоторые другие.

**Супрематизм** (от лат. *supremus* — наивысший) — одно из направлений абстрактной живописи, созданное в середине 1910-х гг. К. Малевичем.

 Цель супрематизма — выражение реальности в простых формах (прямая, квадрат, треугольник, круг), которые лежат в основе всех других форм физического мира. В супрематических картинах остутствует представление о «верхе» и «низе», «левом» и «правом» — все направления равноправны, как в космическом пространстве. Пространство картины больше неподвластно земному тяготению (ориентация «верх — низ»), оно перестало быть геоцентричным, то есть «частным случаем» вселенной. Возникает самостоятельный мир, замкнутый в себе, и в то же время соотнесенный как равный с универсальной мировой гармонией. Изобразительным манифестом супрематизма стала знаменитая картина Малевича «Черный квадрат» (1915). Теоретическое обоснование метода Малевич изложил в работе «От кубизма и футуризма к супрематизму... Новый живописный реализм...» (1916).

Последователи и ученики Малевича в 1916 г. объединились в группу «Супремус». Супрематический метод они пытались распространить не только на живлпись, но и на книжную графику, прикладное искусство, архитектуру. Выйдя за пределы России, супрематизм оказал заметное влияние на всю мировую художественную культуру.

**Конструктивизм**. Направление, возникшее в России (с 1913-14 гг.) в среде материалистически ориентированных художников и архитекторов под прямым воздействием технического прогресса и демократических настроений революционной общественности. В дальнейшем получило развитие и в западных странах. Родоначальником считается художник В.Татлин, основными представителями в России А.Родченко, Л.Попова, В.Степанова, братья Стенберги, теоретиками Н.Пуни, Б.Арватов, А.Ган; на Западе - Ле Корбюзье, А.Озанфан, Т. Ван Дусбург, В.Гропиус, Л.Моголи-Надь. В противовес традиционным художественным категориям конструктивисты выдвинули понятие конструкции в качестве главного принципа организации произведения. Под конструкцией в общем случае понимался некий рационалистически обоснованный принцип композиционной организации произведения, в котором на первое место выдвигалась функциональность. Однако единства в понимании термина у них не было. В конструктивизме существовало два основных направления: отвлеченный конструктивизм, близкий к геометрическому абстракционизму, не преследовавший утилитарных целей, но занятый исключительно художественными задачами (развитие идущих от кубизма тенденций поиска конструктивных законов формы, пространства, внутренней архитектоники предмета и т.п.) и «производственно-проектный», направленный на художественное конструирование предметов утилитарного назначения и блоков среды обитания человека. Он был тесно связан с архитектурой и промышленностью и руководствовался принципом: превратить искусство в производство, а производство - в искусство. Термин «художник» заменяется словом «мастер»; главными профессиональными категориями становятся технологичность, конструктивность, функциональность, рациональность, практичность, тектоничность, фактурность. Многие художники-конструктивисты стали первыми профессорами в художественно-производственных институтах (= мастерских) ВХУТЕМАСе в России и «Баухаусе» в Германии. Конструктивизм стал лабораторией для дизайна ХХ в. и таких направлений в искусстве. как кинетическое искусство, минимализм, отчасти – концептуализм.

**Футуризм.** Возник и наиболее полно был реализован в изобразительном и словесных искусствах Италии и России в период 1909 -15 гг. Главные теоретики: Ф.Маринетти в Италии, В.Хлебников, А.Крученых в России. Футуристы остро ощутили наступление глобального кризиса в традиционной культуре в связи с начавшимися научно-техническими и социально-политическими революционными процессами. Они с восторгом приняли их и, почувствовав, что они ведут к сущностным изменениям в психо-сенсорике и менталитете человека, попытались найти им художественные аналоги. В революционно-техногенной действительности их больше всего привлекали активное бунтарское действие, движение, скорость, энергетика, революционные порывы во всем. «Раковую опухоль» традиционной культуры они призывали вырезать ножами техницизма, урбанизма, анархического бунтарства, эпатирующими художественными жестами. Красоту видели во всех новациях технического прогресса, в революциях и войнах и стремились выразить ее в живописи путем создания напряженных динамических полу-абстрактных полотен. В них симультанно накладываются различные временные фазы движущегося объекта - как кадры кинопленки - один на другой; энергетические поля или состояния души передаются с помощью абстрактных лучащихся, динамически закручивающихся цвето-форм; бунтующие массы ассоциируются с острыми яркими клиньями, прорывающимися сквозь бурлящие цветовые пространства и т.п. Футуристов очаровывали шумы новой техники (гудки паровозов и клаксонов, рев моторов), и они манифестировали попытки передать их чисто зрительными средствами, используя эффект синестезии. В скульптуре стремились объединить пластические формы с цветом, движением, звуком, предвещая появление кинетизма; использовали в коллажах нетрадиционные материалы (стекло, кожу, обрывки одежды, зеркал и т.п.), став предвестниками поп-арта. Ряд работ итальянских футуристов носил ярко выраженные космогонические черты (У.Боччони, Дж.Балла, Дж.Северини). В России футуристические тенденции в живописи наиболее полно реализовали М.Ларионов и Н.Гончарова (в лучизме) и К.Малевич (в кубофутуристических композициях). В литературе (Крученых, Хлебников, Маяковский, Каменский) бунтарски вводят новые принципы организации текста, основанные на смысловых парадоксах, композиционных «сдвигах», специфической тонике, алогичных конструкциях, графической семантике текста, использовании бытовой и фольклорной. архаической лексики и т.п. Занимаются активным словотворчеством - создают «заумь», значение которой объясняют стремлением выявить глубинный смысл абстрактных фонем и построить на них новый художественный язык, адекватно выражающий сущность новых реальностей. Футуристы одними из первых поставили вопрос об активном участии искусства в революционном преобразовании жизни, создании нового предельно технизированного мира, о выведении творчества за пределы искусства в жизнь.

**Дадаизм.** Термин dada (детская лошадка, все детское, лепет младенца) не имеет в науке однозначного толкования применительно к данному направлению. Одно из наиболее бунтарских, скандальных движений авангарда, культивировавшее пафос разрушения всего и вся, эпатаж как таковой, протест против всего. Возникло во Франции в среде эмигрантской художественной молодежи в разгар Первой мировой войны, просуществовало с 1916 по 1922 гг. Главные теоретики и организаторы Т.Тцара и Х.Балль. Своим предтечей дадаисты почитали Марселя Дюшана, введшего в искусство ready-mades (готовые изделия) - предметы обихода (велосипедное колесо, сушку для бутылок, писсуар) в качестве равноценных и полноправных произведений искусства; открывшего этим новую эпоху в искусстве ХХ в. Путем скандальных акций, выставок, манифестов, экспонирования шокирующих обывателя объектов и т.п. действий дадаисты отрицали и передразнивали все традиционные ценности культуры и искусства, включая и достижения довоенного авангарда, хотя и часто пользовались многими приемами ранних авангардистов. Среди творческих находок дадаистов, унаследованных другими направлениями авангарда можно указать на принцип стохастической организации своих произведений, метод «психического автоматизма» в творчестве, активное использование при создании артефактов содержимого помоек и свалок мусора и отслуживших предметов обихода. Все это найдет последователей в сюрреализме, поп-арте, концептуализме и других арт-практиках ХХ в.

**Сюрреализм.** Эстетика сюрреализма опирается на идеи романтиков, символизма, интуитивизма, фрейдизма, герметизма и некоторые восточные мистико-религиозные и оккультные учения. Главные представители: А. Бретон, М. Эрнст, А. Массон, С. Дали и др. Основа творческого метода сюрреализма, по определению Бретона ("Манифест сюрреализма" 1924г.)**,** - "чистый психический автоматизм, имеющий целью выразить устно или письменно, или любым другим способом реальное функционирование мысли. Дик­товка мысли вне всякого контроля со стороны разума, вне каких бы то ни было эстетических или нравственных соображений... Сюрреализм осно­вывается на вере в высшую реальность; на ассоциативных формах, до сих пор остававшихся без внимания; на всевластии мечты, на неутилитарной игре мысли…" Отсюда два главных принципа сюрреализма: автоматиче­ское письмо и запись сновидений, ибо в сновидениях, согласно *Фрейду*, на которого активно опираются сюрреалисты, открываются глубинные ис­тины бытия, а автоматическое письмо (исключающее цензуру разума) по­могает наиболее адекватно передать их с помощью слов или зрительных образов. Методом графического автоматизма начал свою деятельность, включившись в сюрреалистическое движение, Андре Массон. Он водил тушью по бумаге, возникающие линии и пятна напоминали некие образы, которые при последующем движении руки изменялись. Рождались очень цельные композиции, наполненные «знаками» людей, животных, растений или непонятными таинственными узорами. Практиковались и другие но­воизобретённые техники (всего их начитывалось около тридцати), напри­мер, фроттаж (франц. «натирание»). Как-то Эрнст положил бумагу на пол и натёр её графитом. Рельеф растрескавшегося паркета создал на листе выразительную фактуру. Впоследствии фроттажи делали, используя лю­бую негладкую поверхность. Случайный рисунок, по мнению авторов, на­поминал галлюцинации. В. Паален изобрёл фюмаж (франц. копчение), при котором использовались следы на бумаге или холсте от копоти свечи. От­личительной особенностью многих полотен стали реальные, подчас дохо­дящие до натурализма изображения персонажей и их окружения, но в фантастических бредовых сочетаниях.

Сюрреализм был не просто одним из многих направлений в авангардном искусстве первой пол. ХХ в. В нем наиболее полно и остро в художественной форме выразилось ощущение эпохи, как глобального переходного этапа от классического искусства последних двух-трех тысячелетий к чему-то принципиально иному; именно в нем наметились многие принципы, методы арт-мышления, даже технические приемы и отдельные элементы ПОСТ-культуры второй половины века. Художественные находки сюрреализма активно используются практически во всех видах современного искусства - в кинематографе, телевидении, видеоклипах, театре, фотографии, оформительском искусстве, дизайне, в самых «продвинутых» арт-практиках и проектах конца ХХ в.

**2.2.7. Экспрессионизм.** Его суть заключается в обостренном, часто гипертрофированном выражении с помощью исключительно художественных средств и приемов чувств и переживаний художника, иррациональных состояний его души, чаще всего трагического и экзистенциально-драматического спектров: тревоги, страха, безысходности, тоски, нервозности, разобщенности, повышенной эмоциональности, болезненной страстности, глубокой неудовлетворенности, ностальгии и т. п. Опустошенность, меланхолия, психопатия, нередко истеричность, мрачный эсхатологизм, а иногда и громкие крики протеста против окружающего мира и безнадежные призывы о помощи наполняют многие произведения экспрессионистов. Центральным и наиболее характерным для экспрессионизма принято считать деятельность, прежде всего, немецких художников, связанных с группой "Die Brücke" ("Мост"), альманахом "Der Blaue Reiter" ("Синий всадник"), организованным В.Кандинским и Ф.Марком в 1911 г. и с галереей, издательством и одноименным журналом "Der Sturm" Х.Вальдена (Берлин, 1910-1932 гг.). Периодом расцвета считаются 1905-1920 гг, т.е. время вокруг Первой мировой войны и социальных потрясений в Европе (в Германии, прежде всего), когда именно экспрессионизм в искусстве наиболее полно выражал дух времени, был адекватен социально-политическим перипетиям и потрясениям и психологическим настроениям многих европейцев, особенно - художественно-интеллектуальных кругов.

Сам прием экспрессивного выражения с помощью цвета, формы, пластики тех или иных экстремальных состояний человеческой психики, глубинных движений души и духа человека встречается в истории искусства с древних времен. Его можно встретить у народов Океании и Африки, в средневековом немецком искусстве (особенно в готической скульптуре и живописи), у Грюневальда, Эль Греко (поздний период которого можно прямо назвать экспрессионистским), Гойи, Гогена, представителей европейского символизма и стиля модерн. Экспрессионисты просто абсолютизировали его, сделав центральным, а часто и единственным принципом художественного мышления. В европейском авангарде на разных этапах своего творчества к экспрессионизму примыкали или создавали отдельные экспрессионистские работы многие художники. Среди них можно назвать В.Кандинского, М.Шагала, П.Пикассо. В самой Германии в духе экспрессионизма работали М.Бекманн, А. фон Явленский, Г.Грос, О.Дикс; в Австрии О.Кокошка, Э.Шиле; во Франции Ж.Руо и Х.Сутин. Для художников-экспрессионистов характерно повышенное напряжение цветовых контрастов, выявление структурного костяка предмета, активное использование контура, в графике - черного пятна, обострение контрастов черное-белое, черное-цветное, усиление энергетики формы путем деформации и применения открытых кричащих цветов, гротескная передача лиц, поз, жестов изображенных фигур. Многие из этих приемов легли в основу художественных языков других направлений авангарда, модернизма, постмодернизма.

Существенным для экспрессионизма является открытая визуальная, звуковая, вербальная энергетика «жизненного порыва» (Бергсон), которая реально излучается большинством экспрессионистских работ и активно воздействует на психику реципиента помимо его воли. С экспрессионизма начинается переход искусства от традиционного мимесиса и выражения к реальной презентации открытой энергии (визуальной, звуковой, вербальной). Энергетический потенциал искусства, занимавший в традиционной культуре фоновое место, теперь выдвигается на первый план в качестве доминирующего, что абсолютизируют затем многие направления и творческие личности модернизма и постмодернизма.

**20. Дизайн как составной элемент культуры.**

Дизайн — это эстетический и научно-технический уровень общества, воплощенный в товарах широкого потребления и орудиях труда; это секреты производства (технология создания продукта в промышленном масштабе), воплощенные в эстетически совершенной и удобной вещи; это массовая коммуникация внутри общества, объединяющая людей индустриально-эстетическими продуктами потребления, единой

стилистикой, единым образом жизни. Дизайн связывает в единый узел духовную и материальную, научно-техническую и технологическую, гуманитарную и индустриальную культуру. Он — фокус их пересечения. Тем самым он обеспечивает культурную целостность современной цивилизации.

Основные задачи дизайна заключаются в определении совместно с инженерами-разработчиками функций конструируемого предмета и разработке его внешней формы и форм всех его элементов, оптимально соответствующими выполняемым предметом функциям (т.е. выражающими на художественном уровне его функциональную сущность). При этом обязательно учитываются эстетический дух времени, эстетические запросы, потребности и реальные возможности покупателя и потребности рынка (т.е. интересы производителя). Мудрость и искусство дизайнера заключаются в том, чтобы найти оптимальное сопряжение этих в сущности своей противоречивых потребностей и задач.

К чести основных школ и направлений в дизайне ХХ в. (а он охватывает сегодня всю промышленно-производственную сферу конструирования от коробка спичек, заколки для волос, чайника, мебели до авианосцев и космических аппаратов) следует отметить, что они вывели на хороший эстетический уровень практически весь безграничный мир вещей, предметов и сфер утилитарного назначения. Более того, не ограничиваясь этим, многие дизайнеры дают волю своему творческому воображению и создают высокохудожественные неутилитарные произведения, подобные утилитарным предметам, но не предназначенные для выполнения их функций — практически произведения высокого искусства в классическом эстетическом смысле слова.

В начале XIX в. появляются предметы массового потребления, изготовленные промышленным способом. Возникли новые предметы, еще не укоренившиеся в культуре, что породило проблему адаптации к их вкусу. Возникла необходимость к прогнозированию вкусов. Это привело к появлению профессии дизайнера. Дизайн – (замысел, проект с англ.) цель деятельности, формирование гармоничной предметной среды, наиболее полно удовлетворяющей материальной и духовной потребности человека. Попытки выяснить действительную природу дизайна через литературу, наталкиваются на затруднения. Это связано с тем, что дизайн находится в непрерывном движении. Г. Рит рассматривал дизайн как высшую форму искусства. Д. Глоаг как техническую операцию в процессе производства. Д Конти как профессиональную художественную возможность.

Диза́йн — это творческий метод, процесс и результат художественно-технического проектирования промышленных изделий, их комплексов и систем, ориентированного на достижение наиболее полного соответствия создаваемых объектов и среды в целом возможностям и потребностям человека, как утилитарным, так и эстетическим. Дизайн, как дисциплина, стремится охватить все аспекты окружающей человека среды, которая обусловлена промышленным производством.

От промышленного производства сегодня зависят практически все с троны нашей жизни — от выпуска предметов обихода и орудий производства до удобства и комплексного обустройства жилья, общественных зданий, площадей и улиц города, да и самих промышленных предприятий. Поэтому дизайн, который понимаетсянами и как сфера проектной деятельности общества, и как совокупность вещей и устройств, делающих наше существование удобнее и легче, и как особым образом сформировавшаяся эстетическая концепция современного образа жизни, играет в сегодняшнем мире столь серьезную роль.

Основные категории дизайна.

Образ - идеальное представление об объекте, художественно-образная модель, созданная воображением дизайнера.

Функция - работа, которую должно выполнять изделие, а также смысловая, знаковая и ценностная роли вещи.

Морфология - строение, структура формы изделия, организованная в соответствии с его функцией, материалом и способом изготовления, воплощающими замысел дизайнера.

Технологическая форма - морфология, воплощенная в способе промышленного производства вещи-объекта дизайн-проектирования в результате художственного осмысления технологии.

Эстетическая ценность - особое значение объекта, выявляемое человеком в ситуации эстетического восприятия, эмоциального, чувственного переживания и оценки степени соответствия объекта эстетическому идеалу субъекта.

**21. Подходы к определению истории дизайна.**

Дизайн зародился в Великобритании начало XIX в. В 1901 г. американский архитектор Ф.Л. Райт сформулировал основной принцип дизайна XX . (изучение технологии современного производства и свойств материалов). Во Франции в 80е гг. XIX в. появляются первые изделия прикладного искусства. В Германии зарождение дизайна связывают с художественно-промышленным союзом «Веркбунда». В 20-30 гг. XX в. дизайн появляется как самостоятельная профессия в США. После ВМВ в развитии дизайна оформились 2 тенденции: с одной стороны (первая культивировала элитарность), с другой (проявляется в коммерческом успехе). 1951 г. фирма Браун ориентировалась на скромного потребителя, разрабатывала конструктивно и функционально безукоризненные модели. 1960 – 1970 гг. появляются новые направления (гуманитарный дизайн, компьютерный). 1980 – 1990 гг. дизайн принял новые концепции: использовать синтетические полимеры, что дает работу с формой, цветом и текстурой материалов.

В середине XX века в профессиональном лексиконе для обозначения формообразования в условиях индустриального производства употреблялось понятие «индустриальный дизайн». Тем самым подчеркивалась его неразрывная связь с промышленным производством и конкретизировалась многозначность термина «дизайн». И многие трактаты по истории дизайна того времени в заголовках содержали уточнение «индустриальный дизайн». Затем в конце XX века проектно-художественную деятельность в области индустриального формообразования стали называть более кратко — «дизайн». Отчасти это связано и с тем, что общество вступило в фазу постиндустриального развития, произошли значительные перемены в целеустановках «индустриального дизайна».

Дизайн, как творческий процесс, иногда можно разделить на художественный дизайн — создание вещного мира сугубо с точки зрения эстетики восприятия (внешние проявления формы); техническая эстетика — наука о дизайне, учитывая все аспекты, и прежде всего конструктивность (ранний этап становления), функциональность (средний), комфортность производства, эксплуатации, утилизации технического изделия и т. д. (современное понимание).

Несколько десятилетий ведутся споры о возникновении дизайна.

Рассматриваются различные версии.

1. История дизайна как проектно-художественная деятельность берет свое начало в середине XIX века и связана с развитием индустриального производства, создавшим потребности в новой профессии. [2]

2. Дизайн как связь искусств и ремёсел. Относится к возникновению в конце XIX века известного английского «Движения искусств и ремёсел», возглавленного Уильямом Моррисом, когда были сформированы главные положения теории и творческие принципы дизайна, повлиявшие на школы и направления более поздних лет.

3. Дизайн как художественно-промышленная деятельность: начало ХХ века, когда художники заняли ведущие посты в ряде отраслей современной промышленности и получили возможность формировать фирменный стиль предприятий и влиять на политику выпуска электротехнических приборов, автомобилей, радиоаппаратуры (деятельность Петера Беренса в компании АЭГ и американской автомобильной фирмы «Форд»).

4. Дизайн как появление дипломированного специалиста относится к появлению первых школ и методик преподавания дизайна. (ВХУТЕМАС в СССР (1920), Баухауз в Германии (1919).

5. Становление дизайна как профессии, в зависимости от его реального вхождения в жизнь — непосредственно в производство, торговлю. Хронологический отсчет в этом случае начинается с еще более позднего времени — с 1930-х годов, точнее со времени выхода США из великого экономического кризиса.

6. Дизайн как компоновочная деятельность, берет отсчет от орудий первобытного человека, впервые столкнувшегося с понятиями удобства орудий труда, вопросами повышения производительности, компоновки предметов, первых намеков на эргономику предметов.

**22. Стили в европейском искусстве XVIII в. барокко и рококо.**

Название стиля произошло от итальянского барокко -странный, вычурный, замысловатый. Этот стиль распространился в Европе и в Латинсской Америке в 17в - первой половине 18в. Архитектурные формы величественные, динамичные, свободные. Линии плана зданий и экстерьер более кривые, волнистые. В нарядных интерьерах много декоративных архитектурных форм, скульптур и произведений живописи. В искусстве характерна игра света и теней. Родина архитектуры стиля барокко - Рим. Новый стиль прежде всего утвердился в церковной архитектуре. На архитектуру этой эпохи влияли рост городов, строительство нарядных домов. Королевские дворцы и виллы с величественными ансамблями парков показывали могущество и богатство аристократии, комфортабельные дворцы вельмож, культовые здания украшались фресками, внутренние стены - дорогими тканями, в парках сооружаются нарядные фонтаны. Искусству Барокко характерны: обилие внешних эффектов и элементов. Фигуры рисунка и их группы изображены торжественно, выражения лиц чувственны. Эпоха Барокко расширила круг изображаемых предметов, обогатила эту область искусства новыми жанрами. Художники люблили тёплые тона и нежные переходы цвета, их притягивала игра света и тени, контрасты света и тьмы, большое внимание уделяли материалистическому изображению. Неотъемлемая часть архитектуры Барокко - скульптуры. Они украшали фасады зданий и внутренние помещения. Скульптуры Барокко декоративно, эмоцианально дополняли архитектуру зданий и ансамблей. Парки украсились группами скульптур на античные сюжеты, на площадях устанавливались памятники правителям, они оживляли фонтаны и лестницы. Слово “барокко” итальянского происхождения, буквально означает “странный”, “причудливый”. Такое название весьма соответствует особенностям основного стилистического направления в европейском искусстве с конца 16 века - середины 18 века. В истории искусства 19 и особенно 20 века термином “барокко” начинают обозначать все европейское искусство 17-18 веков. Искусство барокко сложилось и расцвело в Италии, где работали крупнейший архитектор и скульптор Л. Бернини, живописец, глава демократического реализма Караваджо, последователи академизма братья Карраччи и др. Барокко было связано с дворянско-церковной культурой эпохи расцвета абсолютизма. Был призван прославлять могущество церкви и светской аристократии, тяготел к парадной торжественности и пышности. В этот период наблюдается расцвет архитектуры, выразившийся в создании грандиозных городских ансамблей и дворцово-парковых комплексов (Собор и площадь святого Петра в Риме, образованная колоннадой Бернини (1657-1663гг)). Основополагающей чертой барокко можно считать его стремление к синтезу искусств, объединению в один ансамбль архитектуры, скульптуры, живописи и декоративного искусства. В изобразительном искусстве этого периода преобладали сюжеты, в основе которых был заложен драматический конфликт, - религиозного, мифологического или аллегорического характера. Создаются парадные портреты, предназначенные для украшения интерьеров. Особенность барокко – не соблюдение ренессансной гармонии ради более эмоционального контакта со зрителем. Большое значение приобрели композиционные эффекты, выраженные в смелых контрастах масштабов, цветов, света и тени. Но при этом художники барокко стремятся к достижению ритмического и цветового единства, живописности целого. Барокко получило распространение во Фландрии (знаменитые представители барокко во Фландрии – П.П. Рубенс, Ф. Снейдерс, Я. Йорданс, А. ван Дейк), в Испании, Португалии, на юге Германии, в Австрии, Чехии, Словакии, Хорватии, на западе Украины, в Литве. В Италии — на родине барокко — отдельные его предпосылки и приёмы проявились в 16 в. в станковой и декоративной живописи Корреджо, творчестве Караваджо, постройках Дж. Виньолы (тип раннебарочной церкви), скульптуре Джамболоньи. Наиболее законченное и яркое воплощение стиль барокко нашёл в полных религиозной и чувственной аффектации произведениях архитектора и скульптора Л. Бернини, архитектора Ф. Борромини, живописца Пьетро да Кортоны. Позднее итальянское барокко эволюционировало к фантастичности построек Г. Гварини, бравурности живописи С. Розы и А. Маньяско, головокружительной лёгкости росписей Дж. Б. Тьепопо.

Рококо́ (фр. rococo, от фр. rocaille — декоративная раковина, ракушка, рокайль), реже роккоко — стиль в искусстве (в основном, в дизайне интерьеров), возникший во Франции в первой половине XVIII века (во время регентства Филиппа Орлеанского) как развитие стиля барокко. Характерными чертами рококо являются изысканность, большая декоративная нагруженность интерьеров и композиций, грациозный орнаментальный ритм, большое внимание к мифологии, эротическим ситуациям, личному комфорту. Наивысшее развитие в архитектуре стиль получил в Баварии.

В 1-й пол. 18 в. барокко эволюционирует к грациозной лёгкости стиля рококо, сосуществует и переплетается с ним, а с 1770-х гг. повсеместно вытесняется классицизмом. Рококо - стиль искусства и архитектуры , типично характеризуемый чрезмерными деталями и художественным оформлением. Этот стиль был самым популярным в течение начала 18-ого столетия. Слово Рококо замечено как комбинация французского rocaille , или раковина, и итальянского barocco , или Причудливого стиля. Из-за любви Рококо к подобным раковине кривым и сосредоточивании своего внимания на декоративных искусствах, некоторые критики использовали термин к декоративному восприятию, подразумевая, что стиль был фриволен или просто модный в определенный период времени; интересно, что термин был сначала использован на английском языке приблизительно в 1836 году, и это был « коллоквиализм », означающий "старомодный". Однако, с середины 19-ого столетия , термин был принят историками искусства . В то время как все еще идут некоторые дебаты об историческом значении стиля для развития искусства вообще, Рококо теперь широко признан как главный стиль в развитии европейского искусства. Рококо, развитый сначала в декоративных искусствах и внутреннем оформлении.

Луи XIV принес изменение во вкусы придворных художников и в общую артистическую моду. К концу господства старого короля богатые барочные проекты уступили более легким элементам с большим количеством кривых и естественных образцов. Эти элементы очевидны в проектах художественного оформления Николаса Пино . Во время эпохи Регентства жизнь двора была отодвинута от Версаля , и этот артистический стиль стал достаточно распространенным, сначала в королевском дворце, а затем всюду по французскому высокому обществу. Деликатность и игривость Рококо часто замечаются как реакция на излишки режима Луи XIV . 1 730-ые года представляли высоту развития Рококо во Франции. Стиль распространился вне архитектуры и мебели, в живописи и скульптуре, иллюстрируемой работами Антони Вату ( Antoine Watteau ) и Франсуа Буше ( Fran c ois Boucher ). Рококо все еще поддержал стиль барокко в сложных формах и запутанных образцах, но этой деталью, стиль начал объединять множество разнообразных особенностей, включая вкус к восточным проектам и асимметричным формам.

Распространение стиля Рококо было осуществлено французскими художниками и гравировщиками. Этот стиль был с готовностью принят в католических частях Германии , Богемии , и Австрии , где этот стиль был слит с живыми немецкими барочными традициями. Особенно на юге, немецкий Рококо был применен с энтузиазмом к церквям и дворцам. Архитекторы часто драпировали свои интерьеры в облаках пушистой белой штукатурки. В Италии последние барочные стили Борромини ( Borromini ) и Гуарини ( Guarini ) устанавливают тон для Рококо в Турине, Венеции, Неаполе и Сицилии, в то время как искусство в Тоскане и Риме оставались более преданными стилю Барокко. О рококо в Англии всегда говорили, что это "французский вкус". Архитектурный стиль рококо в Англии никогда не завоевывал популярность, хотя изделия из серебра, фарфора, и шелка были настоятельно под влиянием континентального стиля. Томас Чиппендейл преобразовал английский дизайн мебели через его адаптацию и обработку стиля. Уильям Хогарт помог развить теоретические основы для красоты Рококо. Хотя, не преднамеренно ссылаясь на движение, он спорил в своем Анализе Красоты (1753 г.), что холмистые линии и S -образные кривые, присущие Рококо, были основанием для изящества и красоты в искусстве или природе (в отличие от прямой линии или круга в Классицизме ). Развитие Рококо в Англии, как полагают, было связано с возрождением интереса в Готической архитектуре в начале 18-ого столетия. Начало конца для Рококо наступило в начале 1760-ых годов когда такие фигуры как Вольтер, и Жак –Франсуа Блондель ( Jacques - Fran c ois Blondel ) начали высказывать их критику относительно этого стиля искусства. Блондель порицал "смешной беспорядок раковин, драконов, тростников, пальм и растений" в современных интерьерах. К 1780 году, Рококо вышел из моды во Франции, будучи замененным серьезностью Неоклассических художников таких, как Жак Луи Давид. Этот стиль оставался популярным в регионах, и в Италии, до второй фазы неоклассицизма, "стиль Империи", который прибыл с Наполеоновскими правительствами. Интерес к Рококо возобновился между 1820 и 1870 годами. Англичане были среди первых, кто восстановил "стиль Луи XIV ". Видные художники, такие как Делакруа и патроны, такие как Императрица Евгения также открыли вновь ценность изящества и игривости в искусстве и дизайне стиля Рококо.

**23. Развитие ремесла и декоративно-прикладного искусства в России X – XVIII в.**

Особенность российского декоративного искусства – его массовость, "артельность". Мы знаем имена древнегреческих горшечников и вазописцев (Эксений, Эфвроний), французских мебельщиков (Буль, Жакоб), английских керамистов (Джошуа Веджвуд), американских стеклоделов (Луис Олфорд Тиффани), и многих других. Русское декоративное искусство по преимуществу анонимно, более известны фирмы, чем художники (мебельная фирма Гамбса, ювелирная фирма Карла Фаберже). Все же безымянные создатели шедевров народной резьбы. Росписи, ткачества, безымянные же мастера, работавшие под руководством и по проектам великих архитекторов, создали шедевры русского интерьера. В 20 веке конструктивизм вывел на авансцену искусства мастеров-изобретателей нового мира вещей, таких, как Владимир Татлин и Лазарь Лисицкий. Но сталинский режим поспешил заменить гениев ремесла государственной монополией и тиранией дефицита. Все же художественное производство России создало великие ценности во многих областях.

Первые примеры развитого кузнечного и ювелирного производства встречаются у скифов и родственных им племен, живших на территории от Черного моря до Черноземья и Сибири. Для этих территорий характерен т.н. скифский звериный (тератологический) стиль. Северные славяне, постоянно контактировавшие с балтийскими и скандинавскими племенами, переняли от них другой вариант звериного стиля, где орнамент включает части звериных и человеческих тел, переплетающихся причудливым образом. На Урале и в Зауралье угро-финские племена, сначала из дерева и камня, а потом из бронзы изготовляли амулеты со стилизованными изображениями медведей и волков. Вырезанные из дерева ковши, увенчанные головами лосей, оленей, уток, найденные в уральских торфяных болотах отличаются экспрессией и пластической выразительностью. Эти традиции долго сохранялись в русском народном искусстве.

Многие столетия, вплоть до 20-х годов 20 века, крестьянское домашнее производство, а с 18 – 19 веков и кустарные крестьянские промыслы, насыщали деревни и города глиняной, деревянной и металлической утварью, деревянными и керамическими игрушками, набивными тканями, коврами и т.д. Особенно знаменитыми стали хохломская деревянная посуда, городецкая яркая и жизнерадостная роспись по дереву, дымковские глиняные фигурки и свистульки лукутинские лаковые шкатулки с росписью.

Замечательные промыслы сложились у народов Русского Севера, Сибири, Дальнего Востока, Кавказа; знамениты промыслы аулов Дагестана – Кубачи (обработка металла), Балхар (расписная керамика), Унцукуль (насечка серебром по дереву).

Бывшие иконописные мастерские в советское время перешли на роспись шкатулок (Мстера, Холуй). В Палехе Ивановской области И.И. Голиков и другие мастера разработали тончайшую миниатюрную живопись по черному лаку на сюжеты сказок и народных песен. В Древнюю Русь из Византии перешло высокое искусство перегородчатой эмали, черни, зерни, чеканки по металлу, резьбы по кости и дереву. К 17 веку сложилось развитое художественное производство: ростовская и усольская расписная эмаль, великоустюжское чернение по серебру, нижегородская резьба на причелинах изб. Работы мастеров декоративного искусства, среди которых были как русские, так и греческие и (возможно) западноевропейские мастера, украшали храмы и дворцы.

Со времен Петра I вошли в употребление вещи западно-европейского типа: фаянс, создававшийся на фабрике московского купца Афанасия Гребенщикова, фарфор, изобретенный Дмитрием Виноградовым (на Западе секрет фарфора держали в строгой тайне), литая и чеканная утварь, мягкая мебель. С 18 века входят с широкое употребление зеркала. Стекло, известное с домонгольских времен, с середины 17 века все чаще используется в посуде (царский завод в Измайлове). В 18 веке М.В. Ломоносов наладил мануфактурное производство стекла, мозаичной смальты и зеркал. Лучшие архитекторы 18 – начала 19 веков создавали эскизы предметов декоративного убранства интерьеров. Ряд зодчих этого времени начинает свою карьеру с работы декоратора (Росси, Воронихин). Для выполнения заказов императорского двора и высшей знати много работали частные предприятия: фаянсовый завод Ауэрбаха в Конаково и фарфоровый завод Гарднера в Вербилках. В 19 веке частные предприятия достигли высокого мастерства: фарфоровый завод Попова, фаянсовый и фарфоровый заводы Кузнецовых. В это время, в рамках стиля историзм (или эклектики) большое распространение получают имитации предметов ушедших эпох, стилизации, которые подчас трудно отличить от прототипов, - например, появляется посуда в стиле рококо, "готическая" и "ренессансная" мебель и др. Еще в конце 18 века во Франции появилась мода изготавливать "античные" предметы одежды, мебель и посуду по эскизам археологов; затем эта тенденция нашла выражение в работах мастеров русского ампира, и получила развитие в рамках "историзма" 19 столетия.

Своими корнями народное искусство и художественные промыслы уходят в глубокую древность, когда человек жил в условиях первобытнообщинного и родового строя. Средства существования он добывал примитивными способами. Всякая деятельность в первобытном обществе могла быть только коллективной. Разделение труда осуществлялось только на труд мужской (война, охота) и труд женский (приготовление пищи, изготовление одежды, ведение домашнего хозяйства); в то время даже керамическое производство было домашним женским делом. Необходимость совместного труда обусловила общую собственность на орудия труда, на землю, на продукты производства. Имущественного неравенства еще не было.

Зачатки искусства тогда тоже носили коллективный характер. Изготовляя орудия труда, охоты и войны, посуду, одежду и другие необходимые в быту предметы, человек стремился придать им красивую форму, украсить их орнаментом, то есть делал тем самым обычные вещи произведениями искусства. Нередко форма изделия и его орнамент имели еще и магическое, культовое назначение. Так, один и тот же предмет мог одновременно удовлетворять реальные потребности человека, отвечать его религиозным взглядам и соответствовать его пониманию красоты.

Эта синкретичность, нерасчлененность, слитность функций древнего искусства была характерной чертой и искусства древних восточных славян, которое было неотделимо от их быта.

К моменту создания восточнославянского государства — Киевской Руси — ремесла в нем достигли высокого уровня развития.

Самым первым производством, выделившимся в самостоятельное ремесло в городе и деревне, было обработка металла.

Древняя Русь знала почти все виды современной художественной металлообработки, но главными была ковка, литье, чеканка, филигрань и зернь. Наиболее высокого уровня развития в это время достигло ювелирное искусство.

Вторым по времени зарождения ремеслом, после обработки металла, явилось гончарство. В IX-X вв. Киевская Русь уже знает гончарный круг, появление которого означало переход керамического производства из рук женщин, занятых домашним трудом, в руки мужчины-ремесленника. Гончарные мастерские изготовляли посуду, домашнюю утварь, игрушки, предметы церковного обихода, изразцы — декоративные керамические плитки, которые использовались в архитектуре как отделочный материал.

В древней Руси было развито также и искусство ремесленников-камнерезов: резчиков икон и литейных форм, гранильщиков бус. Работало множество косторезных мастерских, массовой продукцией которых были гребни самых разнообразных форм, а также предметы культового назначения: кресты, иконы и т. д.

Ремесленники Древней Руси в основном выполняли изделия на заказ. По своему социальному положению они входили в различные группы населения. В городах уже работали свободные мастера: иконописцы, златокузнецы, чеканщики, кузнецы, игрушечники и другие. Вместе с тем на боярских и княжеских дворах, в поместьях и вотчинах трудились закрепощенные мастера-холопы. В монастырях также работали ремесленники. Следует отметить, что в Древней Руси не ко всем видам ремесел относились одинаково, были профессии более «почитаемые», такие, как иконописное, златокузнечное дело, и были «черные», «грязные», как, например, гончарство.

Основными видами женского художественного творчества в Древней Руси были узорное ткачество (в частности, браное», вышивка по холсту, золотое шитье, «шелковое пялочное дело». Основным видом искусства являлось древнерусское шитье — вышитая церковная утварь: пелены, плащаницы, покровы, вызывавшие всеобщее восхищение и вывозившиеся из Руси в другие страны.

Крупными центрами художественного женского рукоделия были монастыри.

Значительного развития художественная обработка дерева достигла в великом Новгороде, жителей которого даже называли плотниками.

В XV-XVII века выросло и окрепло Русское централизованное государство. Его столица Москва становится не только политическим, но и культурным центром. Самодержавная власть видела в роскоши и богатстве средство укрепления своего могущества, средство воздействия на умы и души своих подданных. К великокняжескому, а потом и к царскому дворцу съезжаются многочисленные мастера золотых и серебряных дел, иконописцы, костерезы и камнерезы, специалисты обработки дерева, мастерицы шитья. В изделиях царских мастеров художественная сторона предмета начинает оттеснять на второй план его утилитарное назначение.

Развитие товарного обмена приводит к тому, что во многих городах и селах изготовление на продажу бытовых предметов превращается в основное занятие населения. В различных уголках России на основе народных ремесел возникают кустарные художественные промыслы. Создавая изделия на продажу, кустари художественных промыслов были тесно связаны с древними традициями народного искусства, продолжали и развивали эти традиции.

Среди древнейших русских художественных промыслов следует назвать промысел художественной резьбы по кости и дереву, возникший в Троице-Сергиевом монастыре в XVI-XVII вв. Здесь же стал развиваться и игрушечный промысел.

В XVI-XVII веках славились своим мастерством новгородские, псковские и вологодские «златокузнецы», псковские литейщики колоколов. В XVII веке в Сольвычегодске развивается промысел «усольской эмали». Искусство эмали получило развитие и в Великом Устюге. Кроме того, в этом городе жили мастера просечного железа, которые изготовляли узорчатые железные полосы и украшали ими деревянные ларцы и подголовники. На севере, в городе Холмогоры, расцветает косторезное искусство.

XVII век — начало теперь всемирно известного хохломского промысла. Во многих русских городах, в первую очередь городах Поволжья, развиваются прялочные промыслы, гончарное и изразцовое производство, промыслы резьбы пряничных досок. В это же время получает развитие набойка. Набойкой украшали одежду, занавесы, полавочники, знамена и т. д. Некоторые набивные узоры были созданы знаменщиками Оружейной палаты.

В XVIII веке начинают развиваться русские промыслы нитяного кружевоплетения и безворсового ковроделия.

**24. Стиль модерн в дизайне.**

Слово «модерн» (от фр. — «современный») часто означает просто нечто модное, современное, экстрамодное. В связи с этим «модерновый» интерьер может совсем не относиться к стилю модерн, а представлять из себя набор объектов современных, модных, высокотехнологичных. Основной признак стиля модерн — декоративность, основной мотив — вьющееся растение, основной принцип — уподобление природе. Особняки, павильоны, общественные здания эпохи модерна построены как бы «изнутри наружу», то есть внутреннее пространство определяет внешний облик. Фасады таких домов несимметричны и напоминают природные объекты, сотворенные фантазией человека. Для модерна характерны выразительные интерьеры с перетекающим динамичным пространством, изогнутыми очертаниями кованых карнизов, закругляющимися дверными и оконными проемами, богатым декором из резного дерева, цветного стекла, металла. Воссоздать точный интерьер в стиле модерн — задача довольно сложная: во-первых, это достаточно дорогое удовольствие, а во-вторых, интерьер в стиле модерн должен нести отпечаток личности хозяина в стиле. Однако несколько практических и выполнимых советов, все же можно дать. Если у вас есть возможность оформить дом или загородный особняк в данном стиле, то не забудьте, что главное правило — «внешность» дома должна отражать его внутренний характер. Важны также окна-розетки, наполненные сияющими стеклами витражей, стрельчатые арки, остроконечные башенки. Ко внутреннему дизайну также отнеситесь внимательно: последовательно декорируйте комнаты, подбирая цвета стен и потолка. Стены желательно окрашивать в пастельные тона или расписывать. Не забывайте, что интерьер должен быть загадочным и «прочувствованным». Полезным помощником вам для создания духа эпохи модерна будет антикварный магазин. Однако, важно приобретать несколько вещей, чтобы они создавали гармоничный ансамбль среди современных предметов. Наиболее простой способ воссоздания модерна в вашем интерьере — это выделение стилевых акцентов. Оклейте стены охристыми обоями с тканевой фактурой, дополните их широким цветочным бордюром и не поскупитесь на зеркала в резных деревянных рамах. Люстры или бра подбирайте с тускловатым светом, цилиндрическими плафонами из матового стекла или ткани. Доминирующую роль в интерьере модерна будут играть кованая мебель и карнизы с плавными изогнутыми линиями и наконечниками.

Спальня в стиле модерн может изобиловать красиво задрапированными тканями. Ночники прихотливо изогнутых форм, кокетливый пуфик на кованых ножках, создадут уют модерна. На кухне можно повесить постер торговой рекламы того времени, а пространство сконцентрировать светом вокруг стола. Важной деталью здесь будет стол круглой формы и старые знакомые — венские стулья (в свое время их называли «модерном для бедных»)

Целостный подход к дизайну, динамичность и изящество модерна приближают его к природным, органическим формам. Чем глубже и тоньше душа человека, тем сложнее и вычурнее должна быть среда его обитания. И модерн — верный помощник в достижении этой благородной цели.

**25. Конструктивизм и функционализм в дизайне.**

Конструктивизм — советский авангардистский метод (стиль, направление) в изобразительном искусстве, архитектуре, фотографии и декоративно-прикладном искусстве, получивший развитие в 1920 — нач. 1930 годов.

Характеризуется строгостью, геометризмом, лаконичностью форм и монолитностью внешнего облика. В 1924 году была создана официальная творческая организация конструктивистов — ОСА, представители которой разработали так называемый функциональный метод проектирования, основанный на научном анализе особенностей функционирования зданий, сооружений, градостроительных комплексов. Характерные памятники конструктивизма — фабрики-кухни, Дворцы труда, рабочие клубы, дома-коммуны указанного времени.

То творческое мировоззрение, что принято называть конструктивизмом в пределах архитектурного стиля, проявилось несколько раньше, чем непосредственно в архитектуре. Конструктивизм, как и функционализм с рационализмом, принято относить к понятию «современная архитектура».

Конструктивизм принято считать русским (советским) явлением, возникшим после Октябрьской революции в качестве одного из направлений нового, авангардного, пролетарского искусства, хотя, как и любое явление в искусстве, он не ограничивается рамками одной страны. Так, провозвестником этого стиля в архитектуре явилась ещё Эйфелева башня, сочетающая в себе элементы как модерна, так и конструктивизма.[1]

Как писал В. В. Маяковский в своём очерке о французской живописи: «Впервые не из Франции, а из России прилетело новое слово искусства — конструктивизм…»

Как же возникло это принципиально новое направление?

В условиях непрекращающегося поиска новых форм, подразумевавшем забвение всего «старого», новаторы провозглашали отказ от «искусства ради искусства». Отныне искусство должно было служить… производству.

Большинство тех, кто впоследствии примкнул к течению конструктивистов, были идеологами так называемого «производственного искусства». Они призывали художников «сознательно творить полезные вещи» и мечтали о новом гармоничном человеке, пользующемся удобными вещами и живущем в благоустроенном городе. Так, один из теоретиков «производственного искусства» Б.Арватов писал, что «…Будут не изображать красивое тело, а воспитывать настоящего живого гармоничного человека; не рисовать лес, а выращивать парки и сады; не украшать стены картинами, а окрашивать эти стены…»

«Производственное искусство» не стало более чем концепцией, однако, термин конструктивизм был произнесён именно теоретиками этого направления (в их выступлениях и брошюрах постоянно встречались также слова «конструкция», «конструктивный», «конструирование пространства»).

Помимо вышеуказанного направления на становление конструктивизма оказали огромное влияние футуризм, супрематизм, кубизм, пуризм и другие новаторские течения 1910-х годов, однако социально обусловленной основой стало именно «производственное искусство» с его непосредственным обращением к текущим российским реалиям 1920-х.

Термин «конструктивизм» использовался советскими художниками и архитекторами ещё в 1920 году, однако впервые он был официально обозначен в 1922 году в книге Алексея Михайловича Гана, которая так и называлась — «Конструктивизм».

А. М. Ганом провозглашалось, что «…группа конструктивистов ставит своей задачей коммунистическое выражение материальных ценностей… Тектоника, конструкция и фактура — мобилизующие материальные элементы индустриальной культуры».

То есть явным образом подчёркивалось, что культура новой России является индустриальной.

ФУНКЦИОНАЛИЗМ - сформировался в начале 1920-х гг. и охватил не только архитектуру, но распространился широко и повсеместно на весь предметный мир - мебель, одежду, книжную графику сценографию и пр., заложил теоретическую и практическую базу дизайна.

Отчасти художественной предтечей современного движения послужил сформировавшийся в начале ХХ в. футуризм и конструктивизм /в изобразительном искусстве/. От футуризма функционализм воспринял его демонстративное отрицание творческого наследия, а от конструктивизма культ обобщенных абстрактных геометрических форм. Идеи архитектурного функционализма первоначально формировались в виде литературных манифестов, "бумажных" проектов, теоретических трудов. Его целями провозглашались оздоровление городов, улучшение жизни их населения на основе достижений социального и научно-технического прогресса. Так, например, излагал в письме к Ле Корбюзье эти цели выдающийся отечественный теоретик и практик архитектуры М. Гинзбург: "Нас не связывает прошлое. Мы знаем, что современный город смертельно болен, но не желаем его лечить. Наоборот, мы хотим его разрушить и заменить новыми социалистическими формами расселения людей, лишенными внутренних противоречий, как пережитков капитализма".

Ле Корбюзье в свою очередь в "бумажном" проекте 1925 г. реконструкции центра Парижа /"план Вуазен"/ предусматривал радикальный снос всей исторической застройки центра /за исключением нескольких выдающихся памятников архитектуры/ на территории в 240 га и застройку её 18 одинаковыми крестообразными в плане стеклянными башнями офисов высотою по 200 м. Вся незастроенная часть территории центра отводилась "планом Вуазен" под озеленение с устройством надземного транспорта на эстакадах.

Некоторые идеи конструктивизма были воплощены в западно-европейском (В. Баумейстер, О. Шлеммер и др.) изобразительном искусстве. Применительно к зарубежному искусству термин "конструктивизм" в значительной мере условен: в архитектуре он обозначает течение внутри функционализма, стремившееся подчеркнуть экспрессию современных конструкций, в живописи и скульптуре—одно из направлений авангардизма, использовавшее некоторые формальные поиски раннего конструктивизма (скульпторы И. Габо, А. Певзнер).

**26. Школа промышленного конструирования в начале XX в.**

В начале XX в. в литературе появился ряд работ о красоте в технике; в спорах о соотношении красоты и целесообразности в форме машины приняли участие специалисты-машиностроители, в частности со своими мыслями по этому вопросу на страницах печати выступили русские профессора П.С. Страхов и Я.В. Столяров. Их точки зрения показательны в том смысле, что отражали мнения, сложившиеся в инженерных кругах к началу столетия. Оба автора говорят о необходимости красоты технических сооружений, но вкладывают в это понятие различное содержание. Мысль о том, что технический объект, помимо своего функционального назначения, еще может нести яркое эмоциональное содержание, прозвучала в работе П.С. Страхова «Эстетические задачи техники» [11]. Предугадывая характер общественных и технических сооружений будущего и их основную идею, он пишет о том, что скоро в облике городов появятся большие чисто технические изменения. Общественные здания выльются в формы каменных сооружений, воплощающих в себе нечто громадное и сильное, но вместе с тем величественно-простое; нечто подобное тому, что уже намечается в зданиях огромных железнодорожных вокзалов, рынков, но с доведением могучей элегантности их железных тел до той красоты, которая вполне выражала бы все величие побед, одержанных человечеством. Автор считает, что попытки Ф. Рело создать стиль в машиностроении – это первые наметки на пути эстетического упорядочения машинной формы, причем сущностью машинного стиля является динамика, а форма должна выражать эту сущность. Красота машины находит выражение в ритмике движений; и даже окраска машин и их частей может согласовываться как с их назначением, так и с окружающей средой.

Идея поиска новых форм предметного мира, высказанная в конце 90-х годов Лоосом, Салливеном и другими деятелями культуры, была подхвачена и развита творческим союзом – Веркбундом, а затем школой промышленного конструирования – Баухаузом. Ими-то и были разработаны теоретические основы формообразования в условиях индустриального производства, которые в 20-х годах стали идеологическим фундаментом художественного конструирования.

Значительное влияние на развитие связей архитекторов и художников-конструкторов с живой практикой промышленного производства оказала деятельность художественно-технической школы «Баухауз».

В 1919 году в небольшом германском городе Веймаре Вальтером Гропиусом (1883—1969 гг.), немецким архитектором и теоретиком архитектуры, учеником Петера Беренса, был основан «Баухауз» (буквально «Строительный дом ») - первое учебное заведение, призванное готовить художников для работы в промышленности. Школа сочетала функции учебного заведения и производственных мастерских. Школа, по мнению ее организаторов, должна была выпускать всесторонне развитых людей, которые сочетали бы в себе художественные, духовные и творческие возможности. Прежние художественные школы не выходили за пределы ремесленного производства.

Деятельность «Баухауза» была сосредоточена на разработке целесообразных и красивых форм, процессы изготовления которых строго увязывались с технологией индустриального производства, с новейшими конструкциями и материалами. Как результат этой работы возник стиль «Баухауз». Для промышленных образцов различных предметов в этом стиле характерны сухость линий, увлечение конструкцией как таковой, массивность. В короткое время «Баухауз» стал подлинным методическим центром в области дизайна. В числе его профессоров были крупнейшие деятели культуры начала XX столетия архитекторы Мис ван дер Роэ, Ганнес Майер, Марсель Брейер, художники Василий Кандинский, Пауль Клее, Лионель Фенингер, Пит Мондриан.

Начало деятельности «Баухауза» проходило под влиянием утопических идей о возможности переустройства общества путем создания гармонической предметной среды. Архитектура рассматривалась как «прообраз социальной согласованности», признавалась началом, объединяющим искусство, ремесло и технику. Студенты с первого курса занимались по определенной специализации (керамика, мебель, текстиль и т. п.). Обучение разделялось на техническую подготовку (Werkleehre) и художественную подготовку (Kunstleehre). Занятие ремеслом в мастерской института считалось необходимым для будущего дизайнера, потому что, только изготовляя образец (или эталон), студент мог ощутить предмет как некоторую целостность и, выполняя эту работу, контролировать себя. Минуя непосредственное общение с предметом, будущий художник-конструктор мог стать жертвой одностороннего ограниченного «машинизма», поскольку современное производство делит процесс создания вещи на разобщенные операции. Но, в отличие от традиционного ремесленного училища, студент «Баухауза» работал не над единичным предметом, а над эталоном для промышленного производства.

Техническая подготовка студентов подкреплялась изучением станков, технологии обработки металла и других материалов. Вообще изучению материалов придавалось исключительно большое значение, так как правдивость использования того или другого материала была одной из основ эстетической программы «Баухауза». Новаторским был и сам принцип художественной подготовки. В прежних школах обучение живописи, рисунку, скульптуре по давней традиции носило пассивный характер и освоение мастерства происходило в процессе, почти исключавшем анализ натуры. «Баухауз» считал, что одного только усвоения мастерства недостаточно для того, чтобы привлечь пластические искусства на службу промышленности. Поэтому, кроме обычных натурных зарисовок, технического рисования, на всех курсах шло беспрерывное экспериментирование, в процессе которого студенты изучали закономерности ритма, гармонии, пропорции (как в музыке изучается контрапункт, гармония, инструментовка). Студенты овладевали всеми тонкостями восприятия, формообразования и цветосочетания. «Баухауз» стал подлинной лабораторией архитектуры и проектирования промышленных изделий.

**27. Развитие дизайна в США после Второй мировой войны.**

В послевоенной истории дизайна США оформились 2 тенденции, представители которых с трудом находили общий язык. Сторонники первой отстаивали концепцию чистого, некоммерческого искусства и высоких моральных требований к профессии, сознательно культивировали элитарность, подчеркивая, что моральный долг дизайнера – способствовать эстетическому развитию публики, вносить в предметный мир внешнюю упорядоченность и социальную гармонию. Представители второй, более «демократичной» позиции стремились дать публике то, что она, скорее всего, желала получить и что определялось коммерческим успехом.

В 1950-е гг. критики и теоретики присвоили работам нескольких мастеров дизайна статус произведений искусства, а остальных обвинили в том, что они наполняют рынок безвкусными поделками. Крайне редко дизайнер мог удовлетворить и критиков, и широкую публику. С легкой руки дизайнера компании «Дженерал Моторс» Харли Эрла автостроители из Детройта позволили обычным людям приобщиться к фантастическому миру скорости и полета. Для автомобилей 50-х гг. были характерны длинные плавные линии, передние бамперы с выступающими «клыками», опоясывающие ветровые стекла, широкие задние крылья, яркая двухцветная раскраска, хромированные ободы и множество приборов на передней панели, отделанной металлизированным пластиком. «Ультрасовременные», то есть кричащие, формы пришлись по вкусу массовому потребителю. В эпоху экономического бума 1950-1960-х гг. деятели промышленного дизайна преуспевали, не смотря на критику. По мере усиления деловой активности процветала и профессия дизайнера. С 1951 г. по 1969 г. число членов Общества индустриальных дизайнеров Америки возросло с 99 человек до более чем 600. Причем, если в первые послевоенные годы дизайнеры работали в основном как независимые консультанты, то к 60-м гг. они, как правило, были штатными сотрудниками фирм. Независимые дизайнерские фирмы после войны расширялись еще быстрее. Дизайнеры использовали свой талант не только для оформления товара, но и для его упаковки, для оформления интерьеров торговых помещений, витрин и выставок, средств общественного транспорта, для изготовления фирменных знаков, логотипов, фирменных канцелярских бланков и, что особенно важно, для разработки общей концепции имиджа корпорации-заказчика.

В 1960-х гг. большинство дизайнеров, как независимых консультантов, так и штатных сотрудников фирм, достигла значительных успехов равно в визуальных и функциональных решениях, а сама профессия получила в американском обществе высокий статус. К концу 60-х – началу 70-х гг. в сообществе дизайнеров наступил перелом. Появились новые направления в творчестве дизайнеров. Принятие строго законодательства об ответственности за качество выпускаемых изделий заставило дизайнеров уделять больше внимания вопросам надежности и безопасности товаров, а не только их внешнему виду. Новые материалы с их широкими возможностями дали дизайнерам больше свободы в экспериментах с формой, цветом и текстурой материалов. Компьютерный дизайн предоставил маленьким независимым фирмам возможность генерировать идеи и моделировать ситуации такого уровня, которые раньше были по плечу лишь крупным бюро, имевшим в штате десятки чертежников. Думается, что дизайн является наиболее ценным вкладом США в культуру XX в.

Деятельность по оформлению имиджа в США всегда расценивалась как один из методов пропаганды дизайна.

**28. Особенности развитие дизайна в Германии после Второй мировой войны.**

После окончания ВМВ, в 1951 г. в Германии было принято решение «в интересах конкурентоспособности промышленности и ремесла» содействовать всем усилиям, «способным обеспечить немецким изделиям наилучшую форму». Рекомендовалось создать в качестве негосударственной организации Совет технической эстетики. В помощь ему был затем образован Фонд развития художественного конструирования. Задачи Совета являлись, в первую очередь, пропаганда принципов художественного конструирования в промышленности, ремесле, торговле и среди потребителей, содействие развитию художественного конструирования, консультирование правительственных и государственных учреждений, подготовка выставок, конкурсов, оказание влияния на профессиональное обучение дизайнеров и т.д. По всем этим направлениям Совет развил широкую деятельность.

Для лучших образцов немецкого дизайна всего были характерны такие черты, как законченность, упорядоченность, строгость и лаконичность форм. Еще один положительный момент – довольно широкий диапазон деятельности дизайнеров. На первом этапе развития послевоенного дизайна, в 1940е гг., они преимущественно занимались созданием домашней утвари, бытового фарфора, стекла, столовых приборов, мебели для жилых помещений, тканей. На втором этапе, в 1950-е гг., - конторской мебели, электроприборов, бытовой радиоаппаратуры, бытовых машин. В 1960-х гг. в сферу дизайнерской работы во все больших масштабах начали входить станки, крупные машины, дорожно-строительное оборудование. Большой интерес представляют работы немецких дизайнеров в области проектирования средств общественного транспорта и судов. На задачи дизайнера и его место в промышленном производстве в ФРГ наметилось тогда 2 точки зрения. Одни дизайнеры, в особенности старшее поколение, считали, что при создании простых в техническом отношении предметов широкого потребления дизайнер может решающим образом влиять на их качество и полезность. В машиностроении же и других отраслях промышленности, выпускающих сложные машины и приборы, он должен ограничиться ролью консультанта по художественным вопросам, отнюдь не становясь непосредственным участником процесса проектирования. Однако, по мере того как дизайнеры ФРГ стали все чаще принимать участие в создании моделей машиностроительной, приборостроительной и других подобных отраслей промышленности, сложилась иная точка зрения, которая получила со временем большое распространение. Ее сторонники считали, что сфера деятельности дизайнера выходит далеко за рамки конструирования несложных объектов или «художественного консультирования». Они активно включались в проектирование промышленного оборудования и электронной техники и, не ограничиваясь задачами формального характера, вели широкий поиск решения проблем, связанных с потребительскими и эксплуатационными качествами этих изделий.

«Браун-стиль» оказался заметной вехой в истории послевоенного дизайна, первым наиболее цельным и определенным выражением стилистики начала 1960-х гг., ставшей почти универсальной для всего мира. Сухость и лаконизм моделей «Браун» стали в глазах потребителя самостоятельной ценностью, новизна на короткое время формы стала бестселлером, в высшей степени конкурентоспособным товаром.

**29. Особенности развитие дизайна в Франции после Второй мировой войны.**

После ВМВ в силу ряда причин экономического характера во Франции промышленность ориентировалась в основном на внутренний рынок. Государство и промышленники не особенно заботились о повышении конкурентоспособности товаров и использовании в этих целях дизайна, чем и объясняется его отставание от развития дизайна в других крупных промышленных странах того времени. Между тем Франция имела устойчивый традиции в развитии идей художественного конструирования. Здесь в 1920-е гг. сформировалась школа Ле Корбюзье, призывавшего к созданию средствами архитектуры и дизайна гармоничной предметной среды, к комплексному пересмотру окружающего человека мира вещей. Однако одних только традиций для успешного развития дизайна оказывается мало, необходимы еще достаточно сильные экономические стимулы.

До 1950-х гг. в стране почти не было дизайнеров-профессионалов. В 1952 г. по инициативе Вьено создается институт технической эстетики, задуманный как общественная организация, призванная объединять усилия представителей различных кругов, направленные на развитие и пропаганду дизайна. Задачи Института были сформулированы следующим образом: способствовать приданию французским товарам привлекательность, обеспечению им преимущественного положения на мировых рынках и развитию экспорта; содействовать проведению научных исследований в целях гуманизации промышленного оборудования и изделий, а также приданию продуктам промышленной цивилизации эстетической ценности; способствовать воспитанию вкуса каждого человека и повышению уровня его жизни. Дизайн во Франции в послевоенные годы не приобрел такого размаха, как в других крупных европейских странах и США, однако ряд крупнейших французских объединений и фирм – «Эр Франс», «Алюминиум Франсэ» и др. – уделяли развитию дизайна большое внимание. Для них было очевидно, что использование услуг дизайнеров в производстве – один из основных источников повышения экономичности и рентабельности предприятия. Однако даже крупные фирмы во Франции тогда не имели штатных дизайнеров, а прибегали к услугам независимых дизайнерских бюро. Дизайнерских бюро во Франции было немного, и штат их большей частью не превышал 10 человек. Крупнейшее и старейшее во Франции бюро «Текнэс» возглавлял Анри Вьено. Для этого бюро всегда был характерен глубокий аналитический подход к художественному конструированию и всесторонний учет интересов будущего потребителя проектируемого изделия. Среди работ «Текнэс» - телевизоры, фотоаппараты, автомобили, бытовые машины, электроприборы и электроинструмент.

**30. Особенности развитие дизайна в Англии после Второй мировой войны.**

В Англии после окончания ВМВ развитие дизайна проходило под знаком повышения конкурентоспособности английских товаров. В 1944 г. с целью «способствовать всеми возможными средствами повышению художественно-конструкторского уровня изделий, выпускаемых промышленностью Великобритании», был создан Совет по дизайну – официальная организация, пользующаяся государственной субсидией. Совет начал широкую пропаганду одновременно в двух направлениях: среди промышленников, убеждая их привлекать дизайнеров к созданию новых изделий, и среди оптовых и розничных покупателей, прививая им высокую требовательность к качеству промышленных товаров. С 1949 г. Совет издает журнал «Дизайн». При Совете по дизайну был создан и Дизайн-центр – постоянно периодически обновляемая выставка лучших дизайнерских изделий. Центр имеет также картотеку английских дизайнеров, которая предоставляет необходимые сведения заказчикам, желающим воспользоваться их услугами. В 1957 г. были учреждены премии Дизайн-центра, которые присваивались ежегодно 20 лучшим изделиям промышленного дизайна. К концу 60-х гг. награды стали присуждаться не только за дизайн бытовых изделий широкого потребления, но и за образцы промышленного оборудования. Это было закономерно. Если на первом этапе послевоенного развития промышленный дизайн в Англии находил применение главным образом в производстве товаров широкого потребления, то с 60-х гг. он все шире применяется при проектировании средств производства и различного сложного оборудования. Если раньше дизайнеры занимались главным образом внешним видом изделий, то теперь при проектировании средств производства они все больше внимания уделяют проблемам эргономики.

Большой интерес к дизайну в Англии стали проявлять не только промышленные предприятия, но и государственные ведомства – общественных сооружений и общественных работ, железнодорожного транспорта, почт, здравоохранения и просвещения. Главное почтовое управление и Главное управление железных дорог организовали собственные отделы дизайна. Кроме того, они стали привлекать для консультации и разработки комплексных проектов независимые дизайнерские бюро.

На многих промышленных предприятиях Англии работают штатные дизайнеры и целые дизайнерские отделы, но основные силы английского дизайна представлены самостоятельными дизайнерскими бюро. В 1960-1970-х гг. одним из самых популярных среди них было лондонское бюро «Дизайн Рисерч юнит» («Научно-исследовательская дизайнерская группа»). Возглавляли ее известные профессора дизайна М.Блэк и М.Грей. Бюро объединяло несколько десятков специалистов – архитекторов, дизайнеров, графиков. Это была одна из крупнейших универсальных дизайнерских фирм в Европе, которая одновременно могла выполнять до 20 крупных заказов.

**31. Особенности развитие дизайна в Италии после Второй мировой войны.**

В структуре послевоенной промышленности Италии наряду с высокоразвитыми отраслями (машиностроение, автомобилестроение) сохранились отрасли, тесно связанные с ремесленным производством: производство стекла, керамики, плетеной мебели ит.п. Последние, хотя и имели вполне современную промышленную организацию, в вопросе качества продукции в значительной мере зависели от виртуозности и мастерства рабочих. Многие образцы изделий этих отраслей создавались при участии видных итальянских дизайнеров, например, Джио Понти является автором ряда изделий стекольной промышленности. Высоким художественным вкусом отмечена продукция фирмы «Оливетти». Выпускаемые ею модели конторского оборудования заслужили признание во всем мире благодаря классической простоте и пропорциональности формы.

Камилло Оливетти в 1912 г. писал: «Эстетическая сторона конструктивного решения машинки также требует особого внимания… Пишущая машинка не должна быть оформлена в сомнительном вкусе. Она должна иметь внешность одновременно серьезную и элегантную». Нужно учесть, что в это время машинки – как пишущие, так и швейные – еще упорно покрывались истонченными акантовыми листьями, нанесенными бронзовой краской. В то время далеко не все искусствоведы могли ставить вопрос об эстетической ценности промышленной продукции, во вкусах широкой публики безраздельно господствовал унылый эклектизм – для инженера, делового человека точка зрения Камилло Оливетти была совершенно исключительной. Сразу же после войны, в условиях быстрого роста экономической активности фирма «Оливетти» переходит в наступление на мировой рынок, тщательно подготовленное предыдущими десятилетиями. В 1948 г. бестселлером становится созданная Ниццоли модель «Лексикон – 80». Выпущенная на рынок в 1950 г. «Леттера – 22» производит новую сенсацию. Возникает и приобретает права гражданства выражение «стиль Оливетти».

Отдел дизайна приобрел постепенно привилегированное положение и значительно увеличился.

Критики дизайна утверждают, что «стиль Оливетти» на самом деле является смешением нескольких «стилей». В чисто искусствоведческом срезе рассмотрения, когда под стилем в дизайне подразумевается единство формально-стилистических признаков, это справедливо. Такого формального единства у «Оливетти» не было, нет и, вероятно, не будет.

«Стиль Оливетти» - это сумма зримых выражений, которые в разных областях и на разных уровнях уже в течение десятилетий с обновленной связностью создают образ предприятия, которое, может быть, первым поняло важность некоторых человеческих и эстетических ценностей области промышленного производства: любая машина может и должна быть красиво оформлена, фабрика должна быть построена красивой, коммерческое письмо должно быть написано в стиле, достойном хорошего вкуса и культурных требований адресата. «Стиль Оливетти» невозможно определить однозначно, потому что он не связан с каким бы то ни было формально-стилистическим единством.

Участие дизайнеров способствовало и укреплению престижа автомобильных фирм. В Италии было создано около 30 дизайнерских фирм, специализировавшихся на автомобильном дизайне.

Общий высокий уровень итальянского дизайна всегда в значительной мере определялся деятельностью независимых специалистов, для которых характерны разносторонность и широкий диапазон, охватывающий самые различные отрасли производства. Итальянские дизайнеры считают наиболее эффективной формой отношений с промышленностью постоянное консультирование своих клиентов по различным вопросам художественного конструирования и эпизодическое выполнение конкретных заказов.

В 1956 г. в Италии создана Ассоциация дизайна (АДИ). Своими целями она провозгласила пропаганду и поощрение развитие дизайна в стране, привлечение дизайнеров к работе, направленной на повышение технического и эстетического уровня промышленной продукции, установление контактов и сотрудничества между дизайнерами, инженерами и предпринимателями.

В 1954 г. в Италии учреждена ежегодная премия «Золотой циркуль», присуждаемая за лучшие изделия массового или серийного производства, при разработке которых наряду с решением функциональных, технических и технологических проблем были достигнуты высокие эстетические качества.

**32. Особенности развития дизайна в СССР в 1960 – 1980 гг.**

В 1960-х гг. в советском дизайне сложилось два направления. Первое их них можно условно назвать художественным конструированием. Это направление пыталось опираться в основном на науку, на инженерию и было связано с деятельностью специальных художественно-конструкторских бюро (СХКБ) и Всесоюзного научно-исследовательского института технической эстетики (ВНИИТЭ). На СХКБ были возложены задачи разработки проектов изделий всех видов промышленности. Они должны были согласно правительственному замыслу обновить всю продукцию промышленности. Они были первыми государственными организациями дизайнерского проектирования.

Непривычное для художников требования коммерции и неспособность справиться с ними по-дизайнерски надолго сохранили традицию украшательства промышленных изделий, с той только разницей, что теперь в украшательстве утвердился «дизайнерский функциональный стиль». В связи с нехваткой специалистов в области дизайна был поставлен вопрос о создании учебно-экспериментального центра – «Сенежской». Здесь сложилось второе направление советского дизайна – художественное проектирование, которое опиралось на изобразительное искусство, на художественную культуру в целом.

Оба направления – и художественное конструирование, и художественное проектирование – назывались дизайном, ибо их все же связывала общая направленность на несение эстетического начала в предметную среду. И то и другое направление пыталось ассимилировать опыт современного западного дизайна, но результаты деятельности обоих были незначительными. Качество потребительских изделий осталось низким, эстетического преобразования городской среды так и не произошло. Если результаты развития советского дизайна оценивать по критериям дизайна западного, то пришлось бы сказать, что он потерпел полный крах.

В нашей стране воссоздание дизайна в конце 1950-х – в 1960-е гг. совпало с периодом быстрого повышения материального уровня потребителя, резкого возрастания темпов жилищного строительства при одновременном значительном отстаивании производства бытовых изделий. Главная задача состояла в быстром увеличении количества выпускаемых изделий. Ситуация первичного спроса на бытовые изделия явно повлияла на отношение к деятельности дизайнера и на понимание того, что является основным в этой профессии. Именно дизайнер может и должен помочь учесть при разработке изделия массового потребления не только интересы производства и просто функционально-технологические потребительские свойства, но и включенность вещи в конкретную культурную ситуацию. Оказалось что спрос и оценка потребителем изделия зависит от многих условий: от принадлежности к определенной социально-профессиональной группе, от степени престижности изделий, от новизны их формы и т.д. Все это входит в компетенцию именно дизайнера, и никто, кроме него, в сфере проектирования и производства изделий не может решать эти задачи.

**33. Перспективы развития современного дизайна. Проблемы экологии в дизайне.**

На рубеже 20 и 21 века актуальной стала глобальная проблема экологии, которая заинтересовала представителей всех классов. Многие люди решились избрать путь создания образа и дизайна дома в рамках защиты окружающей среды, очистив свое жилое пространство от всякого рода искусственных "загрязнителей". Экостиль предусматривает использование материалов, созданных не человеком, а природой.

Благодаря теплым, нежным тонам и необычайным фактурам естественных материалов создается простая, но необычайно уютная и умиротворяющая обстановка. Определение «экологического дизайна» требует постоянных дополнений и уточнений. Про использование минимума материалов и сбережение ресурсов понятно, и с этим никто не спорит. Экологический дизайн находит баланс между комфортом сиюминутным и долговременным. Всего в жизни должно быть ни много, ни мало — достаточно. Особенно ресурсов: временных, энергетических, эмоциональных. Их нехватка приводит к замедлению роста, избыток — к интоксикации. Потребление экологических продуктов с пометкой green не приведет мир к гармонии. Когда на кассах супермаркетов предлагают бумажные пакеты вместо полиэтиленовых (якобы средства от продажи этих специальных пакетов идут на поддержание экологии) — это не выход. Чтобы произвести «зеленые» пакеты, а потом их утилизировать, тоже нужны дополнительные средства. Разрушение природной среды в разнообразных формах превратилось в мировой процесс, последствия которого привели к необходимости кардинальных изменений во многих областях человеческой деятельности. Современные философы, социологи, экологи, культурологи считают, что мы живем в эпоху смены цивилизаций: индустриальная цивилизация сменяется новой, которая получила название «постиндустриальная эра», «информационная цивилизация», «экологическая цивилизация», «ноосфера». Преодоление кризиса, связанного с экологическими, демографическими и военными проблемами, возможно только при условии изменения нашего мышления, пересмотра приоритетов и ценностей.

**34. Искусство XX века и дизайн.**

XX столетие не только принесло художникам невиданные ранее возможности (прежде всего технические), но и заставило их отказаться от привычного взгляда на мир. Уже в начале века наука пересмотрела большую часть «бесспорных истин» Нового времени. Гуманистические ценности Возрождения и Просвещения больше не служили поддержкой человеку. Теперь он сам должен был защищать их в кошмаре мировых войн и тоталитарных режимов. Изобразительное искусство стало сферой, где в начале века наиболее наглядно проявился разрыв с традицией, художественный поиск и новаторство. Чтобы составить о них представление, остановимся на характеристике некоторых из новых направлений.