**ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ БАРОККО**

Барокко — порожденное кризисом Возрождения художественное направление XVI—XVII вв., к которому относятся Л. Ариосто, Т. Тассо (Италия), Т. А. д'Обинье (Франция), Г. Сакс, А. Грифиус, Г. Гриммельсхау-зен (Германия), Лопе де Вега, П. Кальдерон, Ф. Кеведо (Испания), Б. Джонсон, Дж. Уэбстер (Англия).

Торквато Тассо (1544—1595) выступает как поэт и как теоретик искусства («Рассуждение о героической поэме»), В центре его внимания теория эпопеи. Тассо опирается на Аристотеля, но в отличие от него отдает предпочтение не трагедии, а героической поэме и строит свои концепции на ее материале. Теория, по мнению Тассо, должна выработать образец героической поэмы. Однако этот образец не заключается в каком-либо одном, даже лучшем поэтическом произведении («Илиаде» или «Энеиде», например), он может быть создан на основе теоретического изучения всех существующих поэм.

В понимании сути поэзии Тассо идет от аристотелевского «мимезиса»: поэзия — подражание словом. О предмете подражания Тассо высказывает самостоятельное суждение: в отличие от стоиков, считавших предметом поэзии действия богов и людей, Тассо говорит о том, что поэзия — это словесное подражание действиям человеческим (если поэзия и выводит богов и животных, то приписывает им человеческие действия). Природа и ее явления служат только побочными украшениями, главное же в поэзии — человек и все человеческое. Оно возбуждает в нас приветливое участие и может служить назиданием нашей собственной жизни.

Цель поэта, согласно Тассо, идея прекрасного.Тассо говорит и о взаимоотношении полезного (практического) и незаинтересованного в эстетическом отношении искусства к действительности: «Сличая цель наслаждения с целью пользы, нельзя не признать, —пишет он, — что первая благороднее второй, потому что мы желаем этой цели для нее самой и всего другого для нее же желаем. Вот почему эта цель имеет совершенное сходство с блаженством, в котором заключена цель гражданина; сверх того она и дружна с добродетелью, ибо возвышает природу человека, как читаем мы в «Атенее»: вот почему любящие наслаждение бывают велико душны и щедры. Но пользы мы ищем не для нее самой, а для чего-нибудь другого; здесь причина, почему полезное есть цель менее благородная, нежели наслаждение, и потому менее имеет сходства с тем, что мы называем последнею целью».Эти положения Тассо явились для эстетики переломным пунктом в решении проблемы о цели искусства. Исходным моментом в развитии этой проблемы было сократовское отождествление прекрасного с полезным. Противоположна позиции Сократа позиция Канта, отождествившего прекрасное с бесполезным (с тем, к чему от носятся без практической заинтересованности). Тассо говорит о двух моментах в искусстве: о его пользе (низшее начало) и наслаждении (высшее начало). Эстетика Тассо — звено в цепи перехода от древнегреческого к новому взгляду на природу прекрасного и на цели искусства. Тассо устанавливает связь между незаинтересованным (собственно эстетическим) отношением поэта к действительности и его социальной заинтересованностью (имеются в виду государственные, политические, гражданские интересы): «Если поэт, поскольку он поэт, будет иметь наслаждение предметом, он не устранится от этой цели, к которой должен устремлять все свои мысли, как стрельцы свои стрелы; но поскольку он есть гражданин и член города или, по крайней мере, поскольку искусство его подчинено искусству верховному над всеми (Тассо имеет в виду искусство политики, управления государством, ведения гражданской жизни. — Ю. Б.) — он избирает целью благородную пользу. Итак, из двух целей, предполагаемых поэтом, одна, собственно, принадлежит его искусству, другая — искусству высшему; но, взирая на собственную цель свою, да остережется он (поэт. — Ю. Б.) перейти в противное, ибо благородные наслаждения противны неблагородным».

Признав за художественным творчеством общественное значение, Тассо видит в этих возможностях как бы внешнюю цель искусства, внутренняя же его цель — наслаждение — основывается на незаинтересованном отношении к объекту. Тассо считал гражданственность необходимым свойством художника, но в сфере искусства гражданин обязан быть поэтом.

Тассо — защитник в теории и проводник на практике аристотелевского принципа единства действия. В этом вопросе он противостоит Ариосто, строившему свою поэму вне принципа единства действия.

Трактат Тассо «Рассуждение о героической поэме» — ценное историческое свидетельство эстетических споров XVI в.: «Единство действия в наши времена дало повод к различным и длинным прениям между теми, которых гнев литературный до войны доводит. Иные признали это единство необходимым; другие, напротив, думали, что множество действий приличнее для героической поэмы. Защитники единства ссылаются на власть Аристотеля, на величие древних греческих и

латинских поэтов; у них нет недостатка в разумном оружии, но им сильно противоборствуют: обычаи современного века, всеобщее согласие дам, кавалеров и дворов и, наконец, опыт — эта несокрушимая опора истины. Ариосто пренебрег следами древних писателей и правилами Аристотеля, обнял в поэме своей многие действия, и, несмотря на то, его читают и перечитывают все возрасты и полы; знают все народы; он нравится всем; его слава живет и все юнеет и летает по устам смертных». Тассо не считает успех поэмы Ариосто доказательством верности нарушения единства действия, ибо поэму Ариосто мы ценим не благодаря, а вопреки этому нарушению, ценим за другие качества. Единство действия Тассо в духе классицизма объявляет вечным и неизменным законом эпической поэзии. Поэма должна быть похожа на сотворенный богом мир, а последний обладает единством: «Мир, заключающий в своем лоне столько разнообразных предметов, один, одна его форма и сущность, один узел, связующий все его части разногласным согласием: нет в нем недостатка, — и все, что ни есть, служит в нем к необходимости или к украшению: подобным образом, по моему мнению, и превосходный поэт (который не по чему иному именуется божественным, как по тому, что, в действиях своих, уподобляясь верховному художнику, становится причастником его божественности) создает поэму, в которой, как в малом мире, так строятся войска, готовятся битвы на суше и море, осаждаются города, происходят единоборства, турниры, описываются голод, жажда, бури, пожары, чудеса; собираются советы на небесах и в аду; попеременно видны мятежи, раздоры, заблуждения, волшебства, подвиги, жестокости, смелости, вежливости, великодушия, любви, то счастливые, то несчастные, — и, несмотря на все это разнообразие предметов, поэма должна быть единою, единою ее форма и душа, чтобы все сии предметы друг ко другу относились, один от другого зависели, чтобы по отнятии одной части или по перемене места оной разрушалось самое целое».

Художественное произведение для Тассо — единый мир, целостный, внутренне замкнутый, организованный, не могущий быть измененным ни в одной своей части без разрушения целого. Творчество поэта для Тассо — подражание творчеству бога. Поэт, по Тассо, как бы сотворяет свой мир: «искусство строить поэму» походит «на разум вселенной, который есть соединение противоположностей, как разум музыки».

**ОСОБЕННОСТИ ИСКУССТВА БАРОККО**

Барокко — от португальского реггоlа Ьаггоса- жемчужина неправильной формы; согласно другим теориям, от итальянского Ьагоссо — странный, причудливый; происхождение слова связывают также с латинским мнемоническим обозначением фигуры силлогизма — Ьаггос; по другим источникам: от слова Ьагосо, использовавшегося в средние века для обозначения нелепого педантизма. Понятие «барокко» введено в литературную критику Теофилем Готье одновременно с понятиями «арабески», «гротеск». Евгенио д'Орс расширил понятие «барокко», интерпретируя его как вечно повторяющуюся фазу развития цивилизаций, близкую «дионисийскому» искусству Ницше. Немецкий искусствовед Г. Вельфлин и его школа видели в барокко вне-исторический стиль, присущий завершающим этапам различных культур, противостоящий также вневременному ренессансу (например, утверждали, что барокко существовало в античности). Слово «барокко» восходит к итальянскому слову Ьагоссо, португальскому Ьаггосо, испанскому Ьаггиесо, означающему жемчужину естественно-неправильной формы. Впервые термин был ис пользован в середине XVIII в. как критика вычурного и экстравагантного стиля архитектуры XVIIв. Со временем термин «барокко» утерял негативный подтекст и стал использоваться применительно к скульптуре, живописи, музыке и литературе. Термин «барокко» расплывчат, его определение до сих пор уточняется. Немецкий историкискусств Г. Вельфлин рассматривал Ренессанс и барокко как выражение двух чередующихся стилистических принципов,ни один из которых не может претендовать приоритетность.

Барокко первоначально обозначало «дурной вкус», формальную изощренность художественных произведений постренессансного периода. Барокко — широкий термин, подобно готике и Ренессансу, охватывает целый исторический период развития культуры. В Италии барокко развивалось с середины XVI в. до концаXVII в., в Словакии — с середины XVII до 1780 г. (Мишианик), в России — с начала XVII в. до середины XVIIIв.

Термин «барокко» принят в искусствознании и литературоведении .

Барочное художественное мышление усложнено, подчас вычурно. Шедевры барокко тяготеют к дико винной форме («жемчужина естественно-неправильной формы»). Барокко — искусство, использующее антиномичные и неожиданные метафоры для экспрессивного выражения и «снятия» (преодоления) напряжения между горним, духовным устремлением и дольним, земным порывом, для выражения драматизма и парадоксальности, присущих отношению человека ко времени и вечности. Произведения барокко утонченно чувственны. Они примиряют дисгармонию и противоречивость бытия, расширяют границы восприятия, создают впечатление неисчерпаемой энергии, отличаются экстравагантной вычурностью, изысканной пышностью, преувеличением, устремленностью к высокому, эксцентричностью и избыточной цветистостью. Барокко — отказ от конечного во имя бесконечного и неопределенного, принесение гармонии и меры в жертву динамизму, акцент на парадоксе и неожиданности, на игровом начете и непроясненности. Барочной мысли присущ дуализм. Барокко возрождает дух позднего средневековья и воинственно противостоит монизму Возрождения и Просвещения. В католических странах Европы барокко выражало идеи контрреформации и стимулировало развитие сакрального и светского (придворного) искусства. Барокко главенствовало в искусстве в период между Возрождением и классицизмом (с конца XVI до XVIII вв.), а своего расцвета достигло во Франции и Италии в XVII в.

Как полагает Н. Балашов, с нарушением равновесия идеального и реального наступает кризис ренессансной художественной системы и появляется маньеризм. В его произведениях жизненно-реальное заменяется условной формой — «ламаньера». Барокко начинается на рубеже XVI и XVII в. в пикарескно - бытовом романе, во фламандской и голландской жанровой живописи. Здесь реальное подавляет идеальное. В барокко сохранялось и жизненно-реальное, и идеальное, но они выступали как противостоящие друг другу, и вместо взаимозависимости на первый план выходил их конфликт, нарушавший их гармонию ренессансной эпохи.

Барокко проявило себя в архитектуре (Дж. Л. Бер-нини), в музыке (А. Вивальди), в живописи (М. Караваджо, П. П. Рубенс), в литературе (П. Кальдерон).

Художественная концепция барокко гуманистически ориентирована, однако социально пессимистична и полна сомнений в возможностях человека, скепсиса, ощущения тщетности бытия и обреченности борьбы со злом. Важнейшими темами искусства барокко становятся окрашенные ужасом мучения и страдания человека. Барочные произведения полны мистических аллегорий, монументальности, натуралистичности, цель искусства барокко — исторгнуть изумление. В произведениях барокко острая жажда жизни и стремление к наслаждениям сочетаются со страхом смерти, ожиданием Страшного суда, с ощущением «уапИаз» (бренности и тщетности бытия).

Художественная концепция барокко проявляется и через систему образов, и через особый художественный барочный стиль произведений.

Эта концепция утверждает «человека барокко», особые формы быта и культуры, «чувство природы», «барочный космизм». Барочные произведения проникнуты трагическим пафосом и отразили смятение «человека барокко», оглушенного феодальными и религиозными войнами и разгромом крестьянских движений и городских восстаний XVI в., мятущегося между отчаянием и надеждой и не находящего реального выхода из своего положения. Надвигающаяся эпоха предпринимательства и частной инициативы готова была превратить раблезианский гуманистический лозунг «делай что хочешь» в Гоббсов тезис: «Человек человеку волк» и в войну «всех против всех». Блекла гуманистическая вера в мощь и универсальность человека. Один из героев Шекспира дает такую философическую трактовку жизни и ее ценности, которая предвещает кризис гуманистических идеалов:

Так догорай, огарок! Что жизнь? Тень мимолетная, фигляр, Неистово шумящий на подмостках И через час забытый всеми; сказка В устах глупца, богатая словами И звоном фраз, но нищая значеньем.

Искусство барокко подхватило и развило именно эту сторону своих размышлений и сомнений своих предшественников. Но если у гуманистов сомнение в смысле и плодотворности жизни есть лишь момент уверенности в ее ценности, то для художников барокко это сомнение превращается в концепцию тщеты человеческого существования. Барокко явилось выражением кризиса гуманистических идеалов Возрождения.

В картине X. Рибера «Самоубийство Катона Ути-ческого» перед зрителем предстает трагический герой, вовсе не похожий на могучих титанов шекспировских трагедий. Здесь трагическое перерождается в ужасное и героическая готовность к смертельной борьбе оборачивается биологическим страхом смерти и инстинктом самосохранения. Человек трактуется как жалкое существо, без разумного назначения появившееся на свет, которое, умирая, наполняет мир своим предсмертным криком безысходной тоски и слепого ужаса.

Трагический герой Гофмансвальдау, Грифиуса и других поэтов барокко — это снова мученик, но мученик экзальтированный, находящийся в экстатическом состоянии, это самоубийца, изверившийся в возможностях человеческой жизни и добровольно принимающий мучительную смерть. Появление и педалирование темы самоубийства характерно для искусства барокко, отражающего разочарование в смысле и ценности человеческой жизни и разрабатывающего мотив скептического к ней отношения.

Герои поэтов барокко — это или экзальтированные мученики, изверившиеся в смысле и ценности жизни, или полные скепсиса утонченные ценители ее прелестей.

В архитектуре барокко — выразительный, внутренне сбалансированный, вычурный стиль, пришедший на смену стилю эпохи Ренессанса. Барокко — термин в первую очередь архитектуры. Для архитектуры барокко характерны неправильные формы, странные сочетания, причудливые композиции. Архитектура барокко концептуальна: мир неустойчив, все переменчиво (уже нет ренессансной свободы личности, еще нет классицистической регламентации). Поэтика архитектуры барокко — живописность, пышность, пластичность, иррациональность, динамизм, смещение центральной оси в композиции здания, тяготение к асимметричности. Внутри барокко как направления развивался ряд течений и школ: маньеризм (Италия), гонгоризм (Испания), прециозная литература (Франция), метафизическая школа (Англия), вторая силезская школа (Германия). Порожденное эпохой опустошительных войн, духовных и материальных кризисов, социальной разобщенности, барокко сменяется классицизмом, опирающимся на общество, в котором произошла консолидация социальных сил под эгидой сильной королевской власти.

Философским основанием классицизмастало учение Рене Декарта с его принципом «членить целостности».

Декарт за исходную точку своей философии принял сомнение. Он усомнился во всем существующем и выстроил логическую цепь:

«я сомневаюсь — значит, мыслю, если я мыслю — то значит, существую.»

Декарт в трактате «Рассуждение о методе» разработал принципы и методологию рационализма. Он считал, что изящество и изысканность в искусстве блещут, как красота идеально прекрасной женщины; эта красота заключается не в блеске какой-либо отдельной части, но в совершенстве гармонии всех частей вместе взятых, так, чтобы ни одна часть не преобладала над другой из опасения, что пропорция, не будучи соблюдена, нарушит тем самым совершенство целого.

Эстетика и искусство классицизма возникли на фундаменте рационалистической философии Декарта, объявляющей двумя самостоятельными началами материю и дух, чувство и разум. Декартовский дуализм и разрыв чувства и разума преломляется в классицизме (в трагедиях Корнеля и Расина) в центральном конфликте личного чувства и общественного долга.

**ЭСТЕТИКА КЛАССИЦИЗМА**

Нормативный и официозный характер классицизма ярко проявился в том, что Ришелье предписал академику Ля Манардиеру сличить все существующие эстетические концепции и составить из них один «пиитический наказ». Критика и эстетика через академию сделалась законодательницей поэзии. «Ришелье предписывал академии, академия критике, критика поэзии».

Эстетику классицизма (взгляды французского абсолютизма на искусство) в середине XVII в. сформулировал Буало. Его эстетика проникнута духом регламентации, рационализма и нормативности. Рационализм Буало дает себя знать в принципе «следования разуму»: художник должен ясно мыслить, подчинять форму содержанию, быть логичным и последовательным. В процессе художественного творчества Буало видит два этапа:

1) нахождение нужных мыслей;

2) их художественное оформление.

Творчество для Буало не художественное мышление, а мышление, оформляемое художественно, и в этом принципиальное отличие эстетики классицизма от реалистической эстетики:

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

Принцип следования разуму, по Буало, имеет свое продолжение и в характере композиции произведения:

«Поэт обдуманно все должен разместить. Начало и конец в поток единый слить. И подчинив слова своей бесспорной власти, Искусно сочетать разорванные части.»

Буало видит критерий художественности в соответствии произведения искусства требованиям разума. Принцип следования разуму сочетается у него с требованием следования природе. Истина и природа — объекты изучения для поэта. В этих положениях Буало живет дух философии Декарта.

**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОНЦЕПЦИЯ ИСКУССТВА КЛАССИЦИЗМА**

Классицизм — художественное направление и стиль, развивавшиеся с конца XVI до конца XVIII вв., а в некоторых странах (например, России) до начала XIX в. Классицизм возник в конце эпохи Ренессанса, .с которым имеет некоторые родственные черты: призыв к подражанию античности, возврат к забытым в эпоху средневековья нормам классического искусства (откуда и его название). Классицизм эстетически противостоял барокко и романтизму.

Французский абсолютизм XVII в. регламентировал личность, заключая ее в жесткие рамки государственности. Король сделался как бы посредником между буржуазией и дворянством и уравновешивал их противоборство. В этом национальном единении под эгидой абсолютизма согласовывалось несогласуемое, объединялось необъединимое и во имя общественного приносилось в жертву индивидуальное. Абсолютизм во Франции XVII в. выступает в качестве цивилизующего начала и гаранта национального единства. Однако абсолютизм был не только созидательным, но и разрушительным фактором общественного бытия. «Золотой» век Людовика XIV — век обнищания французского народа. Вот как характеризует состояние крестьянства Вобан в своем «Проекте королевской десятины»: «Все мои исследования доказали, что 1/10 часть простого народа совершенно нищенствует, из остальных 9-ти частей — 5 — в состоянии только подавать милостыню, 3 части — страшно отягощены долгами и только последнюю 1/10 часть можно назвать достаточною. Состоит же она только из 100 000 семейств. Простой народ презирают, но он и по числу своему и по работе составляет опору государства». Вобань предлагал подати, налоги разложить на все классы французского народа, особенно на богатые, чтобы эти налоги не приводили крестьян в нищенство.

Произведениям классицизма присущи пропорциональность частей, равновесие, симметрия, гармония форм, сдержанность выражения, рациональное построение, строгая композиция, трактовка событий вне определенной исторической среды, обрисовка характеров вне их индивидуализации.

Осознание социального конфликта во французском обществе и историческая невозможность его разрешения отразились в искусстве классицизма (Корнель, Расин, Мольер). Именно потому, что в «Сиде» Корнеля все пронизано трагическим разладом между индивидуальным и общим началами личности, эта пьеса так полно выразила суть классицизма: конфликт индивидуального чувства и общественного долга. Герой классицизма не свободен в своих действиях, а подчинен строгим нормам общественного долга.

В классицизме господствует идеальное, воспринимаемое в рационалистическом духе. Оно подавляло жизненно-реальное, что нарушало гармонию ренессансного образа.

Классицизм заимствовал принцип трех единств у греков, но понял его в соответствии с потребностями собственного времени. И когда Дасье правильно был разъяснен Аристотель, классицисты продолжали следовать ему в своей интерпретации.

**ЭСТЕТИЧЕСКИЕ КОНЦЕПЦИИ ПРОСВЕЩЕНИЯ**

Эстетическая концепция Вольтера утверждает историческую изменчивость искусства: «В искусствах, всецело зависящих от воображения, происходит столько же революций, как и в государствах: они изменяются на тысячу ладов..

Французское Просвещение явилось прологом буржуазной революции и ее идеологической подготовкой. Зачинателем Просвещения во Франции был Вольтер (1694—1778). В искусстве он видел способ и средство нравственного воспитания: «Истинная трагедия есть школа добродетели. Разница между трагедией и нравоучительными книгами состоит в том, что в трагедии поучение предлагается действием ».

В своей эстетике Вольтер многими точками все еще соприкасается с поэтикой классицизма. Приязнь к Корне-лю и Расину и неприязнь к Шекспиру в этом смысле очень характерны.

«Шекспир, — пишет Вольтер, — был гений мощный и плодотворный, натуральный и возвышенный, но у него не было ни малейшей искры хорошего вкуса и ни малейшего знания правил».

Просветительские идеи Вольтера продолжило и развило второе поколение просветителей, к которому принадлежал Дени Дидро (1713—1784), по мнению которого воспитывать человека в духе гражданской добродетели призвано искусство и его основная функция — прививать любовь к добродетели и ненависть к пороку. Эту свою задачу искусство может выполнить лишь при условии одухотворенности высокими идеалами. «Каждое произведение скульптуры или живописи, — говорит Дидро, — должно быть выражением какой-нибудь высокой идеи, должно заключать в себе поучение для зрителя; без этого оно немо».

В борьбе французских просветителей XVIII в. с абсолютизмом родился идеал естественной, гармоничной, человечной природы, противопоставляемой испорченности и искусственности «цивилизации». Эстетика Дидро продолжает идеи художников и теоретиков эпохи Возрождения.

Дидро подчеркивает значение природы как источника творчества: «Если наблюдение природы не стало преобладающей склонностью писателя или художника — не ждите от него ничего путного; но, если вы узнаете, что он возымел эту склонность с ранних лет, — отсрочьте ваш приговор». По мнению Дидро, искусство — подражание природе, которая выше искусства, и художник никогда не создаст произведения, превосходящего природу, ибо копия никогда не способна полностью воспроизвести оригинал. Здесь принижается творческое начало.

**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОНЦЕПЦИЯ ИСКУССТВА ПРОСВЕЩЕНИЯ**

Продолжателем и наследником рационализма классицистов явился просветительский реализм конца XVII—XVIII вв. В эту эпоху искусство развивается в обстановке обостренной борьбы, когда временное единение общества под эгидой абсолютизма сменилось наступлением окрепшей буржуазии на позиции аристократии. Взамен своевольного индивидуалиста Возрождения и регламентированного подданного классицизма героем искусства становится гражданин, прокламирующий свободу в рамках политики. Дефо, Свифт, Филдинг, Лессинг, Лесаж, Бомарше, Вольтер, Дидро утверждают в своем творчестве разумное начало и естественность человека. Для них разрешение всех коллизий обусловлено просветлением жизни, разумом, знаниями. Искусство демократизируется и обращается к жизненному материалу из самых разных слоев, включая низы общества. Пристально прослеживается общественная жизнь людей. Ведущим жанром литературы становится социально-бытовой роман. Сфера внимания художников расширяется. Дидро так прокламирует это расширение:

«...пойдите в кабак, и вы увидите, как выглядит рассвирепевший человек. Ищите уличные происшествия, будьте наблюдателями на улицах, в садах, на рынках, дома, и вы составите себе правильные представления о настоящем движении во всех жизненных действиях».

Постепенно на весь процесс общественного развития начинает оказывать воздействие противоречие: расширяющаяся связь личности со все расширяющимся миром требует человека-гиганта, а стандартизирующееся производство и углубляющееся разделение труда делают человека «частным» и «частичным» (термины Гегеля). Реализм Просвещения уже не выдвигает таких мощных титанов, как искусство Возрождения. Мощь духа, колоссальный накал общечеловеческих страстей сменяются ловкостью, изворотливостью, предприимчивостью героя.

Удивительно точно новый этап развития выразил свифтовский Гулливер. Он человек-гора, под стать титанам эпохи Возрождения. Но не весь Гулливер с его достоинствами и недостатками, а лишь часть его — здравый смысл — становится мерой анализа эпохи у Свифта. И примечательно: Гулливер — великан в одних отношениях (в стране лилипутов), лилипут — в других (в стране великанов). Величие и мощь человека относительны, для Свифта неколебим только здравый смысл, и теперь он — мера вещей.

Просветительское искусство тяготеет к прямому общественному действию. Художественное произведение, по мнению Дидро, должно просвещать человека, учить его пониманию своих обязанностей и воспитывать вкус. Лессинг же считает, что искусство (особенно сатира) исправляет то, что не входит в компетенцию закона. Свифт утверждал, что пишет свои произведения для исправления людей. По признанию Свифта (см. «Сказку о бочке»), более всего его заботит и огорчает то, что читатели не принимают упреков на свой счет, а склонны приписывать высмеиваемые черты кому угодно, только не себе. Свифт нетерпелив, он жаждет результативного и немедленного действия своего искусства. С горечью признается писатель своему издателю Симпсону: «Вот уже шесть месяцев прошло со времени появления моей книги, а я не только не вижу конца всевозможных злоупотреблений и пороков — по крайней мере на этом маленьком острове, как я имел основания ожидать, но и не слыхал, чтоб моя книга произвела хотя бы одно действие, соответствующее моим намерениям».

Свифт иронизирует и над закоренелой неразумностью людей, и над собственным нетерпеливым желанием покончить со злом писательским словом:

«Я просил вас известить меня о моменте, когда прекратятся партийные счеты и интриги; судьи станут просвещенными и справедливыми; стряпчие — честными, умеренными и приобретут хоть капельку здравого смысла; в корне изменится система воспитания молодых дворян; самка йэху украсится добродетелью, честью, правдивостью и здравым смыслом; будут основательно вычищены и выметены дворцы и министерские приемные; вознаграждены ум, заслуги и знание; все, позорящие печатное слово в прозе и стихах, осуждены на то, чтобы питаться только бумагой и утолять жажду только чернилами. На эти и тысячи других преобразований я сильно рассчитывал... И должен признать, что семь месяцев — достаточный срок, чтобы исправить пороки и безрассудства, которым подвержены йэху, если бы только они от природы имели малейшее расположение к добродетели и мудрости».

И все же Свифт считал труд художника не бесполезным.

На смену абстрактной рациональной норме классицизма Просвещение выдвигает точку зрения здравого смысла, разумного совершенства. Здравый смысл для Свифта — непременное и первейшее условие любой положительной программы. Так, для правильного управления государством, по Свифту, необходимы здравый смысл, справедливость, быстрое решение уголовных и гражданских дел. Как ни самоочевидна точка зрения здравого смысла, она все же крайне редка, так как человечество погрязло в неразумных и тщетных деяниях. Свифт с иронией отмечает, что добрые качества в людях редки: «Женское постоянство, целомудрие, здравый смысл и добрый нрав не должны быть облагаемы, так как доходы от этих статей едва ли покроют издержки по взиманию налога».

Гулливер — положительный герой Свифта, носитель здравого смысла, трактуемого автором как разумность, выверяемая утопическим всеобщим благополучием. Художник осмеивает предрассудки, тщеславие, иерархические различия. В стране лилипутов, как рассказывает Гулливер, «император был ростом на мой ноготь выше своих придворных: одного этого совершенно достаточно, чтобы внушить окружающим чувство почтительного страха». Различия между людьми для Свифта ничтожно малы, и неразумность общественной жизни приводит к господству одних людей над другими, к страху низших перед высшими (высшими в действительности лишь на ноготь!). Свифт осмеивает обожествление личности. Беспощадно и весело звучат формулы, славящие монарха лилипутов: «...могущественнейший император Лилипутии, отрада и ужас веселенной...», «...монарх над монархами, величайший из всех сынов человеческих, который своею стопой упирается в центр земли, а головою касается солнца...» Свифт считает, что всюду, где появляется этот стиль возвеличения личности, существует общественное неблагополучие.

Природа во всем своем космическом величии входит в фантастическую сатиру Свифта.

Устами императора великанов английский писатель высказывает мысль о тщете людской суеты: «Царственный монарх заметил, как ничтожно человеческое величие, если такие крохотные насекомые, как я, могут стремиться к нему. Кроме того, сказал он, я держу пари, что у этих созданий существуют титулы и ордена; они мастерят гнездышки и норки и называют их домами и городами; они щеголяют нарядами и выездами; они любят, сражаются, ведут диспуты, плутуют, изменяют». Свифт осмеивает игру политических страстей, бессмысленные споры и борьбу партий Лилипутии, все различие между которыми состоит в том, что одни носят башмаки на высоких каблуках, а другие предпочитают низкие.

Этому бессодержательному спору придается государственное значение. Не менее дикой кажется Свифту и вражда между странами. Воинственный спор «тупоконечников» и «остроконечников», различающихся по поводу способа разбивания яйца, по Свифту, не стоит выеденного яйца.

Искусство Свифта эстетически полифонично. Вспомним, например, описание нищих в стране Бробдинг-нег:

«...и тут для моего непривычного европейского глаза открылось самое ужасное зрелище. Среди них была женщина, пораженная раком: ее грудь была чудовищно вздута, и на ней зияли раны такой величины, что в две или три из них я легко мог забраться и скрыться там целиком. У другого нищего на шее висел зоб, величиной в пять тюков шерсти; третий — стоял на деревянных ногах вышиною в двадцать футов каждая. Но омерзительнее всего было видеть вшей, ползавших по их одежде. Простым глазом я различал лапы этих паразитов куда лучше, чем мы видим в микроскоп лапки европейских вшей; так же ясно я видел их рыла, которыми они копались, как свиньи».

Здесь Свифт излюбленный инструмент сатиры — увеличительное стекло — подносит к страданиям человека и показывает их в фантастическом и гиперболическом виде.

Сатира Свифта близка трагическому — «Путешествию Гулливера» не чужда философская проблематика — взаимоотношения жизни, смерти и бессмертия. Свифт повествует об особом типе людей, рождающихся в Лапуте с пятнышком на лбу. Это струльдбруги, или «бессмертники» — вечно живущие люди.

«При помощи бережливости и умеренности он с полным основанием мог бы рассчитывать лет через двести стать первым богачом в стране...»

Для Свифта бессмысленна жизнь, устремленная к богатству. Даже если бы было дано несколько жизней, лишенный здравого смысла человек прожил бы их бесцельно, скучно и глупо. Физическое бессмертие нелепо своей неестественностью и формирует эгоцентриста, смысл жизни которого — его собственная персона. Он сам — продолжение себя, он сам себе история, он лишен движения, снятия, перехода. «Бессмертники» у Свифта — всеми презираемые уроды, ничего не понимающие в жизни и нищенствующие.

Как величайшие умы Возрождения — Сервантес, Шекспир, Рабле — предвидели его кризис, так и Свифт предвосхищает утопичность идей Просвещения. Описывая школу политических прожектеров, посещаемую Гулливером, Свифт иронизирует над несбыточностью важнейших просветительских идей:

«Это были совершенно рехнувшиеся люди. Они предлагали способы убедить монархов выбирать себе фаворитов из людей умных, способных, добродетельных; научить министров принимать в расчет общественное благо: награждать людей достойных, талантливых, оказавших обществу выдающиеся услуги; учить монархов познанию интересов народа; поручать должности лицам, обладающим необходимыми качествами, чтобы занимать их».

Реализм Просвещения делает основным объектом типизации социальную сущность характеров, но, в отличие от искусства критического реализма, типические характеры ставятся здесь в экспериментальные, а не в типические обстоятельства.

**Заключение**

Высшая цель науки — дать людям знания. Высшая цель техники — опираясь на знания, добытые наукой, удовлетворять материальные и духовные потребности людей. Высшая цель искусства — всестороннее развитие социально значимой и самоценной личности, удовлетворение ее духовно-эстетических потребностей, наслаждение художественными шедеврами и формирование ценностных ориентации. Поэтому искусство способно одухотворить научный и технический прогресс, освятить его идеями гуманизма. Развитие человека, его самосовершенствование — результат духовного труда личности. И в этом труде искусство — помощник человека. Идеал (быть может, недостижимый, но от этого не менее желанный): развитие человека идет через общество, во имя людей, а развитие общества — через человека, во имя личности. В этой диалектике взаимообогащения человека и человечества — смысл и суть истории, и высшее гуманное назначение искусства споспешествовать этому взаимообогащению.

**Список использованной литературы**

1.Борев Ю.Б. Эстетика. В 2-х т. Т 2 – 5-е изд., допол. –Смолеск: Русич, 1997.-640 с.:ил.

2.Кроберг И. Исторический взгляд на эстетику. – Харьков, 1830. – С.18-19.

3.Вольфлин Г. Ренессанс и барокко.- СРБ, 1939; его же, Основные понятия истории искусства.- М., 1930.