

В.С. Пахоменко  
О.И. Уткевич

# ЭСТЕТИКА

*Курс лекций*  
Часть II

Витебский государственный технологический университет

Витебск  
ВГТУ  
2010

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ  
БЕЛАРУСЬ**  
*УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ*  
*"ВИТЕБСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ"*

**ПАХОМЕНКО В.С.  
УТКЕВИЧ О.И.**

# **ЭСТЕТИКА**

*КУРС ЛЕКЦИЙ*

**для студентов всех специальностей  
дневной и заочной форм обучения  
Часть II**

**ВИТЕБСК  
2010**

УДК 1  
ББК 87.8  
П 21

**Рецензенты:**

Слемнёв М.А., доктор философских наук, профессор кафедры философии УО «ВГУ им. П.М. Машерова»

Лученкова Е.С., кандидат исторических наук, доцент кафедры философии УО «ВГТУ»

Рекомендовано редакционно-издательским советом УО «ВГТУ», протокол № 7 от 10.12.2009г.

**П 21 Пахоменко, В. С. Эстетика : курс лекций / В. С. Пахоменко, О. И. Уткевич. – Витебск : УО "ВГТУ", 2009. – 118 с.**

**ISBN 978-985-481-205-2**

Курс лекций подготовлен в соответствии с базовой программой курса эстетики, читаемого студентам всех специальностей и форм обучения. В курсе лекций в историческом обзоре представлены этапы становления эстетической мысли, рассмотрены наиболее выдающиеся эстетические учения и теории.

Курс лекций предназначен для студентов, изучающих курс эстетики, и всех, интересующихся этой дисциплиной.

**ISBN 978-985-481-205-2**

УДК 1  
ББК 87.8

©Пахоменко В.С., 2010  
©Уткевич О.И., 2010  
©УО "ВГТУ", 2010

# ОБЩАЯ ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ТЕОРИЯ

## I Эстетика как наука

История эстетической мысли насчитывает несколько тысячелетий, но самостоятельной наукой эстетика стала лишь в середине XVIII века. В настоящее время лишь в немногих библиотеках мира хранится вышедшая в 1735 г. в Германии книга, написанная по латыни диссертация немецкого философа А. Г. Баумгартена «Философские размышления о некоторых вопросах, касающихся поэтического произведения». В ней впервые употреблен термин «эстетика», образованный от древнегреческого «айстетикос» — чувственно воспринимаемый. Данным термином была обозначена наука о чувственном познании, целью которого является прекрасное. В широкий же научный обиход термин прочно вошел только в XIX веке. Таким образом, А. Г. Баумгартен является «крестным отцом» науки, существовавшей десятки столетий, не подозревая, что она эстетика.

В процессе своего развития эстетике довелось быть частью философии, этики, богословия, искусствоведения. Так, например, античная эстетическая мысль развивалась в русле философии, средневековая – в контексте теологии, а в эпоху Возрождения эстетические взгляды разрабатывались преимущественно самими художниками, то есть в сфере художественной практики. В XVII и XVIII веках эстетика интенсивно развивалась на базе художественной критики. Немецкая классическая эстетика (И. Кант, Ф. Шеллинг, Г. Гегель) характеризуется созданием универсальных эстетических систем, охвативших весь комплекс эстетической проблематики. Большинство философов, выступавших с развернутыми эстетическими учениями, прекрасно владели конкретным материалом искусства (Г. Гегель, Ф. Ницше, А. Бергсон, Х. Ортега-и-Гассет, Ж.-П. Сартр, М. Хайдеггер и др.). Таким образом, круг вопросов эстетики и их содержание изменялись в зависимости от конкретного исторического контекста, опоры на ту или иную философскую концепцию.

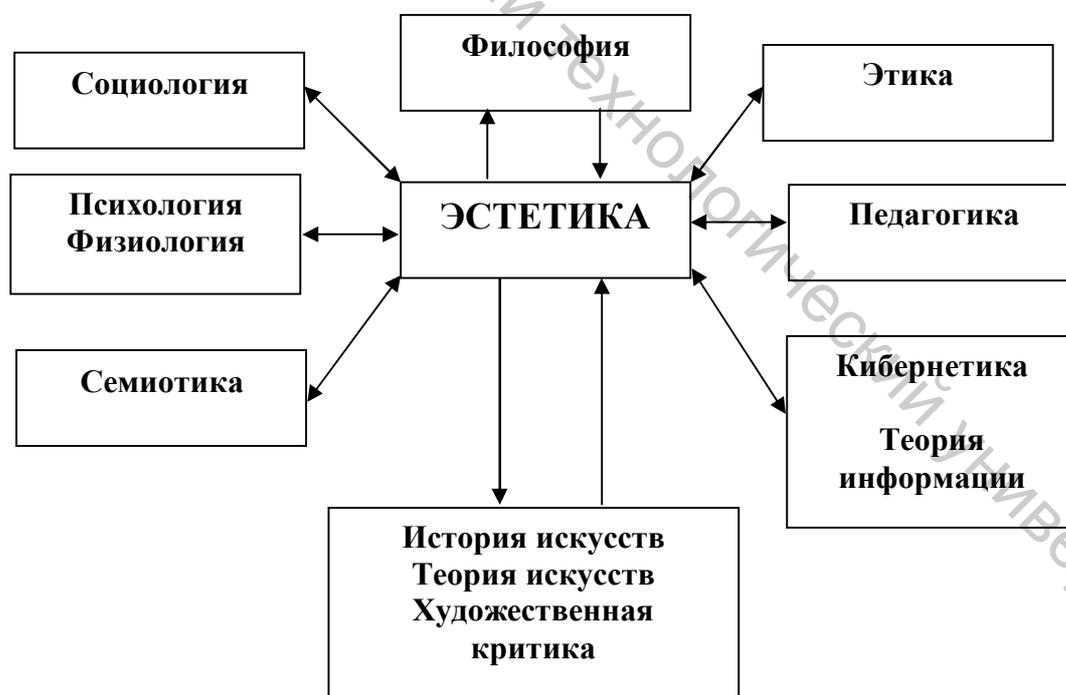
История становления и развития эстетической науки сказывалась на характере ее содержания и структуре, выдвигая на первый план те или иные аспекты эстетической проблематики. В зависимости от концептуальных позиций и связей с философскими учениями круг вопросов эстетики был не только подвижен, но и различно трактовался, иногда даже диаметрально противоположным способом. В настоящее время отечественная эстетика достаточно отчетливо содержит три основных раздела:

- о природе эстетического объекта и видах эстетических ценностей;
- о природе эстетического сознания и его формах (вкус, идеал, чувство, потребность и т.д.);
- о природе эстетической деятельности и ее видах (дизайн, искусство, эстетическое восприятие и др.).

*Эстетика – философская наука, изучающая два взаимосвязанных круга явлений: эстетическое в действительности как специфический вид ценностного отношения человека к миру и сферу художественного*

**творчества.** Прекрасное занимает особое положение среди понятий эстетики, так как человек оценивает мир, исходя из представления о прекрасном. Наряду с прекрасным в действительности существуют другие характеристики эстетического: трагическое и комическое, возвышенное и безобразное и т.д. Эстетическая оценка человеком реальности обусловлена как объективными сторонами самой реальности, так и системой общественных взглядов, идеалами данной исторической эпохи. Эстетика рассматривает принципы, закономерности и категории, раскрывающие природу и функции эстетического в действительности и в искусстве. Содержание эстетической теории расширяется: примером может служить возникновение и развитие технической эстетики.

Специфичность и трудность овладения эстетическим знанием заключена в том, что в нем органично слиты высокие философские обобщения, логические конструкции и живая эмпирика социокультурного бытия искусства, реальные факты художественной жизни. Своеобразие эстетического знания не имеет ничего общего с эклектикой, а заключается в ориентации на «выявление универсалий в чувственном восприятии выразительных форм окружающего мира» (О. Кривцун). Сложность и многогранность эстетических явлений порождает многообразие связей с различными науками, теоретические положения которых методологически значимы для развития эстетического знания. Основные из них представлены на следующей схеме.



Философско-эстетическая проблематика включает рассмотрение духовно-практического взаимодействия объекта и субъекта, соотношения действительности и искусства, детерминации искусства экономическими, политическими и другими отношениями, существующими в обществе. Использование знаний из сферы психологии, физиологии дает возможность научного разъяснения эмпирически

известных феноменов творчества, восприятия и целенаправленного использования их в практике. Искусствоведение изучает специфику и конкретику каждого из видов искусства, в то время как эстетика обнаруживает закономерности общего характера, присущие искусству в целом. Связь эстетики с социологией и педагогикой способствует удовлетворению художественных потребностей различных групп населения и управлению процессом эстетического воспитания людей. Каждая из наук избирает в изучении искусства ту грань, которая соответствует ее категориальному аппарату. Для современной эстетики характерен поиск новой методологической парадигмы, отвечающей требованиям времени.

Значение термина «эстетика» в практике его употребления заметно варьируется. Так, в обыденном сознании эстетика нередко отождествляется с внешней элегантностью, манерами поведения и т.п. Специалисты производства отнесут к эстетике использование различных средств оптимизации трудовой деятельности. В теории и поныне можно встретить определение эстетики как науки о прекрасном в искусстве и вне его и др. Подобная многозначность толкования термина указывает на сложную и неоднозначную природу и содержание явления, охватываемого понятием «эстетика». В этой связи уместно вспомнить А. Швейцера: «подобно всякому, кто пишет об искусстве, я почувствовал, как трудно облечь в слова художественные оценки и впечатления. Рассуждать об искусстве все равно, что изъясняться параболой».

В каждой научной дисциплине различаются объект и предмет ее исследования. Что понимать под объектом эстетики? Он предельно широк: особый вид отношений человека к действительности. Следовательно, необходима конкретизация того аспекта, в котором исследуется эстетикой отношение человека к окружающему его миру. Поэтому в первом приближении можно понимать под предметом эстетики отношение человека к миру с точки зрения прекрасного.

Поскольку определение эстетики связано с категорией прекрасного, уточним значение этого понятия. Предварительно отметим, что философско-эстетический смысл категории «прекрасное» весьма сложен, как и бесконечно многолико прекрасное в окружающем нас мире: хрупкий цветок, сильный и ловкий зверь, лесная даль и т.п. Прекрасными мы назовем и природу, и человека, характеризуя его внешность, имея в виду пропорциональное телосложение, правильные черты лица. Это понимание прекрасного определяется совершенством, красотой внешнего облика. Однако прекрасен человек может быть не только внешностью, но и своими духовными качествами. «Ты прекрасен, ибо красиво говоришь», — гласит изречение древних греков. Это означает, что прекрасное распространяется на этические, идейные и другие ценности. Ведь еще в античности было отмечено единство добра, простоты и истины.

Что же касается мерила прекрасного (критерия красоты), то еще с времен древнегреческой философии сложились два противоположных подхода, в рамках которых оно понималось. Первый из них в наиболее ярком виде сформулирован Платоном, считавшим, что любой материальный объект является порождением идеи. Таким образом, из двух вещей прекраснее та, которая в большей степени

соответствует своей идее. Согласно другому взгляда, мерилom прекрасного выступает сам человек, определяя, что конкретно является для него прекрасным, безобразным и т.п. В рамках этой концепции эстетическая оценка реальности человеком неотделима от его жизненной позиции, диалектического единства политических, религиозных, нравственных и др. аспектов его мировоззрения, то есть вопрос прекрасного — это вопрос человеческого бытия, имеющий конкретно-исторический характер, вопрос человеческого в человеке, ибо чистая красота есть абстракция.

**Соотношение понятий прекрасного и эстетического.** Понятие эстетического значительно шире понятия прекрасного, поскольку наряду с прекрасным в действительности существует множество отличающихся от прекрасного явлений, тем не менее выражающих эстетические качества реальности: трагическое и комическое, безобразное и возвышенное, драматическое, гротескное, идиллическое и др. Колоссальное многообразие нюансов эстетических оценок можно представить в виде градуированной шкалы от низменно-безобразного до возвышенно-прекрасного. Однако категория прекрасного занимает среди других эстетических категорий привилегированное место — *primus inter pares* (лат.: первая между равными): человек оценивает мир, исходя из своих представлений о прекрасном. Иными словами, прекрасное выступает как мерило, критерий при оценке эстетического многообразия мира.

Эстетическое присутствует в различных видах отношения человека к миру, его материальной и духовной деятельности, тем самым эстетическое начало наполняет все стороны нашей жизни. Особое же место в мире эстетического отводится красоте рукотворной, создаваемой для общества мастерством и талантом художника, тому, что называют искусством. Искусство рассматривается как коммуникационная система открытого типа, включающая процессы творчества, восприятия, исторической жизни художественных произведений.

Искусство изучается множеством специальных искусствоведческих дисциплин. В чем же состоит специфика содержания эстетики, ее качественное отличие от других наук об искусстве?

Науки искусствоведческого цикла, «опекающие» различные виды искусства, изучают отличия, особенности, специфику каждого отдельного вида искусства. Эстетика же рассматривает наиболее общие закономерности, присущие искусству в целом, а также эстетическому в окружающем нас мире.

Содержание современной эстетики расширяется, ассимилируя данные различных сфер эстетической деятельности. В качестве самостоятельных прикладных эстетических дисциплин выделились техническая эстетика и социология искусства, психология эстетического воспитания, эстетика быта, эстетика торговли и ряд других. Значимость изучения эстетической теории связана с содержанием решаемых ею задач:

1. Эстетика оказывает влияние на формирование мировоззрения, обобщая наиболее ценные и существенные достижения в художественном развитии человечества, что особенно актуально в условиях современного социокультурного кризиса.

2. Эстетика является методологической базой искусствознания и художественной критики.
3. Эстетика выступает как теория эстетического развития и воспитания людей.

Для современной эстетики особенно важной является проблема предмета эстетики, поскольку после немецкой классической эстетики эта отрасль философского знания последовательно и настойчиво расширяла свои границы за пределы только философии искусства, включая в орбиту эстетической рефлексии не только все природные и космические объекты и явления, но и все результаты человеческой деятельности и особенно жизнедеятельности, т.е. всю сферу взаимодействий человека с миром. Соответственно объемному расширению подверглась и фундаментальная база эстетической науки: к философским ее основаниям добавились культурологические и методологические, усилился и философско-антропологический контекст эстетической теории, раздвинулись аксиологические границы эстетики, а деятельностный и культурологический подходы к исследованию и происхождению эстетических явлений расширили границы эстетики проблемами эстетического и художественного творчества, особенно осмыслением и обоснованием законов художественной и эстетической деятельности.

Существенной корректировке в XX веке подверглись и проблемы эстетики как философии искусства: проблемы происхождения, исторической морфологии искусства, нарастания дифференциации искусства и возникновения его новых видов, расслоения всей художественной культуры по художественным, социальным и этнологическим основаниям и т.п. Да и проблема классификации искусств, разрабатываемая и обсуждаемая в ходе эстетического развития человечества еще со времен Древней Греции, постоянно требует к себе и исследовательского и педагогически-образовательного внимания, поскольку в систему искусств, то есть в сферу образных способов постижения мира, включаются все новые и новые виды вплоть до компьютерного искусства, которое с каждым годом все больше обнаруживает свою специфическую художественно-образную природу. Естественно, что рождение новых видов искусств вызывает необходимость выявления и новых возможностей воздействия на чувства, мышление и волю огромных масс людей, органично и гармонично включающихся в мировую информационную сеть средствами компьютерных технологий. И художественно-творческий процесс не может не претерпевать в новых условиях когнитивно-коммуникативных технологий существенных изменений, превращающих человеческую жизнь в особую виртуальную «реальность», не оставляя без внимания даже самые таинственные стороны человеческого бытия.

Остановимся подробнее на предмете, содержании, целях и задачах эстетики торговли, поскольку ее практическая значимость для будущих специалистов этой отрасли хозяйства, безусловно, велика. Торговая эстетика —

часть общей эстетики. Она своеобразно преломляет требования экономики, техники, искусства, учитывает данные физиологии, гигиены и психологии. Задачи эстетики торговли заключаются в создании на торговом предприятии условий, помогающих покупателю в выборе товара, а также облегчающих труд продавца. Сюда следует отнести приемы и способы организации эстетической среды, способы создания выразительной рекламы, художественной выкладки товаров. Современный товаровед выступает посредником между производителем и потребителем, он должен владеть разнообразными методами и средствами оценки многих показателей качества товаров. Поскольку товар выбирается покупателем исходя из степени его полезности, удобства пользования и красоты, знание эстетических требований, их содержания, критериев приобретает первостепенное значение.

Таким образом, эстетика торговли ставит целью создание наиболее эффективных условий для приобретения товаров, способствование снижению утомления для работников торговли, созданию спокойной творческой обстановки. Она формирует эстетические взгляды как покупателей, так и продавцов и товароведов, развивает чувство подлинно прекрасного. Получение ответа на вопросы, касающиеся эффективности торговой рекламы, значимости эстетической среды в сфере торговли, определения эстетических качеств самого товара связаны с комплексным подходом, включающим данные различных научных дисциплин. Только в этом случае возможно достижение целенаправленного воздействия эстетической информации на потребителя.

### **Итоги**

1. Объект эстетики бивалентен: он включает в себя как специфическое отношение человека к действительности, так и сферу художественного творчества. Предметом же эстетики является отношение человека к миру с точки зрения прекрасного.
2. В качестве критерия прекрасного в философской литературе выступает либо абсолютная красота, «включенная» в идею объекта, либо сам человек.
3. Концептуальная значимость прекрасного состоит в том, что оно выступает как мерило при оценке человеком эстетического многообразия мира.

### **Вопросы для повторения:**

1. *Охарактеризуйте объект и предмет эстетики.*
2. *В чем состоит общность и различие эстетики и искусствознания? Почему эстетика является философской наукой?*
3. *Каковы роль и значение эстетической теории для художественной практики?*
4. *Возможности прикладного использования эстетической теории в различных областях деятельности.*

### **Темы рефератов**

1. А. Баумгартен о предмете, задачах и функциях эстетики.

2. Эстетика и философия.
3. Методы изучения эстетических явлений.
4. Изменение предмета эстетики в процессе ее исторического развития.
5. Эстетика в жизни студента.

### Тексты для обсуждения

#### А.Баумгартен «Эстетика»

1. Эстетика (теория свободных искусств, низшая гносеология, искусство прекрасно мыслить, искусство аналога разума) есть наука о чувственном познании.

2. Натуральная ступень низших познавательных способностей, совершенствуемая одним лишь применением их, без обучения, может быть названа натуральной эстетикой и разделена так же, как делится обычно натуральная логика, т.е. на прирожденную, или прирожденно прекрасное дарование, и приобретенную, и эта последняя, в свою очередь, на теоретическую (*docens*) и прикладную (*utens*).

3. Важнейшее практическое приложение искусственной эстетики, существующей наряду с натуральной, это: 1) доставлять хороший материал для наук, постигаемых преимущественно интеллектом; 2) приурочивать научно-познанное к любому пониманию; 3) расширять усовершенствование познания за пределы отчетливо нами постигаемого; 4) снабжать хорошими принципами все более утонченные занятия и свободные искусства; 5) в общежитии, в случае прочих равных условий, давать преимущество при совершении любых дел.

4. Отсюда частные приложения ее: 1) в филологии, 2) в герменевтике, 3) в экзегетике, 4) в риторике, 5) в гомилетике, 6) в поэтике, 7) в теории музыки и т.д.

5. Против нашей науки могут возразить, во-первых, что она слишком обширна и ее нельзя исчерпать в одной книжке, в одном курсе. Ответ: согласен, однако лучше что-нибудь, чем ничего. Во-вторых, могут возразить, что она есть то же самое, что риторика и поэтика. Ответ: а) она шире; б) она охватывает то, что является общим как этим двум, так им и прочим искусствам, и если обозреть здесь это в надлежащем месте один раз, то любое искусство будет способно потом успешнее разрабатывать свой участок, без ненужных тавтологий. В-третьих, могут возразить: она есть то же самое, что критика. Ответ: а) существует и критика логическая; б) некий определенный вид критики есть часть эстетики; в) для такой критики совершенно необходимо некоторое предварительное знание прочих частей эстетики, если только она не хочет превратиться в простой спор о вкусах при суждении о прекрасных мыслях, словах, сочинениях...

10. Могут возразить, в-восьмых, что эстетика есть искусство, не наука. Ответ:

а) эти способности не являются противоположностями; ведь сколько некогда существовало искусств, которые теперь являются одновременно и

науками?

б) наше искусство поддается доказательству, подтвердит опыт, и это ясно a priori, ибо психология и др. науки снабжают его достоверными принципами; а что оно заслуживает быть поднятым до уровня науки, показывают его практические применения, упомянутые в других параграфах.

13. Наша эстетика, как и ее старшая сестра логика, разделяется, во-первых, на теоретическую, учащую, общую, дающую указания: 1) о вещах и о предметах мысли, эвристика, 2) о ясном порядке, методология, 3) о знаках, прекрасно мыслимых и прекрасно располагаемых предметах, семиотика, и, во-вторых, на практическую, прикладную, специальную. В обеих:

Если кто выбрал предмет по себе, ни порядок, ни ясность не оставят его: выражение будет свободно.

Вещь пусть первою будет, вторым пусть будет порядок,

Знаки своим чередом третье место займут.

(Гораций)

[...]

614. Заботящийся о большей истине красоты в мышлении и об изяществе будет добиваться ...света, ясности и прозрачности всех мыслей, но эстетических, достаточных для аналога разума, чтобы воспринимать различия вещей.

617. Эстетический свет и прозрачность сама истина велит разделить на абсолютный, необходимый всему прекрасно-мыслимому, и относительный...

618. Итак, всякий эстетический свет, который ты усматриваешь в вещах непосредственно, есть чувственная прозрачность вещей; распространение ясности на множество знаков будет светом абсолютным, а блеск и сияние живых мыслей и материи – светом относительным.

## II Эстетическая деятельность и эстетическое сознание

Эстетическое отношение человека к миру находит выражение в его эстетической деятельности и в степени развития его эстетического сознания. Обе эти стороны взаимообусловлены, взаимно дополняют друг друга. Объективной основой возникновения эстетического отношения человека к миру является его практически-преобразовательная деятельность. Отвоеванное тяжелым трудом господство над природой позволило человеку отделить себя от нее, переоформить природное вещество согласно своим потребностям, духовно развиваться. Преобразуя природу, человек преобразует и самого себя. Без понятийного мышления, речи, без знаний невозможно было бы духовное освоение мира и его утилитарное преобразование. Таким образом, реальный мир, преобразованный трудом человека и общества, духовно ими освоенный, чувственно пережитый множеством поколений, стал той основой, которая, постепенно очистив чувства от их грубой природности, сделала человека способным творить по законам красоты. Таким образом, объективная реальность, преобразованная трудом человека, духовно им освоенная, чувственно пережитая множеством поколений, стала той основой, которая, постепенно

очистив чувства от их грубой природности, сделала человека способным творить по законам красоты.

Отметим, что современные научные исследования свидетельствуют о том, что ощущение прекрасного некоторой степени заложены у детей с самого момента их рождения. В рамках религиозной философии данный феномен объясняется тем, что человек есть образ и подобие Божие, а так как Бог – это идеальная, вечная и неизменная Красота, то и восприятие этой красоты существует у человека от рождения. Материалисты же объясняют это явление тем, что эстетические результаты практического освоения человеком действительности могут передаваться по наследству на генетическом уровне.

При изучении данного раздела, учитывая профиль нашего вуза, следует обратить внимание на следующие вопросы

1. Эстетическая деятельность. Дизайн.
2. Эстетическое сознание.

**Эстетическая деятельность** — основанное на материально-практическом освоении, практически-духовное, социально-психологическое целесообразное изменение и преобразование действительности. Основными характеристиками эстетической деятельности являются следующие: целостность, выразительность, гармоничность, наличие «единства в многообразии». Эстетическая деятельность человека проявляется универсально и, прежде всего, в преобразовании природной и предметной среды человека, воспитании и развитии самого человека, а также в таком специфическом виде эстетической деятельности, как искусство.

В данном разделе мы рассмотрим лишь некоторые особенности трансформации среды человека, его «второй природы» современными индустриальными средствами. Ведущую роль в подобном действии предметного мира играет дизайн.

**Дизайн** – творческая деятельность, направленная на формирование и упорядочение предметно-пространственной среды, в процессе которой достигается единство функциональных и эстетических аспектов предметного мира. Возникновение дизайна связано с процессом развития техники. Дизайн включен в определенные отношения в сферах проектирования промышленных изделий, их производство и потребление. Тем самым дизайн затрагивает механизм социокультурного развития общества, влияет на формирование эстетического сознания.

Теорией дизайна является техническая эстетика. Она имеет свою методологическую основу и опирается на общие принципы эстетики. Задачи технической эстетики состоят в обобщении практики серийного изготовления промышленной продукции, сочетающей утилитарные и эстетические качества, анализе эстетического освоения действительности в сфере производства современными индустриальными средствами. Цель дизайна и технической эстетики – поднять культуру материально-предметной среды, окружающей человека, путем синтеза науки, техники и искусства. В дизайнерском проектировании используются закономерности природы, техники и

композиционные основы, созданные на протяжении тысячелетий в области архитектуры и декоративно-прикладного искусства.

В английском языке слово "design" обозначает «проектировать, конструировать», – то есть любое проектирование, процесс создания новых предметов, инструментов, оборудования, формирование предметной среды можно назвать дизайном. Это новый вид художественно-конструкторской профессиональной деятельности, возникшей в XX в. Его цель – создание целостной эстетической среды жизни человека. Проектирование предметов, в которых форма соответствует их назначению, функциональна, экономична, удобна и при этом еще и красива. Особенность дизайна заключается в том, что каждая вещь рассматривается не только с точки зрения пользы и красоты, но и с точки зрения процесса функционирования, то есть с учетом того, как предмет будет транспортироваться, как упаковываться, где и какое место будет занимать в квартире, какого требовать ухода, как включаться и т. д. Комплексный системный подход к проектированию каждого изделия – смысл дизайна. Так как дизайн имеет дело с предметами, выпускаемыми промышленностью массовыми тиражами, то они должны удовлетворять вкусам многих людей. Объекты дизайна отображают собой уровень технического прогресса и социального устройства общества. Если проследить, как выглядели швейные или пишущие машинки в начале века и сегодня, или рассмотреть, как изменялась форма чайника в течение последних восьмидесяти лет, то безошибочно можно определить, к какому времени относится каждый из этих предметов.

Многозначность термина «дизайн» требует объяснения этого понятия. Если в средствах массовой информации под дизайном, как правило, понимается внешний облик вещей, интерьера и полиграфической продукции, то на уровне теории дизайн – это или внешний облик вещи (форма вещи), или процесс ее мысленного создания – проектирование. Теперь, когда забыты корни термина «дизайн» и он оброс новыми понятиями, обозначая самые различные, часто противоположные явления, различными специалистами дизайн понимается по-разному:

- внешний облик изделий;
- вещь целиком, включая все функции; процесс ее проектирования; организационная деятельность;
- сфера деятельности, включающая теорию, практику, продукты и службу;
- особый способ мышления;
- мировоззрение и функциональность.

Дизайн играет важную роль в продуктах промышленного творчества. Области дизайна – это бытовые приборы, посуда, мебель, станки, транспортные средства, графика, одежда и другое. Дизайнер ищет оптимальную форму каждого элемента. Можно привести множество примеров, представляющих необходимость учитывать пропорции человека, размеры его руки

(эргономические требования) в процессе проектирования кнопок, стульев, пультов управления, клавиш приборов, формы ручки у чашки и др.

*Изобразительные средства дизайна* являются общими для пластических искусств: точка, линия, фактура, текстура, цвет, форма, объем, пропорция, масса и пространство. Эти составляющие комбинируются на основе принципов композиции: симметрии, асимметрии, равновесия, ритма, движения и т.д. В дизайне имеет широкое применение и такое средство, как пропорция золотого сечения. Гармония и контрастность как универсальные средства искусства являются системообразующими и в дизайне. Особенно важно для художественного проектирования учитывать зависимость формы объекта от используемых материалов, конструкций и технологии производства. В современном промышленном производстве используются материалы, которые можно объединить в следующие группы: древесина, металл, стекло, текстиль, пластические материалы и новейшие синтетические материалы. В формировании мебели, в частности, в последнее время существенную роль сыграло применение новых материалов и конструкций. Столы и стулья, в которых металл используется в качестве основного материала для конструкций, отличаются менее свободной пространственной организацией, возможностью сложных преобразований и удобной компоновкой при складывании.

Художественное проектирование среды – не просто создание вещей. Придавая определенные функциональные и эстетические свойства, особенности вещам и предметной среде, художник формирует или, можно сказать, «проектирует» человека, который будет пользоваться этими вещами и жить в этой среде. Отсюда следует значимая воспитательная функция дизайна, его культурная и социальная роль в жизни общества.

Продукт дизайна оказывает положительное влияние на общую социальную атмосферу, он формирует эстетический вкус, вдохновляет людей, поднимает их работоспособность, создаёт условия для эффективной творческой деятельности, повышает уважение к непосредственной среде человеческого существования, делает ее более человечной. Создаваемая продукция – результат технической, научной и дизайнерской мысли. Это изначально должно ориентировать производство на сотрудничество с дизайнерами.

Дизайн – это особый продукт специфического, абстрактного и вместе с тем образного мышления. Оно создается и на основе фундаментальных знаний: философии, эстетики, антропологии, основ изобразительной грамотности, психологии. Оно предполагает изучение техники, технологии, эргономики, экологии и системного проектирования и др.

В связи с индустриализацией мира, расширением информационного поля культуры изменяется не только предметно-пространственная среда человеческого окружения, но и ценностные и эстетические параметры ее функционирования. Обострились проблемы, отражающиеся на среде обитания человека, связанные с нарастанием экологического кризиса, увеличением техногенных катастроф и уменьшением естественного ландшафта, способствующего стабилизации поведенческих реакций человека, его

психологического комфорта и т.д. Но, между тем, открылись новые возможности в совершенствовании информации и набирающей темпы межкультурной интеграции, позволяющие расширить возможности трансформации жизненного пространства, нахождения более адекватных способов приспособления человека в неблагоприятных условиях. Отсюда особое внимание современный человек обращает на ту форму обустройства своей жизнедеятельности, которая получила название «дизайн». Он является, по сути дела, тем пространством, в котором человек может реализовать свою потребность в гармонизации среды своего обитания на локально-замкнутых территориях, в экологически загрязненных районах. В этой связи возникла необходимость изучать дизайн как сложное сочетание процесса и результата одновременно.

В последние годы вопрос о сущности дизайна и его роли в современной культуре все больше занимает не только дизайнеров-практиков, но и отечественных социологов, культурологов и т. д. Дизайн, выступая выражением проектной культуры общества, акцентирует процесс изменения эстетических критериев и совершенствования промышленной формы.

В обществе потребления характерной чертой дизайна является многообразие видов соотношения пользы и красоты от стайлинга (приоритет модной формы) до функционализма (приоритет назначения вещи), что обусловлено в конечном итоге грубой практической потребностью сбыта вещей в рыночных условиях. Если дизайн XIX - начала XX вв., переплетаясь с декоративным искусством и архитектурой, воплощал в себя большие стили, то в начале XX в. проектная деятельность как разновидность функционализма обособилась в процессе производства полезных типовых вещей. В дальнейшем, с середины XX в., возникла тенденция преодоления стереотипов в виде разрозненного коллажа различных стилей. Усиление роли современного дизайна связано с нарастанием глобальных проблем, а его задачи зависят от решения экологических, эстетических и гуманистических проблем культуры.

Понятие «дизайн» как вид деятельности стало популярным в конце XIX века. Слово «дизайн» появилось впервые в Европе и в переводе с итальянского значит «рожденная у художника и внушенная Богом идея, концепция создания произведения искусства». В Оксфордском словаре можно найти свою интерпретацию этого слова: «Задуманный человеком план или схема чего-то, что будет реализовано, первый набросок будущего произведения искусства». Заметим, что эволюция содержания понятия «дизайн» со всей очевидностью демонстрирует качественно новые смысловые и методологические определения с различными задачами. Специфика формирования отечественного дизайна в определенной степени зависела от идеологии, что обусловило высокую роль дизайнерских разработок в деле агитационно-массовой работы. Его культурными предпосылками стали: промышленная революция XIX века, создавшая массовое производство; процесс популяризации технических достижений; а в советское время идеология Пролеткульта и концепция «производственного искусства». К эстетическим особенностям отечественного

дизайна относятся: особенности стилистики русского авангарда; создание концепций проектной культуры представителями конструктивизма; влияние культуры Серебряного века.

До 80-х годов XX века дизайн определялся в СССР как художественное конструирование или особый способ проектирования, которым занимались инженеры-художники по конструированию внутреннего оборудования помещений и транспортных средств. Именно там и создавались проекты художников и инженеров-конструкторов, обеспечивающих разработку эскизов и макетов для дальнейшего введения их в производство, или оформления промышленных помещений. В их проблемы также входило и то, что называется ландшафтным дизайном, поскольку приходилось менять облик прилегающей к предприятию территории, а также конструировать всевозможные стеллы, небольшие архитектурные формы, создавать уголки отдыха рабочих. Инженеры-конструкторы, работающие в таких бюро, должны были обладать художественное образование, и это правило строго соблюдалось при приеме на работу, что определяло их право на творческую деятельность. Очень важно было знать и соблюдать законы эргономики, так как стенды, панно и другие информационные модули предполагали удобство и возможность читать с любой точки своего расположения всевозможную располагаемую в цехах и производственных помещениях информацию.

Исследователи феномена дизайна, философы, искусствоведы, педагоги часто расходятся во взглядах и суждениях по поводу целей и задач дизайна. Тем не менее, существует определенный опыт в теории дизайна, согласно определению, принятому на Международном семинаре дизайнеров в Брюгге, ***дизайн – это творческая деятельность, целью которой является определение формальных свойств промышленных изделий.*** Эти качества включают и внешние признаки изделий, но главным образом структурные и функциональные взаимосвязи, которые превращают изделие в единое целое, как с точки зрения потребителя, так и изготовителя.

Дизайн в сегодняшнем мире – своеобразный показатель эстетического и культурного развития человечества, так как он окружает нас повсюду и во всем, в каждой вещи. Дизайн вполне сформировался как самостоятельная дисциплина, и его сверхзадача – формировать эстетические вкусы и предпочтения, создать высококультурное общество.

Для будущих специалистов легкой промышленности наибольшее практическое значение имеет дизайнерская деятельность, направленная на формирование и упорядочивание всей предметно-пространственной среды, так как в процессе этой деятельности достигается единство функциональных и эстетических аспектов предметного мира. В этом плане необходим учет функциональных и эргономических требований, понимание взаимосвязи формы и материала изделия, влияние на его форму технологии, факторов ценообразования, моды, а также умелое использование закономерностей и средств композиции (пропорционирование, ритм, контраст, нюанс и т. п.). Навыки дизайнерской деятельности необходимы при оформлении торговых

интерьеров, экспозиций, витрин, выкладок товаров.

Эстетическая деятельность возможна на базе развитого эстетического сознания, которое по природе своей имеет оценочный характер, является эмоциональным отображением действительности, образным мышлением, где идеи представлены в чувственно доступной форме. Эстетическое сознание включается в общественную психологию, так как оно по своей природе есть эмоциональное отражение действительности, образное мышление, имеющее оценочный характер, но оно есть одновременно и форма идеологии, где идеи представлены образно. Объектом, отражаемым эстетическим сознанием, является природная и социальная действительность, составляющая социокультурный опыт человечества.

Субъектом отражения является общество в целом, а, в конечном счете, – отдельная личность. Восприятие объекта эстетического отношения субъектом проявляет такое свойство предметов и явлений, как их значимость в жизни человека и общества, что и определяет содержание их эстетической оценки.

*Эстетическое сознание* имеет сложную структуру, включающую эстетические потребности, эстетические чувства и взгляды, эстетический вкус и эстетический идеал. Остановимся на рассмотрении основных элементов структуры эстетического сознания.

*Эстетическое чувство* представляет способность человека непосредственно воспринимать гармонию окружающей действительности. Оно выражается через гамму различных психических состояний, его главными органами являются зрение и слух. Направлено эстетическое чувство на изменение самого субъекта посредством включения новых явлений и их первичной оценки в духовный опыт личности. Эстетическое чувство представляет собой способность человека к непосредственному восприятию гармонии (цветовой, звуковой и др.) окружающей действительности. Направлено эстетическое чувство на изменение самого субъекта восприятия. Эстетическое чувство подготавливает оценку нового явления, особенно в тех случаях, когда суть его неясна.

Эстетическое чувство отличается от физиологических элементарных чувств человека, его природа в значительной мере социально обусловлена. При этом достаточно очевидна взаимозависимость между развитием эстетического чувства и богатством человеческой духовности. В то же время прямая связь между эстетическим чувством и характером мировоззрения, типом идеологии отсутствует. Воспитание эстетического чувства направлено на развитие цветоощущения, видения гармонических цветовых и звуковых сочетаний, выразительных пропорциональных отношений и т.п., что последовательно реализуется в программах воспитательных детских учреждений.

Под *эстетическим вкусом* понимается способность непосредственно, без предварительного анализа правильно судить о красоте. Эстетический вкус имеет сложную, диалектически противоречивую природу. Он одновременно объективен, поскольку социально обусловлен, и субъективен, так как выражает индивидуальное отношение к миру. Вкус интуитивен и логичен, нормативен,

оригинален.

Хороший вкус ориентирован на подлинно прекрасное, плохой вкус извращает эстетическое отношение человека к миру. Проявляясь как реакция на эстетически значимый предмет, эстетический вкус переводит наши эмоции на уровень «умных чувств», придавая им духовность.

Наши эстетические суждения об окружающем мире базируются на вкусовых оценках личности. Дается такая оценка мгновенно, легко и свободно. Но в теоретическом отношении данный вопрос весьма сложен. В истории эстетики научный анализ категории эстетического вкуса начат в XVIII веке и связан с именами Н. Буало, Вольтера, Ларошфуко и др. Рационализм эпохи классицизма функционально уравнивал вкус и интеллект, считая вкус познавательной категорией. Отсутствие всеобщего критерия в вопросе о вкусе объяснялось тем, что эстетический вкус отражает не всеобщие, а частные интересы людей.

В эстетике эпохи Просвещения (Г.Хоум, Г. Шефтсбери, Д.Юм и др.) проблема вкуса имела познавательно-психологический резонанс — эстетический вкус рассматривался как особо утончённая способность восприятия нюансировки различных сторон действительности индивидом.

Весомый вклад в рассмотрение проблемы вкуса был внесен И. Кантом. По его мнению, эстетический вкус — это способность правильно судить о красоте, делать общезначимый выбор. Благодаря вкусу субъект выносит эстетическую оценку, ставя себя на место каждого другого. Кантом отмечена антиномичность вкуса, его внутренняя противоречивость, а также условия эстетического вкусового суждения: без цели, без интереса, без понятия, на основе чистой формы.

Приведенные примеры из истории эстетики показывают, что проблема эстетического вкуса трактуется противоречиво, отмечается парадоксальность в содержании данного понятия. Эстетический вкус проявляется как интуитивное, итоговое суждение без анализа. Но сама возможность подобного суждения зависит от приобретенного человеком опыта, многосторонне обусловленного: от психологического predisposition до общественно-исторической обусловленности. Эстетический вкус одновременно интуитивен и логичен, нормативен и оригинален, т.к. отталкивается от общепринятых норм, общенационален и индивидуален. Проявляясь как реакция на эстетически значимый предмет, эстетический вкус переводит наши эмоции на уровень «умных» чувств, придавая им духовность. Таким образом, *эстетический вкус — это выработанная общественной практикой способность человека эмоционально оценивать различные эстетические свойства реального мира.*

Хороший эстетический вкус — это способность получать наслаждение от подлинно прекрасного, потребность воспринимать и создавать прекрасное во всех сферах деятельности. Плохой эстетический вкус извращает эстетическое отношение человека к действительности. Развитость эстетического вкуса зависит от глубины и всесторонности постижения личностью эстетических

ценностей жизни и искусства. То, чем окружает себя человек, свидетельствует о его эстетическом вкусе. Развитый эстетический вкус необходим для восприятия и понимания искусства. В свою очередь, общение с искусством является мощным средством воспитания и совершенствования эстетического вкуса.

Развитый эстетический вкус необходим для восприятия и понимания искусства. В свою очередь, общение с искусством является мощным средством воспитания и совершенствования эстетического вкуса.

*Эстетический идеал* — более высокий уровень, доминанта эстетического сознания. Его можно определить как исторически обусловленное, гармоническое единство человека, общества и природы, находящее выражение в свободном и универсальном развитии творческих сил человека как самоцели. Будучи порождён конкретными историческими условиями бытия, эстетический идеал оказывает обратное воздействие на реальность, рисуя людям лучшее будущее, указывая пути движения к нему, поэтому эстетический идеал предстает как программное обобщение черт реальности и идеальных представлений о ней людей.

Функции эстетического идеала следующие:

- целевая программа поведения личности;
- форма и эталон жизненных явлений, ценностно ориентирующий личность;
- критерий оценки действительности и произведений искусства.

Под влиянием общественной практики эстетические идеалы претерпевают изменения, вбирают конкретно-исторические черты, в то же время в эстетическом идеале происходит «накопление» общечеловеческих нравственных ценностей. В объективной форме эстетический идеал реализуется в деятельности человека; в субъективной форме он представлен в чувствах, вкусах, оценках и понятиях личности.

В произведениях искусства художник утверждает или отвергает что-либо в изображаемом соответственно своему эстетическому идеалу. Близкое идеалу художника представляется прекрасным и наоборот, поэтому эстетический идеал в искусстве выступает как позиция автора. Характер воплощения эстетического идеала различен: прямое, непосредственное изображение положительного героя или косвенное, опосредованное, при котором высвечиваются негативные стороны жизни. Эстетический идеал в этом случае предстает антитезой изображаемому.

Все эстетические категории связаны в той или иной степени с понятием эстетического идеала. Если вернуться к категории эстетического вкуса, то ей можно представить как единство всеобщего и единичного, идеала и чувства, действительного и должного при главенстве последнего .

Богатство и разнообразие наследия мировой художественной культуры создает предпосылки для формирования и развития разнообразных эстетических вкусов и идеалов, главное же заключается не в их непротиворечивости, а в приверженности подлинно высоким человеческим ценностям, духовному обогащению личности.

*Эстетический идеал есть представление о должном как о прекрасном*, включающее гармоническое единство человека и мира, находящее выражение в свободном и универсальном развитии творческих сил как самоцели. В объективной форме идеал осуществляется в трудовой и общественной практике, в субъективной – предстает в оценках, чувствах, понятиях личности.

Рассмотрение исторических типов эстетического сознания позволяет более полно раскрыть его сущность.

Восточная традиция формирования эстетического сознания развивалась в недрах культовой традиции. Верховный творец Вселенной обладает энергией жизни, благодаря которой все существующее пребывает в гармонии. Нарушение гармонии влечет соответствующее воздаяние (закон кармы). Потому эстетическое сознание в восточной культуре непосредственно связано с практикой жизни и не выделяется в самостоятельное понятие.

Идея тайного творения красоты и добра характерна для античной эстетики – Гераклит, Пифагор. Организованное Пифагором закрытое сообщество имеет социально-педагогическую программу, построенную на принципе тайны.

Эстетическое сознание, построенное на принципе подобия, наиболее присуще христианскому мировоззрению. Соотношение мира божественного и земного строилось по принципу уподобления, где Бог являет Собой высшую степень совершенства, а мир прекрасен, но и одновременно уцерблен, несовершенен.

Потребительский тип эстетического сознания сосредоточен на наслаждении, имеет односторонние ориентации.

Творческий тип эстетического сознания вырабатывает способность понимать красоту и творить по законам красоты.

## **Итоги**

1. Основной целью дизайна как специфического вида творческой деятельности является достижение органически-целостного единства праксиологически-функциональных и эстетических аспектов предметного мира.
2. Некоторые элементы эстетического восприятия человеком мира заложены от рождения, другие являются результатом его практически-преобразовательной деятельности.
3. Центральным, системообразующим ядром эстетического сознания является эстетический идеал, в котором выражается представление о должном как о прекрасном.

## **Вопросы для повторения:**

1. *Охарактеризуйте эстетическую деятельность в сфере торговли, в производстве.*
2. *Назовите слагаемые красоты вещей.*
3. *Каковы место и роль дизайна в проектировании изделий легкой промышленности? Назовите главные формообразующие факторы.*

4. *Объясните с точки зрения эстетики содержание пословиц: «О вкусах не спорят», «На вкус и цвет товарищей нет».*
5. *Что значит «мещанский» вкус, «аристократический» вкус?*
6. *Прокомментируйте высказывание: «Эстетический идеал – посох, данный человеку, когда он взбирается на гору жизни».*
7. *Назовите функции эстетического идеала.*
8. *В чем проявляется эстетическое начало в труде? В быту?*

### **Темы рефератов**

1. Стремление к красоте как родовое качество человека.
2. Эстетическое сознание как вид ценностного сознания.
3. Дизайн: история и современность.

### **Тексты для обсуждения**

#### **Макс Шелер «Философское мировоззрение»**

Человек способен к трем видам знания: к знанию ради господства или ради достижений, к сущностному, или образовательному знанию, и к метафизическому знанию, или знанию ради спасения. Ни один из этих трех видов знания не существует только для самого себя. Каждый вид служит преобразованию сущего — либо вещей, либо образовательной формы самого человека, либо абсолютного.

1. Первый вид знания, знание ради достижений и господства, служит нашей возможной технической власти над природой, обществом и историей. Это знание специальных позитивных наук, на которых держится вся наша западная цивилизация. Высшей целью этого знания является поиск – везде и насколько это возможно—законов пространственно-временной связи окружающих нас явлений, упорядоченных в определенные классы, — законов их случайного здесь-и-теперь-так-бытия. Эти законы мы ищем вовсе не потому, что испытываем какое-то особое удовольствие от законов, а ради нашего господства над миром и над нами самими. Ведь только то, что закономерно повторяется, может быть предсказано; и только тем, что может быть предсказано, можно овладеть. Найти такие законы трудно – каждый день наука открывает что-то новое и модифицирует старое. Но всегда должна существовать принципиальная возможность открытия таких законов. Основанием для этого служит то, что уже чувственные функции всех видов (зрение, слух, обоняние и т.д.), которыми мы пользуемся для всевозможных наблюдений и измерений, у человека и у каждого животного сформировались под стимулирующим воздействием и в соответствии с системой их инстинктивных побуждений и потребностей. Например, ящерица слышит любой самый тихий шорох, но не слышит пистолетного выстрела. Так как власть организма может затрагивать лишь те элементы и стороны реально существующего мира, которые однообразно повторяются по правилу «сходные причины, сходные следствия», то уже потому наш, да и любой возможный

чувственный опыт животного сам находится во власти внутреннего закона – регистрировать скорее однообразные, чем неоднородные части мирового процесса...

2. Второй вид возможного для нас знания – это знание той фундаментальной философской науки, которую Аристотель назвал «первой философией», т.е. науки о способах бытия и сущностной структуре всего, что есть. То, что это сущностное знание есть знание, прямо противоположное знанию ради господства и соответствующему этому виду знания бытию, то, что здесь речь идет о громадном поле философского исследования с собственной методологией, – это было относительно недавно вновь открыто Э.Гуссерлем и его школой. В знании ради господства изыскиваются, как мы видели, законы пространственно-временных связей случайных мировых реальностей и их так-бытия. Второе направление исследований, напротив, строго методически игнорирует пространственно-временное положение и все то, что случайно существует так или по-другому. Здесь задают другой вопрос: «Что есть мир, что есть, например, любое так называемое другое «тело», что есть любое «живое существо», что составляет сущность растения, животного, человека и т.д. в их инвариантной структуре, по их эссенциальным характеристикам?» И аналогично: что есть «мышление», что такое «любовь», что означает «чувствовать красоту»? – независимо от случайного временного потока сознания того или иного человека, в котором эти акты появляются *de facto*.

Каковы же главные особенности этого вида познания и исследования? Во-первых, вместо установки на господство по отношению к миру появляется попытка возможно более полного исключения всякого страстного поведения, руководимого влечением. Ибо это поведение является, как мы видели, условием воздействия реальности; но оно также является и условием для появления всякого чувственного восприятия случайного здесь-и-сейчас- так-бытия; далее, оно есть условие для предварительных проектов пространства и времени. Выражаясь позитивно: вместо установки на господство, которое стремится найти законы природы и сознательно игнорирует сущность того, что вступает в закономерные отношения, появляется любящее, нацеленное на поиск первофеноменов и идей мира поведение.

Во-вторых, в этой установке со всей определенностью игнорируется реальное наличное бытие вещей, т.е. их возможная сопротивляемость нашим стремлениям и действиям, и как раз тем самым игнорируется все чисто случайное здесь-и-сейчас-так-бытие в том виде, в каком дает его нам чувственное восприятие. Поэтому мы в принципе можем осуществлять сущностное познание также и на примере вымышленных вещей. В-третьих, сущностное познание хотя и не зависит от всякого опыта, является независимым от количества опыта или от так называемой «индукции». Оно точно так же предшествует всякой индукции, как и всякому направленному на реальность наблюдению и измерению. Оно может осуществляться, основываясь на одном единственном показательном случае. Но, будучи однажды достигнуто, такое сущностное знание, например, знание сущности жизни,

значимо, как говорит школьный язык, а priori, т.е. «заведомо» для всех случайных наблюдаемых фактов, относящихся к соответствующей сущности в бесконечной всеобщности и необходимости – аналогично тому, как постулаты чистой математики передают многообразие возможных природных образований и имеющих в них место необходимых идеальных отношений, прежде чем будет исследована посредством наблюдения и измерения реальная природа.

Но как раз потому, в-четвертых, познание сущностей и познание сущностных взаимосвязей имеет значение, выходящее далеко за пределы той очень маленькой области реального мира, который доступен нам через посредство чувственного опыта и его инструментального подкрепления. Это познание имеет значимость для сущего как оно есть само по себе и в самом себе. Оно имеет «трансцендентное» распространение и становится, таким образом, трамплином для всякого рода «критической метафизики».

Сущностное познание «первой философии» — это, далее (в-пятых) собственно «разумное» познание, резко отличное от тех расширений нашего познания за границы чувственного данного, которые зиждутся исключительно на опосредующих заключениях «рассудка». «Рассудок», или «интеллект», — это способность организма, преодолевая застывший врожденный инстинкт и ассоциативную память, осмысленно приспособляться к новым ситуациям – внезапно и независимо от числа прежде сделанных пробных попыток решить задачу. Этой способностью наделен не только человек, но в меньшей мере также и животное, например, обезьяна, которая вдруг использует палку как удлинение своей руки, чтобы достать плод. Но пока строящий умозаключения рассудок служит жизненным влечениям, инстинктам питания, пола и власти, пока он служит лишь практической реакции на раздражения окружающей среды, до тех пор он еще не является специфически человеческим. Только если интеллект (у животного – лишь хитрость) ставится на службу разуму, т.е. служит осуществлению примененных до этого априорных сущностных познаний к случайным фактам опыта, служит, далее, высшему постижению в отношении объективного порядка ценностей, т.е. мудрости и нравственному идеалу, — лишь тогда он становится чем-то специфически человеческим.

Наконец, сущностное познание имеет две возможности применения. В каждой области позитивных наук (математика, физика, биология, психология и т.д.) оно охватывает высшие предпосылки соответствующей исследовательской области. Оно образует «сущностную аксиоматику» последней. Но для метафизики эти же самые сущностные знания являются тем, что Гегель однажды весьма пластично назвал «окнами в абсолютное». Ибо всякая сущность в мире и в тех операциях, с помощью которых человек строит проект своего мира и понимает мир, – подлинный прафеномен и идея; это все то, что остается константным, если отвлечься от случайного распределения вещей и актов во времени и пространстве, — все это полагает объяснениям позитивной науки непреодолимую границу. Позитивная наука никогда не может объяснить и сделать понятной ни саму подлинную сущность, ни наличное бытие чего-

либо, имеющего подлинную сущность.

Успех дела позитивной науки зависит как раз от строгого исключения сущностных вопросов (напр., что есть жизнь?) из своей сферы. Поэтому и то, и другое – сущностная структура и наличное бытие мира – должны быть в конечном счете отнесены к абсолютному существу, т.е. к общей высшей основе мира и самости человека...

Также и духовная «личность» человека – это не субстанциональная вещь и не бытие в форме предмета. Человек может лишь активно собрать себя в личность. Ибо личность есть монархически упорядоченная структура духовных актов, которая представляет собой уникальную индивидуальную самоконцентрацию единого бесконечного духа, в котором коренится сущностная структура объективного мира...

Человек, таким образом, не копирует некий существующий или имеющийся готовым в наличии еще до сотворения Богом «мир идей» или «провидение» – он со-зидатель, со-основатель и со-вершитель идеальной последовательности, становящейся в мировом процессе и в нем самом. Человек есть то единственное место, в котором и посредством которого первосущее не только понимает и познает само себя – но он есть также то сущее, в свободной решимости которого Бог может осуществить и спасти свою собственную сущность. Назначение человека больше, чем быть только «рабом» и послушным слугой Бога, оно больше, чем быть только «сыном» некоего готового в себе и совершенного Бога. В своем человеческом бытии, которое есть бытие решимости, человек достоин более высокого звания со-стяжателя, со-ратника Бога, которому суждено нести знамя божества, знамя «Deitas», осуществляющееся лишь вместе с мировым процессом, впереди всех вещей в штормовой стихии мира.

### **III Основные эстетические категории**

Приступая к рассмотрению основных эстетических категорий, следует, во-первых, иметь в виду, что в истории становления эстетики, как и в истории становления любой другой науки, основным или стержневым вопросом является вопрос выработки становящейся областью научного знания своего собственного категориального аппарата, вне которого данная область научного не может обрести своего собственного автономного и независимого научного статуса. А, во-вторых, сам процесс выработки категориального аппарата становящейся науки осуществляется в теле уже существующей сферы научного знания, в связи с развивающейся и расширяющейся сферой общественной практики. Для эстетики такой научной сферой была философия и вся та область общественной и индивидуальной человеческой практики, в которой создавались совершенные и гармоничные предметы и явления, оцениваемые человеком с точки зрения складывающейся в нем системы иерархически-ценностных представлений. Именно в аксиологическом сознании человека и рождается у него представление о совершенстве, гармоничности, духовной и

телесной человеческой красоте.

Разумеется, в процессе выработки таких универсальных ценностей, каковыми становятся в сформировавшейся науке категории, сначала появляются представления, на неосознанном уровне входящие в идеалы, потом понятия. А уже из понятий, набирая неповторимую содержательную силу, рождаются категории, которые только и могут тому или иному явлению, объекту, созданному человеческими усилиями произведению или предмету определить, придать статус либо эстетичности, либо этичности, либо художественности, либо синтезу этих трех статусов в таком явлении, которое и превращается благодаря этому, то есть признается непреходящей либо для какого-то периода, либо на все времена ценностью отдельного социума или всего человечества.

Следует также обратить внимание и на то, что в разные периоды развития тех или иных социумов в самом мире складывающихся и уже «работающих» ценностных представлений, понятий и категорий происходят постоянные «мутации»: то сквозь призму ценностей рассматривается вся жизнь и культуротворческая активность человека, то в основном его чувственное взаимодействие с миром, то собственно интеллектуальное, а то и вся сфера его материального и духовного бытия. Тогда как в наше время, хотя еще и Платон, а по его свидетельствам и Сократ, пытались на всю бытийную жизнь человека посмотреть с эстетической точки зрения, эстетические категории как универсальные ценностные критерии могут прилагаться к любым проявлениям жизни. Соответственно и предметом эстетического исследования становится не только искусство во всех его проявлениях и значениях, но и вся природа, космос и мир человека. А это требует, естественно, нового и нового обращения к содержательной стороне каждой из основных категорий эстетики, ставших универсалиями для жизни и деятельности человека в культуре. Студентам необходимо выработать способность погружаться через призму категорий в повседневную жизнь во всех ее проявлениях материального, духовного и идеального порядка. Особое внимание следует уделить тому, чтобы научиться не только эстетической рефлексии по поводу всего увиденного, прочувствованного, пережитого и понятого, но и саморефлексии и самооценке всех своих состояний, вызванных любыми явлениями внешнего мира и любыми встречами и ситуациями общения с явлениями культуры, искусства, друзьями, приятелями и даже случайно встреченными людьми.

Категории эстетики отражают наиболее общие и существенные свойства и отношения эстетической деятельности и сознания. Преломление различных модификаций эстетического отношения фиксируется в *основных эстетических категориях: прекрасном, возвышенном, трагическом, комическом* и др. Основные эстетические категории могут выражать тип эстетической оценки, критерием которого выступает соотношение эстетического идеала с действительностью. Подобная точка зрения характерна для аксиологического подхода, где в центр системы эстетических категорий ставится категория эстетического идеала (М. С. Каган). В отечественной эстетике существуют другие

подходы и систематизации основных эстетических категорий. Белорусский эстетик И. И. Крюковский связывает критерий систематизации с диалектикой общего, особенного, единичного. Л. А. Зеленков кладет в основу систематизации всех категорий эстетики эстетическую деятельность и понятие меры. Е. Г. Яковлев связывает решение данной проблемы с категорией гармонии. В целом проблема остается дискутируемой. Остановимся на первой из приведенных точек зрения и примем ее за основу систематизации основных эстетических категорий.

**Категория прекрасного.** Прекрасное занимает ведущее положение среди категорий эстетики. В широком смысле под прекрасным понимается высшая степень совершенства. Прекрасное относится к тем категориям, которые легко узнать и указать, но трудно разъяснить природу этих явлений. История эстетики подтверждает наличие разночтений в истолковании данной категории. Однако при всей пестроте взглядов на проблему прекрасного выделим три основные концепции, существенно отличающиеся друг от друга.

В рамках онтологической концепции прекрасное (красота) понимается как нечто существующее само по себе, вне зависимости от воспринимающего его субъекта. Человек же не познает прекрасное, а скорее оно само открывается перед ним. Представители гносеологической концепции считают, что прекрасное носит чисто субъективный характер, оно представляет собой лишь результат познания человеком окружающего мира, вопрос же об его объективной основе полностью игнорируется.

Наконец существует и такая точка зрения, в рамках которой стремятся органически соединить эти две концепции. Оценочная (аксиологическая) концепция прекрасного за основу берет такое отношение реального и идеального, объективного и субъективного, при котором реальность совпадает с общественно-эстетическим идеалом, мера реальности соответствует мере, представленной в идеале, что обусловлено в конечном счете конкретно-исторической практикой. Таким образом, соответствие действительности и эстетического идеала личности, вбирающего в себя ценности общества и эпохи, порождает прекрасное, несовпадение порождает противоположный тип оценки — безобразное. Прекрасное есть результат соотношения свойств объективной реальности с человеком как мерой красоты или с его практическими потребностями, идеалами и представлениями о прекрасном в жизни.

Рассмотрим ряд черт прекрасного, дающих его содержательную характеристику. Целостность, как черта, указывает на внутреннюю связь элементов целого, обуславливающую функционирование данного предмета как завершенного в себе, где нельзя ни убавить, ни прибавить. Гармония — это организация и взаимная соподчиненность элементов целого, «единство многообразия». Целесообразность также является важной чертой красоты, но она понимается в данном случае не утилитарно, а как снятая и представленная в чувственном облике явления, предмета, его идея, смысл, назначение.

Прекрасное относительно, поскольку отсутствуют единые эталоны красоты самого человека, предметов одежды и быта и т.д. Связано это с тем, что общественно-

эстетический идеал эпохи преломляется в эстетическом сознании отдельного человека в соответствии с индивидуальными особенностями его развития и воспитания.

Прекрасное исторически подвижно и изменчиво, поскольку исторически изменчивы эстетические идеалы общества. Искусство, создававшее в каждую эпоху художественные модели человеческой красоты, дает богатейший материал для такого рода анализа. Первобытное искусство, изображая женщину, акцентировало внимание на ее главной функции — быть продолжательницей рода. Отсюда — гиперболизация половых признаков. В эпоху средневековья телесное в человеческой природе отходит на второй план, уступая место духовному, вот почему в изображении внешнего облика основное внимание уделялось глазам, выразившим духовную жизнь человека. Изменчивость же красоты вещей, не столь тесно связанных с первичными потребностями, сильнее детерминируется воспитанием, жизненными условиями, модой.

В обществе, разделенном на различные социальные группы, прекрасное также имеет отчетливо выраженные общественные типы предпочтений. Однако при всей изменчивости, относительности прекрасного, в нем есть осязаемый элемент абсолютного. Эстетические идеалы каждой эпохи воплощают в себе вечные и неизменные ценности, то, что объединяет различные исторические периоды развития человечества в единое целое. Итак, ***прекрасное есть эстетическая категория, выражающая качественное совпадение действительности с эстетическим идеалом.***

При анализе категории прекрасного следует различать проявление прекрасного в реальной жизни и в искусстве. В первом случае имеет место непосредственная эстетическая оценка человеком действительности как качественно совпадающей с его эстетическим идеалом. В искусстве же оценивается художественное произведение двояко: как материальный предмет, внешняя форма которого свидетельствует о степени мастерства и одаренности художника, одновременно мы оцениваем содержание, то, что воспроизведено художником. Отображенное в искусстве, может иметь различные эстетические характеристики: прекрасное и безобразное, трагическое и комическое и т.п. Но по способу отображения, по форме искусство всегда должно быть безукоризненно совершенным. Во всех других творениях рук человеческих красота желательна, но отнюдь не необходима. Так, инженер, проектирующий машину, прежде всего думает о том, чтобы она хорошо работала, а уж потом решает вопросы эстетики. Что касается произведений искусства, то они обязательно должны удовлетворять требованию совершенной, эстетически значимой формы, в противном же случае ни одна из функций искусства не будет реализована.

Красота произведения искусства зависит также от совершенства и виртуозности мастерства художника, являясь проявлением его таланта. Мастерство художника состоит в умении найти формы, подобрать средства для возможного выражения именно этого содержания. Каждая эпоха вносит свои новации в способы и приемы передачи художественного содержания. Помимо этого, следует учитывать традиции и специфику создания художественных форм в рамках различных этнических и национальных культур. Отсюда правомерен вывод о том, что полноценное восприятие

произведений искусства требует знания особенностей художественного языка данного вида искусства и познаний в области истории искусств.

Категория прекрасного является наиболее «работающей» в сфере эстетики торговли, поскольку потребительские товары должны отвечать критериям красоты. Безобразное изделие, нелепое, комичное по форме, не будет продаваться, ведь товар покупают «глазами». Внешняя форма изделия, указывая на его функцию, удобство пользования им, вместе с тем должна обладать хорошими пропорциями, гармоничной колористикой и другими характеристиками. Только тогда она сумеет привлечь взор покупателя. Интерьер торгового предприятия также тяготеет к прекрасному, использование других типов эстетического отношения в этом случае крайне редко. В торговой рекламе наряду с прекрасным часто используются различные формы комического.

***Возвышенное — эстетическая категория, характеризующая оценку внутренней значительности предметов и явлений, несоизмеримых по своему идеальному содержанию с реальными формами их выражения.*** Так, египетские пирамиды производят впечатление возвышенных, поскольку в них воплощена идея вечности, что вызывает в душе человека подъем и восхищение.

Возвышенное близко по характеру оценки к прекрасному, поскольку эстетический идеал и действительность в основном совпадают. Отличает данную категорию связь с качественными характеристиками предметов и явлений. В реальной жизни возвышенное проявляется в природе, деятельности человека, в предметах его труда. В человеке возвышенное предстает как героическое, характеризуя масштаб его духовных и нравственных черт.

В искусстве возвышенное реализуется в видах и жанрах искусства, тяготеющих к монументальности (архитектура, эпос, симфония и т.п.). Однако, будучи связано с определенным типом общественного идеала, возвышенное в некоторые исторические эпохи становится доминантной характеристикой искусства в целом. Примером тому может служить искусство средних веков. В настоящее время утверждение «массовой культуры» привело к кризису возвышенного в искусстве.

Воспринимаются и переживаются прекрасное и возвышенное различно. Прекрасное оказывает гармонизирующее воздействие на внутренний мир человека, служит стимулятором его творческих потенций. Возвышенное будоражит, вызывает смятение, будит высокие мысли и порывы. Правда, необходимо соблюдение одного условия — восприятие возвышенного должно быть свободно от чувства страха.

Объективным основанием возвышенного являются, во-первых, количественные отношения реальных предметов, во-вторых, сам человек как мера предметного мира. Возвышенное проявляется в природе, труде общественной жизни, искусстве. Как и прекрасное, возвышенное имеет исторически преходящий характер. В человеке возвышенное характеризует масштаб его духовных, нравственных сил, поэтому связано с героическим в человеке.

Имеется преимущественно два вида более тонкого чувства, которое мы

хотим здесь рассмотреть: чувство возвышенного и чувство прекрасного. Оба чувства возбуждают приятное, но весьма различным образом. Вид гор, снежные вершины которых поднимаются над облаками, изображение неистовой бури или описание ада у Мильтона вызывают удовольствие, связанное, однако, с некоторым страхом. Вид покрытых цветами лугов и долин с бегущими по ним ручьями и пасущимися на них стадами, описание рая или гомеровское изображение женских прелестей также вызывают приятное чувство, но радостное и веселое. Чтобы первое из упомянутых здесь впечатлений имело надлежащую силу, мы должны обладать чувством возвышенного; для того же, чтобы как следует насладиться вторым, необходимо иметь чувство прекрасного. Высокие дубы и уединенные тени священной рощи возвышенны, цветочные клумбы, низкая изгородь и затейливо подстриженные деревья прекрасны. Ночь возвышенна, день прекрасен. Спокойная тишина летнего вечера, когда мерцающий свет звезд пробивается сквозь ночные тени и светит одинокая луна, постепенно вызывает у натур, обладающих чувством возвышенного, глубокое чувство приязни, презрение к земному, ощущение вечности. Сияющий день внушает деловое рвение и чувство веселья. Возвышенное волнует, прекрасное привлекает. Выражение лица человека, охваченного чувством возвышенного, серьезно, иногда неподвижно и полно удивления. Сильное ощущение прекрасного, напротив, возвещает о себе блеском веселья в глазах, улыбкой и порой шумной радостью. Возвышенное в свою очередь бывает различного рода. Иногда этому чувству сопутствует некоторый страх или даже грусть, в иных случаях – лишь спокойное изумление, еще в других – сознание возвышенной красоты. Первое можно назвать устрашающе-возвышенным, второе – благородным, третье – великолепным. Глубокое одиночество возвышенно, но оно чем-то устрашает. Поэтому огромные, обширные пустыни, как, например, необъятная пустыня Шамо в Центральной Азии, всегда давали повод к тому, чтобы населять их страшными тенями, домовыми, привидениями.

Возвышенное всегда должно быть значительным, прекрасное может быть и малым. Возвышенное должно быть простым, прекрасное может быть нарядным и изысканным. Большая высота вызывает чувство возвышенного, как и большая глубина, однако чувство, вызываемое такой глубиной, сопровождается ощущением ужаса; чувство же, вызываемое высотой, — изумление; и именно потому первое ощущение может быть устрашающе-возвышенным, а второе – благородным.

***Трагическое — философская и эстетическая категория, характеризующая неразрешимый общественно-исторический конфликт, развертывающийся в процессе свободного действия человека и сопровождающийся человеческими страданиями и гибелью важных для жизни ценностей.***

Трагическая коллизия проистекает из внутренней природы явления, предполагает действие героя как свободный акт выбора должного. Трагического нет там, где человек – лишь пассивная жертва обстоятельств. Противоречие,

лежащее в основе трагического, состоит в том, что свободное действие человека реализует губящую его неотвратимую необходимость, которая настигает его именно там, где он пытается преодолеть ее или уйти от нее.

Важнейшей характеристикой трагического является то, что оно есть свободное действие человека, т.е., хотя его крушение закономерно, само действие человека представляет собой свободный акт. Свободный выбор смерти или страдания в трагедийной ситуации диктуется высокими, сверх-утилитарными целями, поэтому гибель трагического героя оборачивается его бессмертием. Катализатором трагического может быть историческая ситуация.

Трагедия рождает высокое и светлое чувство, которое Аристотель назвал *катарсисом*, то есть нравственным очищением и возвышением духовного мира воспринимающего. Через сострадание трагедия освобождает душу зрителя от пороков, низменных страстей, приобщая к самому высокому строю чувств. Это наиболее действенный инструмент искусства, который «врезается» в душу человека с такой силой, что вытравляет из нее все мелкое, будничное, никчемное, вносит духовное и нравственное здоровье. Поэтому трагическое имеет огромный воспитательный потенциал.

Оптимистическая трагедия — ведущий тип трагедийной ситуации в жизни и искусстве — имеет место и при гибели героя, но победе той идеи, за которую он боролся. Пессимистическая трагедия отражает не только физическую гибель героя, но и его идеи.

***Комическое – эстетическая категория, служащая для определения и оценки явлений, нарушающих меру прекрасного, а также отражающая противоречия действительности под углом зрения эмоционально-критического к ним отношения с точки зрения эстетического идеала.***

Авторы большинства исследований природы комического связывают его с противоречиями. Комический эффект в истории эстетики объяснялся различно: как противостояние безобразного – прекрасному (Аристотель), ничтожного – возвышенному (И. Кант), ложного, мнимо основательного – подлинно истинному (Г. Гегель), нелепого – рассудочному (А. Шопенгауэр), внутренней пустоты – притязанию на значительность (Н. Чернышевский).

Комическое обычно вызывает смех. Но смешное и комическое различны. В отличие от смеха как биологического явления, комический смех имеет духовную природу и означает победу над тем, что противоречит его идеалам.

Комическое – это всегда отрицание безобразного и утверждение прекрасного. Чем больше несовпадение эстетического идеала с действительностью, тем сильнее духовное отрицание подобного явления. Вот почему ряд передач, в которых практикуется «юмор без границ» и высмеивается все то, что нормальные люди считают святынями, никакого отношения к комическому не имеет. Они являются лишь отражением нравственной деградации их авторов.

Комическое — это всегда отрицание безобразного и утверждение прекрасного. Чем больше несовпадение общественно-эстетического идеала с действительностью, тем сильнее духовное неприятие, отрицание подобного явления. Комический смех означает духовную победу над низостью и

убожеством действительности, ее разоблачением с позиций высокого эстетического идеала. Комический смех в своей основе демократичен. Он враждебен преклонению перед чинами, направлен против насилия и самовластья, функции комического связаны с отрицанием, уничтожением безобразного и косвенным утверждением прекрасного. Чувство юмора является средством психологической защиты. Шутка и юмор в общении людей позволяют успокоиться, найти компромисс, не испытывая психологической ущемленности, выйти из затруднительного положения.

Формы комического весьма разнообразны: юмор, сатира, ирония, сарказм, гротеск, фарс, буффонада, карикатура, шарж и т.д.

*Юмор* направлен на устранение незначительных несоответствий в том или ином явлении, он мягок, дружелюбен, демократичен.

*Сатира* представляет собой острую, язвительную форму критики, отрицающую саму сущность оцениваемого явления. Сатира возбуждает отвращение и гнев по отношению к вскрываемым ею социальным порокам.

*Ирония* осмеивает явления действительности путем критики, построенной на контрасте видимого и скрытого смысла, когда за похвалой скрыта насмешка.

*Сарказм* – гневное отрицание, не допускающее двусмысленного толкования.

В прикладной эстетике, например, в эстетике торговли, умелое использование таких форм комического, как дружеский шарж, гротеск, юмор, оказывается весьма эффективным в рекламе, при оформлении витрин и экспозиций.

### **Итоги**

1. Основными, системообразующими категориями эстетики являются прекрасное, возвышенное, трагическое и комическое.
2. Прекрасное – основная эстетическая категория. В различных концепциях ему придается либо онтологический, либо гносеологический, либо аксиологический статус.
3. Полноценное понимание произведений искусства требует не только адекватного восприятия личности их авторов, но и знания специфики той национальной традиции, в рамках которой они создавались.

### **Вопросы для повторения:**

1. *Разъясните причины различного понимания прекрасного различными людьми.*
2. *Как воспринимается и психологически переживается прекрасное, возвышенное, трагическое, комическое?*
3. *Какие эстетические категории оказываются наиболее «работающими» в эстетике торговли?*
4. *Каковы основные концепции прекрасного в истории эстетики?*
5. *Как объяснить различное понимание людьми прекрасного в одну и ту же эпоху?*

6. *В чем состоит близость и различие прекрасного и возвышенного? Возвышенного и трагического?*
7. *Назовите формы комического в жизни и в искусстве.*
8. *Охарактеризуйте с точки зрения эстетических категорий героев «Вишневого сада» А. Чехова, «Дон Кихота» М. Сервантеса, «Гамлета» У. Шекспира, «Фауста» И.- В. Гете.*

### **Темы рефератов**

1. Концепции прекрасного в истории эстетики.
2. Проблема систематизации основных эстетических категорий.
3. Проблема катарсиса.
4. Формы комического в жизни и в искусстве.
5. Национальные особенности восприятия прекрасного.
6. Гендерные особенности восприятия прекрасного.

### **Тексты для обсуждения**

#### **Ксенофонт «Воспоминания о Сократе»**

В другой раз Аристипп спросил его, знает ли он что-нибудь прекрасное.

— Даже много таких вещей, — отвечал Сократ.

— Все они похожи на другую? — спросил Аристипп.

— Нет, так непохожи некоторые, как только возможно, — отвечал Сократ.

— Так как же непохожее на прекрасное может быть прекрасно? — спросил Аристипп.

— А вот как, — сказал Сократ.— На человека, прекрасного в беге, клянусь Зевсом, непохож другой, прекрасный в борьбе; щит, прекрасный для защиты, как нельзя более похож на метательное копьё, прекрасное для того, чтобы с силой быстро летать.

— Твой ответ, — сказал Аристипп, — совершенно не отличается от ответа на мой вопрос, знаешь ли ты что-нибудь хорошее.

— А ты думаешь, — отвечал Сократ, — что хорошее одно, а прекрасное – другое? Разве ты не знаешь, что все по отношению к одному и тому же прекрасно и хорошо? Так, прежде всего о духовных достоинствах нельзя сказать, что они по отношению к одним предметам – нечто хорошее, а по отношению к другим – нечто прекрасное; затем, люди и называются прекрасными и хорошими в одном и том же отношении и по отношению к одним и тем же предметам, и тело человеческое кажется и прекрасным и хорошим; равным образом все, чем люди пользуются, считается и прекрасным и хорошим по отношению к тем же предметам, по отношению к которым оно полезно.

#### **Псевдо-Лонгин «О возвышенном»**

Гл. 1. Когда мы с тобой, дорогой Постумий Терентиан, как ты помнишь, изучали краткое сочинение Цецилия о возвышенном, то обнаружилось, что оно

не охватывает всей темы, совершенно неудачно затрагивает основные вопросы, и читатель не извлекает из него той пользы, к которой прежде всего должен стремиться автор. К каждому ученому руководству обычно предъявляются два требования: во-первых, следует определить предмет исследования, во-вторых, найти и указать способы, помогающие овладеть этим предметом, причем второе требование стоит последним лишь по порядку, хотя по своему значению оно гораздо важнее. Цицилий же пытается показать свойства возвышенного на бесчисленных примерах, словно обращаясь к невеждам; но вопрос о том, что делать с нашими природными дарованиями, чтобы в какой-то степени приблизиться к овладению возвышенным, он оставляет без всякого внимания, словно совершенно праздный.

2. Впрочем, может быть, Цицилия следует не столько осуждать за недостатки, сколько хвалить за намерение и усердие. Ты же побуждаешь меня составить заметки о возвышенном для тебя лично, я постараюсь, насколько смогу, раскрыть что-либо полезное не только для одного тебя, но и для тех образованных людей, которые готовятся к общественной деятельности. Ведь, бесспорно, прав был тот, кто на вопрос, чем мы подобны богам, ответил: “Добрыми делами и правдой”.

3. Так как я обращаюсь к тебе, друг мой, как к человеку образованному, мне нет необходимости подробно останавливаться на том, что возвышенное является вершиной и высотой словесного выражения и что величайшие поэты и писатели только благодаря возвышенному приобрели первенство и украсили свою жизнь славой.

4. Цель возвышенного – не убеждать слушателей, а привести их в состояние восторга, так как поразительное всегда берет верх над убедительным и угрожающим; поддаваться или сопротивляться убеждению – в нашей воле, изумление же могущественно и непреодолимо настолько, что воздействие его происходит помимо нашего желания. Мастерство в нахождении материала и стройный порядок в его расположении с трудом обнаруживаются только во всем произведении, но не в отдельных его частях. Возвышенное же при его удачном применении, подобно удару грома, ниспровергает все прочие доводы, раскрывая сразу же и перед всеми мощь оратора...

Гл. вторая. 1. Следует прежде поставить вопрос, можно ли вообще научиться возвышенному и величественному. Некоторые люди, считая ошибочными все правила и наставления, глубоко убеждены в том, что величественное вложено в нас природой, а не постигается в обучении. Они признают одно единственное – природную одаренность и считают даже, что способности чахнут и теряют свою естественность при соприкосновении с иссушающими природу учеными наставлениями.

2. Вопреки такому мнению я утверждаю, что эти рассуждения окажутся несостоятельными, как только мы поймем, что природа, самостоятельная в возвышенном и патетическом, никогда не бывает беспорядочной или непоследовательной. Природа лежит в основе всего как нечто первое и изначальное, но только определенный метод способен научить соразмерности и

своевременности при использовании возвышенного в каждом отдельном случае и оградить от ошибок в творческой практике. Как рискованно возвышенное, если оно предоставлено самому себе, лишено разумного управления, приобретаемого в познании, не имеет опоры или якоря, а держится лишь собственной тяжестью и безрассудной отвагой. Возвышенное всегда и в одинаковой степени требует как бича, так и узды.

3. Об этом же, не в применении к человеческой жизни, хорошо говорит Демосфен, указывая, что величайшим из всех благ для людей является счастье, а вторым, но отнюдь не меньшим – благоразумие. Где отсутствует одно, не остается места для другого. Это же можно сказать о речи: природные дарования соответствуют счастью, а мастерство, приобретаемое в изучении, — благоразумию. Самое основное заключается в том, что обнаружить природное дарование в произведении можно только благодаря искусству. Тем, кто оспаривает возможность овладеть мастерством, стоит задуматься над моими словами, тогда они не осмелятся, я думаю, назвать праздными и бесполезными мои рассуждения о возвышенном.

## **И. Кант «О свойствах возвышенного и прекрасного у человека вообще»**

Ум возвышен, остроумие прекрасно. Смелость возвышенна и величественна, хитрость ничтожна, но красива. Осторожность, говорил Кромвель, есть добродетель бургомистра. Правдивость и честность просты и благородны, шутка и угодливая лесть тонки и красивы. Учтивость – украшение добродетели. Бескорыстное служебное рвение благородно, утонченность и вежливость прекрасны. Возвышенные свойства внушают уважение, прекрасные же – любовь. Люди, чувство которых обращено преимущественно на прекрасное, ищут себе честных, верных и серьезных друзей только в несчастье, для повседневного же общения они избирают себе шутивого, учтивого и вежливого собеседника. Некоторых людей ценят слишком высоко, чтобы их можно было любить. Они внушают нам удивление, но настолько превосходят нас, что мы не решаем приблизиться к ним с интимным чувством любви.

Те, кто сочетает в себе оба эти чувства, найдут, что умиление, вызываемое возвышенным, сильнее умиления, вызываемого прекрасным. Но если чувство возвышенного не чередуется с чувством прекрасного или не сопровождается им, оно утомляет и не может продолжаться такое длительное время. Глубокие чувства, до которых возвышается иногда беседа в избранном обществе, должна время от времени находить разрядку в веселой шутке, а радостный смех должен составить прекрасный контраст к растроганному и серьезному выражению лица, способствуя тому, чтобы оба вида этих ощущений непринужденно сменяли друг друга. Для дружбы характерно главным образом возвышенное, для любви же между мужчиной и женщиной – прекрасное. Однако нежность и глубокое уважение придают этой любви известное достоинство и возвышенность, а забавная шутка и интимность усиливают в этом чувстве колорит прекрасного. Трагедия, на мой взгляд,

отличается от комедии главным образом тем, что первая возбуждает чувство возвышенного, а вторая – чувство прекрасного. В первой перед нами выступает великодушное самопожертвование для блага других, отважная решимость в опасностях и испытанная верность. Любовь там печальная, нежна и исполнена глубокого уважения, несчастье же других пробуждает в душе у зрителя сочувствие, чужое горе заставляет сильнее биться великодушное сердце. Зритель тронут и ощущает благородство своей собственной природы. Комедия, напротив, изображает тонкие интриги, забавную неразбериху, остряков, умеющих выпутаться из любого положения, глупцов, позволяющих себя обманывать, шутки и смешные характеры. Любовь здесь не так мрачна, она весела и непринужденна. Тем не менее и здесь, так же как и в других случаях, благородное может в известной мере сочетаться с прекрасным...

### **Н.И. Киященко «Героическое как категория эстетики»**

Какова же природа и сущность героического? Обычно истоки героизма видят в верности общественному долгу. Действительно, героизм по существу своему противоположен индивидуализму. Героический подвиг предполагает совершение выдающихся по своему общественному и историческому значению поступков во имя интересов народа, общества и всего человечества. Героизм – это борьба не за личные, а за общественные интересы...

Только тот общественный долг, в котором воплощаются передовые идеалы общества и высшие цели борьбы за прогрессивное развитие его, за счастье и свободу человека, становятся основой подлинного героизма. Высокое сознание такого общественного долга и стремление к выполнению его вдохновляет человека на героические подвиги, на самопожертвование и самоотречение...

Но и само по себе высокое сознание общественного долга и стремление к его выполнению не ведет автоматически к подвигу, который требует напряжения всех нравственных и физических сил человека. Совершение героического поступка требует человеколюбия, духа коллективизма, умения найти свое личное счастье в счастье своего народа, своего класса, умения все свои духовные, нравственные и физические силы отдать бескорыстной борьбе за высокие исторические цели.

Итак, истоки героизма следует искать в социальной борьбе за прогрессивное развитие общества. Но при этом необходимо также помнить, что в героическом подвиге идейность диалектически соединяется с такими личными качествами, как активность, действенность, решимость и целеустремленность, ибо героическое не существует вне борьбы, вне активности...

Следовательно, героическое предполагает определенную оценку поведения человека и его характера с позиций передовых общественных идеалов. И это позволяет рассматривать его не только как этическую, но и как эстетическую категорию: ведь активная этическая оценка не может быть эстетически нейтральной.

Между тем героическое отдается обычно в монопольное владение этике, а в системе эстетических категорий ему не находится места. Конечно, героическое в очень большой степени принадлежит к сфере нравственной. Но разве нельзя сказать того же и о других категориях, которые принято считать собственно эстетическими? Ведь представления о совершенстве, гармонии, прекрасном, безобразном, возвышенном определяются ничем иным, как моралью того или иного класса, являющейся опосредованным выражением господствующих в обществе экономических отношений. Так же, как нет абстрактной морали, нет и абстрактного понимания прекрасного, возвышенного, героического, безобразного и т.п.

Кроме того, героическое является наиболее полным воплощением совершенного поведения личности. Наиболее трудным представляется установление взаимосвязи между героическим и прекрасным. Эта трудность заключается в том, что если героическое – полностью общественное, социальное по своему происхождению явление, то прекрасное имеет двойственную основу: оно – явление и природное, и общественное. Совершенное поведение человека с эстетической точки зрения может оцениваться как прекрасное и как героическое. Но прекрасное поведение человека может проявляться и в героических действиях, и в негероических. То есть героическое и прекрасное, так же как героическое и другие категории, соприкасаются друг с другом, взаимопроникают друг в друга. Однако нельзя сказать, что они совпадают. Они не тождественны ни по объему, ни по содержанию, ни по эстетическому воздействию. Прекрасное может вызвать стремление стать лучше, подражать прекрасному и бороться с безобразным. Но не всякая борьба носит героический характер. Прекрасное, таким образом, шире по своему объему, но вследствие этого и абстрактнее. Оно вовсе не обязательно связывается со значительным содержанием. Прекрасное очищает человека, героическое поднимает его, возбуждает в нем жажду действия. Героическое отличается активностью, действенностью и страстностью, оно вызывает торжественную радость, активно действует на волю. Прекрасное деяние человека не требует такого напряжения нравственных и физических сил, как деяние героическое.

Наиболее тесно героическое связано с возвышенным. Обе категории выражают положительную эстетическую оценку, но эти оценки отличаются чувствами, которые они вызывают.

Берк и Кант утверждали, что возвышенное вызывает чувство ужаса и страха, хотя природу возвышенного они видели только в разуме. Поэтому человек только в разуме чувствует свое превосходство. Шиллер писал: “Таким образом, чтобы испытать чувство возвышенного, безусловно, необходимо, чтобы мы казались себе лишенными всяких средств физического сопротивления и искали самозащиты в нашем нефизическом я. Предмет должен представляться страшным для нашей чувственной природы, а таким он не может быть, раз благодаря природным силам мы чувствуем себя равносильными ему”. По Гегелю, наиболее зрелым выражением возвышенного

является Бог, а человек перед Богом – ничто. Поэтому “искусство возвышенности должно быть названо святым искусством как таковым, исключительно святым искусством, потому что оно воздаст честь единственно только Богу”. Героическое же в современном ему обществе он отрицал.

Другие эстетики видят возвышенное только там, где есть выдающееся, великое, превосходное. Оно тоже вызывает чувство страха и подавленности, наряду с чувством гордости и человеческого достоинства. Чернышевский писал: “Мы чувствуем, созерцая великое, или страх, или удивление, или гордое сознание собственной силы и человеческого достоинства, или падаем перед ним в сознании собственной нашей мелочности, слабости”.

Героическое не может вызвать страха или ужаса, оно, так же как и возвышенное, радуется, восхищает человека, вызывает у него чувство гордости. Кроме того, героическое пробуждает чувство превосходства над силами природы, вдохновляет его на борьбу, вызывает желание быть активным, сильным. В этих чувствах выражается эстетическая оценка героического поступка. В героическом преодолевается чувство страха. Шиллер правильно говорил, что “велик тот, кто побеждает страшное”. Герой не тот, кто не знает страха, а тот, кто умеет побороть его в себе. Герой, преодолевающий страх и побеждающий страшное, вызывает чувство восхищения и преклонение перед силой человека.

Героическое также есть положительная эстетическая оценка силы, мощи, красоты человека, богатства и силы его духа. Оно не только поднимает человека над низменным, но и вдохновляет его на борьбу с ним, оно наполняет человека оптимизмом и ведет не к абстрактной, а к действительной свободе, поскольку в сознательном героическом действии человек осознает необходимость борьбы, на которую он идет, необходимость единства своих личных интересов с интересами общественными.

#### **IV Искусство как предмет эстетики**

##### **Определение искусства**

В наиболее общем смысле искусством называют мастерство, продукт которого доставляет эстетическое удовольствие. Энциклопедия Британника дает следующее определение: «Использование мастерства или воображения для создания эстетических объектов, обстановки или действия, которые могут быть разделены с окружающими». Произведения искусства начали создавать еще в доисторические времена, однако некоторые авторы склонны считать искусством только профессиональную деятельность людей искусства в современных странах Запада. Литература о собственно концепции искусства чрезвычайно обширна. Как говорил Теодор Адорно: «В наше время считается общепризнанным, что из всего, так или иначе касающегося искусства, ничто более не может считаться общепризнанным».

Определение и оценка искусства как явления — предмет непрекращающихся дискуссий. Природу искусства нередко считают «самой

неуловимой из всех загадок человеческой культуры». Одни авторы считают, что искусство — способ выражения или сопереживания эмоций и идей, другие полагают, что это способ исследования и оценки формальных элементов, третьи — что это мимесис или представление. Лев Толстой определял искусство как способ не прямой коммуникации между людьми. Бенедетто Кроче и Робин Коллингвуд развивали учение о том, что искусство выражает эмоции, и следовательно, его сущность имеет место лишь в замысле своего создателя. Теория искусства как формы имеет корни в философии Иммануила Канта и развивалась в начале XX века Роджером Фраем и Кливом Беллом. Взгляд на искусство как мимесис или представление восходит к философии Аристотеля.

В эпоху романтизма традиционное понимание искусства как мастерства любого сорта уступило видению его как «особенности человеческого разума наряду с религией и наукой». В XX в. в понимании эстетического наметились три основных подхода: реалистический, согласно которому эстетические качества объекта присущи ему имманентно и не зависят от наблюдателя, объективистский, который также считает эстетические свойства объекта имманентными, но в некоторой степени зависимыми от наблюдателя, и релятивистский, в соответствии с которым эстетические свойства объекта зависят только от того, что в нем видит наблюдатель, и разные люди могут усматривать разные эстетические качества одного и того же объекта. С последней точки зрения такой специфический объект как произведение искусства может быть охарактеризован в зависимости от намерений его творца (или отсутствия каких-либо намерений), для какой бы функции он ни был предназначен. Например, кубок, который в быту может быть использован как контейнер, может считаться произведением искусства, если был создан только для нанесения орнамента, а изображение может оказаться ремесленной поделкой, если его производят на конвейере.

В своем первом и наиболее широком смысле термин «искусство» (art, англ.) остается близким к своему латинскому эквиваленту (ars), который может быть также переведен как «мастерство» или «ремесло», а также к индоевропейскому корню «составление» или «составлять». В этом смысле искусством может быть названо все, что было создано в процессе обдуманного составления некой композиции. Вот некоторые примеры, доказывающие<sup>1</sup> широкий смысл данного термина: «искусственный», «военное искусство», «артиллерия», «артефакт». Многие другие широко употребляемые слова имеют аналогичную этимологию.

До XIX века изящными искусствами называли способности художника или артиста выразить свой талант, пробудить в аудитории эстетические чувства и вовлечь в созерцание «изящных» вещей.

Термин «искусство» может употребляться в разных смыслах: процесс использования таланта, произведение одаренного мастера, потребление произведений искусства аудиторией, а также изучение искусства (искусствоведение). «Изящные искусства» — это набор дисциплин (искусств),

продуцирующих произведения искусства (объекты), созданные одаренными мастерами (искусство как деятельность) и вызывающие отклик, настроение, передающие символику и иную информацию публике (искусство как потребление). Произведениями искусства называют преднамеренную талантливую интерпретацию неограниченного множества концепций и идей с целью передать их окружающим. Они могут быть созданы специально для указанной цели или представлены изображениями и объектами. Искусство стимулирует мысли, чувства, представления и идеи через ощущения. Оно выражает идеи, принимает самые разные формы и служит многим разным целям. По трудовой теории, в первобытном обществе искусство зарождается с видом *Homo sapiens* как способ человеческой деятельности для решения практических задач. Возникнув в эпоху среднего палеолита, первобытное искусство достигло расцвета в верхнем палеолите, около 40 тыс. лет назад, и могло быть социальным продуктом общества, воплощавшем новую ступень освоения действительности. Древнейшие произведения искусства, такие, как ожерелье из раковин, найденное в Южной Африке, датируются 75 тысячелетием до н.э. В каменном веке искусство было представлено пещерной живописью, наскальными рисунками, петроглифами и скульптурой.

Появление искусства связывают с играми, ритуалами и обрядами, в том числе обусловленными мифологически-магическими представлениями.

Первобытное искусство было синкретичным. По утверждению отдельных авторов, оно берет начало в доречевых навыках и приемах передачи, восприятия и хранения в памяти языковой информации. Коммуникативная утилитарность искусства, наряду с развитием эстетического аспекта, ярко наблюдается в дописьменный, фольклорный период культур всех народов. Также существуют теории об искусстве как биологической функции (художественном инстинкте).

Основы искусства в современном понимании этого слова были заложены древними цивилизациями: египетской, вавилонской, персидской, индийской, китайской, греческой, римской, а также аравийской (древнего Йемена и Омана) и другими. Каждый из упомянутых центров ранних цивилизаций создал собственный уникальный стиль в искусстве, который пережил века и оказывал свое влияние на позднейшие культуры. Они же оставили первые описания работы художников. Например, древнегреческие мастера во многом превосходили прочих в изображении человеческого тела и умели показать мускулатуру, осанку, правильные пропорции и красоту натуры.

Византийское искусство и готика западного средневековья были сосредоточены на духовных истинах и библейских сюжетах. Они подчеркивали незримое возвышенное величие горнего мира, используя золотистый фон в живописи и мозаике, и представляли человеческие фигуры в плоских идеализированных формах.

На востоке, в исламских странах, было широко распространено мнение, что изображение человека граничит с запрещенным сотворением идолов, вследствие чего изобразительное искусство в основном сводилось к

архитектуре, орнаменту, ваянию, каллиграфии, ювелирному делу и другим видам декоративного и прикладного искусства. В Индии и Тибете искусство было сосредоточено на религиозном танце и скульптуре, которой подражала живопись, тяготеющая к ярким контрастным цветам и четким контурам. В Китае процветали в высшей степени разнообразные виды искусства: резьба по камню, бронзовая скульптура, керамика (в том числе знаменитая терракотовая армия императора Цинь), поэзия, каллиграфия, музыка, живопись, драма, фантастика и др. Стиль китайского искусства изменялся от эпохи к эпохе и традиционно носит название по имени правящей династии. Например, живопись эпохи Тан, утонченная и монохромная, изображает идеализированный пейзаж, а в эпоху Мин в моде были густые сочные краски и жанровые композиции. Японские стили в искусстве также носят название местных императорских династий, а в их живописи и каллиграфии наблюдается значительная взаимосвязь и взаимодействие. С XVII века здесь распространилась также гравюра по дереву.

Западный Ренессанс вернулся к ценностям материального мира и гуманизма, что вновь сопровождалось изменением парадигмы изобразительного искусства, в пространстве которого появилась перспектива, а человеческие фигуры обрели утраченную было телесность. В эпоху Просвещения художники стремились отразить физическую и рациональную определенность Вселенной, представлявшейся сложным и совершенным часовым механизмом, а также революционные идеи своего времени. Так Уильям Блейк написал портрет Ньютона в образе божественного геометра, а Жак-Луи Давид поставил свой талант на службу политической пропаганде. Художники эпохи Романтизма тяготели к эмоциональной стороне жизни и человеческой индивидуальности, вдохновляясь поэмами Гете. К концу XIX века появился целый ряд художественных стилей, таких, как академизм, символизм, импрессионизм, фовизм.

История искусства XX века полна поиском новых изобразительных возможностей и новых стандартов красоты, каждый из которых вступал в противоречие с предыдущими. Нормы импрессионизма, фовизма, экспрессионизма, кубизма, дадаизма, сюрреализма и т.д. не пережили своих создателей. Растущая глобализация привела к взаимопроникновению и взаимовлиянию культур. Так на творчество Матисса и Пабло Пикассо оказало большое влияние африканское искусство, а японские гравюры (сами появившиеся под влиянием западного Ренессанса) служили источником вдохновения для импрессионистов. Колоссальное влияние на искусство оказали также западные по происхождению идеи коммунизма и постмодернизма.

Модернизм с его идеалистическим поиском истины во второй половине XX в. проложил путь к осознанию его собственной недостижимости. Относительность была принята как непреложная истина, что ознаменовало собой наступление периода современного искусства и критики постмодерна. Мировая культура и история также стали категориями относительными и преходящими, к которым стали относиться с иронией, а размывание границ

региональных культур воспринималось как становление единой глобальной культуры.

### **Происхождение искусства**

Вопрос о происхождении искусства до настоящего времени также продолжает оставаться дискуссионным. Поэтому предпочтительнее обозначить лишь важнейшие подходы к проблеме происхождения искусства.

Религиозная теория исходит из постулата о том, что Бог является творцом всего сущего: мира видимого и невидимого, следовательно, любая часть Вселенной и любое ее явление созданы Им. Человек же может творить лишь в силу того, что он является образом и подобием Божиим. Таким образом, применительно, например, к великим произведениям литературы можно отнести слова о том, что писатель не творил самостоятельно их, а лишь воспроизводил звучащее в нем Божье Слово. Отсюда так естественны издавна применяемые к характеристике искусства выражения: «божественное вдохновение», «благосклонная муза», «неземное наслаждение» и т.д.

С религиозной теорией имеет некоторую степень общности теория проявления, связывающая становление и развитие искусства с возможностью свободно проявлять сущность человека, обретая ощущение свободы, наслаждения. Современная кибернетика, исследуя природу искусства, обнаруживает особую стратегию игры нашего сознания при восприятии искусства. Художники, не подозревая о том, что они делают при создании произведения, выполняют сложнейшее согласование великого множества компонентов и делают это единообразно, поскольку природа человеческого восприятия требует именно этих соотношений. Произведение искусства выступает как тренировочный тест для нашего мозга. Погружая мозг в свою специфическую среду, произведение искусства заставляет нас разгадывать свою структуру, прогнозировать и сличать наши результаты восприятия с реальным развитием сюжета, т.е. искусство ведет игру, в которой ставка – сама игра.

Широкое распространение получила также теория подражания, для которой характерно рассмотрение природы искусства как связанной с имитацией природных явлений и специфической переработкой их в художественные образы.

Искусство – сложное явление, и его истоки неправомерно объяснять одной или несколькими отдельно взятыми причинами. Оно порождается комплексом различных условий, связанных в первую очередь с мышлением народа, а также с характером его жизни и трудовой деятельности.

В отечественной и зарубежной литературе существует множество определений искусства. Возьмем за основу следующее: искусство – это способ моделирования сферы человеческих ценностей, служащий получению специфической, познавательной информации, ее хранению и передаче с помощью систем образных знаков. Под специфической познавательной информацией понимается способность искусства не только давать содержательное сообщение о духовном мире человека и окружающей действительности, но и способ присвоения этого содержания в сознании воспринимающего. Это означает, что искусство оказывает воздействие как бы

изнутри, подобно гипнозу, заставляя воспринимающего переживать и принимать как собственные ценности, оценки и идеалы, присущие конкретному произведению. Таким образом, информация художественного произведения связана с человеком, его духовным миром, поэтому предмет искусства определяют как человековедение. Специфика художественной информации состоит в том, что в ней содержится не только познавательное начало, но и способ присвоения данной информации в самих природных основах человеческого сознания.

### **Функции искусства**

Сложная природа искусства и его уникальная специфика находят отражение в системе функций искусства.

Онтологическая, или **деятельностно-преобразующая** функция. Искусство является важным фактором воздействия на формирование и развитие духовного мира человека, преобразуя его соответственно эстетическому идеалу, нравственно облагораживая человека. Искусство может выступать в роли социально-организаторской в период социально-политических изменений, на этапах коренного перелома в развитии общества. Отметим, что данная роль далеко не всегда носит позитивный характер.

Гносеологическая, или **познавательная** функция. Отражая различные стороны реальности, искусство способно давать самую разнообразную и сложную информацию о мире человека. Особенность искусства состоит в том, что оно поучает развлекая. Глубоко проникая в сущность происходящего, чувствуя едва намечающиеся тенденции в развитии происходящего, искусство способно давать прогноз, нередко более точный, чем наука. Вспомним, например, предостережение Ф.М.Достоевского, выраженного им в «Бесах», о том, что будущая революция в России приведет к гибели 60 миллионов ее граждан.

**Воспитательная** функция. Произведение искусства содержит авторскую позицию, т. е. художественную оценку свойств действительности. Интериоризируя данную оценку в сознании воспринимающего, искусство способно «заражать» нас чувствами, эмоциями. В суггестивном (внушающем) воздействии главную роль играет бессознательное. Парадоксальной особенностью искусства является превращение аффектов. Подобное явление проанализировано Я.С. Выготским на примере рассказа А. Бунина «Легкое дыхание»

**Компенсационная** функция. Способность искусства уводить человека в мир высокой мечты, сказки, делает его средством духовного исцеления, «нас возвышающим обманом». С другой стороны, массовое эрзац-искусство выступает как духовный наркотик, дающий мнимое облегчение, временное забвение.

**Гедонистическая** функция. Она характеризует привлекательность и самооценку искусства как такового, что обеспечивает реализацию его остальных функций. Наслаждение, которое приносит искусство, имеет духовную природу и связано с воплощением творческого начала в художественном произведении.

**Коммуникативная функция.** Искусство способно осуществить духовное

общение, диалог через пространство и время художника и зрителя. Условием подобного общения является наличие общего языка, позволяющего реализовать узнавание, понимание, сопереживание. Коммуникация в искусстве осуществляется не только на основе чувств, но и разума. Универсальной категорией, раскрывающей природу и специфику искусства, является художественный образ.

### Художественный образ.

Термин «художественный образ» употребляется в различных смыслах:

- а) как обычная метафора;
- б) в литературоведении – как целостная характеристика персонажей и т.д.;
- в) как эстетическая категория, представляющая способ мышления и форму освоения действительности в искусстве, имеющую универсальный характер.

В истории эстетической мысли деятельность художника первоначально рассматривалась как подражание – мимесис. Однако сущность мимесиса понималась различно. Так, пифагорейцы считали, что музыка подражает «гармонии небесных сфер». Демокрит полагал, что художник следует животным: ласточке, пауку и т.п. Платон также видел основу художественного творчества в подражании истине и благу, но поскольку искусство обычно подражает земным вещам, считал его ограниченным и несовершенным. Аристотелевская концепция мимесиса включает три основных составляющих: адекватное отображение действительности, творческое воображение, идеализацию.

В средние века в основу искусства был положен свод канонических правил, должных обеспечить «подражание» художником основам бытия, передаче умопостигаемого Творца всего сущего, т.е. Бога.

Возрождение и классицизм выдвигают на первый план категорию стиля, согласно чему инициатива художника допускается в пределах жанра. И. Кант подразумевал, что образ не адекватен никакому понятию и способен приводить познавательные силы человека в состояние свободной игры. Впервые же термин «художественный образ» был употреблен Гегелем. Искусство в теории Гегеля – форма познания, понятие образа в контексте гегелевского учения означает «конкретную сущность». В дальнейшем получили развитие трактовки образа как наглядной формы знания (В. Г. Белинский), демонстрации идеи (позитивизм), особой формы отражения.

В конце XX в. данная категория вновь широко используется в эстетике. В основу истолкования художественного образа в отечественной науке берется связь объективного и субъективного в художественном творчестве, диалектика познания и воображения. Данная категория имеет ряд аспектов анализа: онтологический, семиотический, гносеологический.

В широком гносеологическом смысле понятие «образ» тождественно копии, снимку действительности, являющемуся вторичным по отношению к ней, следовательно, генезис художественного образа подчинен общим закономерностям познания. От чувственного познания он отличается проникновением в сущность явлений, оставаясь при этом непосредственно

доступным восприятию. Абстрагирующая работа сознания в художественном творчестве проявляется в особой форме – форме художественного обобщения, в результате которого создается единичный, конкретно-чувственный образ.

Таким образом, в художественном образе сочетаются особенности чувственного познания и черты абстрактного мышления, позволяющего отображать сущность явлений, но суть художественного образа не совпадает ни с одной из этих ступеней познания в целом.

***Художественный образ** – категория искусства, обозначающая целостную характеристику жизненного явления, соотношенную с идеей произведения и данную в конкретно-чувственной, эстетически-значимой форме.* Специфика художественного образа связана с диалектическим единством индивидуального и типического, объективного и субъективного, эмоционального и рационального.

Типизация и индивидуализация ограждают художественное произведение от натурализма, с одной стороны, и от схематизации, с другой. Индивидуализация включает отбор конкретного фактического материала, типизация же – его обобщение. Способы обобщения разнообразны: использование готового жизненного материала (примером может быть художественная фотография), прототипов, переосмысление отобранного художником материала в новую целостную картину реальности.

Субъективное в художественном образе – это отпечаток личности художника, его «автопортрет», его мировоззрение и мироощущение. Субъективное в искусстве следует отличать от субъективизма, т. е. творческого произвола художника. Объективное в искусстве связано с отображением жизненной реальности и соответствием развития образа логике этой реальности.

Бытие художественного образа может быть представлено как образ-замысел, как художественное произведение, как образ-восприятие.

Результатом объективирования художественного образа-замысла является произведение как диалектическое единство формы и содержания. Элементы содержания художественного произведения: тема, идея, пафосность, сюжет – расчленимы лишь в теоретическом анализе. Стороны действительности, отраженные в произведении, составляют его тему, которая может быть широкой или узкой, но обязательно социально значимой. Тема выражает отношение автора к раскрываемым событиям, является тем выводом, к которому приходит читатель, зритель, слушатель.

Художественная форма (лат. «внешний вид») обычно понимается как внешнее выражение содержания, как его организация. При этом форма обладает относительной самостоятельностью и активностью по отношению к содержанию. Функции формы состоят, во-первых, в объективировании содержания, во-вторых, в донесении художественной информации до воспринимающего.

При анализе формы произведения искусства выделяют две ее стороны: внешнюю, к ней относят материал искусства, систему изобразительно-выразительных средств, присущих тому или иному виду искусства, и внутреннюю, включающую композицию, ритм, симметрию, контраст, нюанс. Главным элементом формы является композиция.

*Композиция* (лат. «расположение, составление») – принцип связи различных частей произведения между собой и целым. В композиции воплощается тема, нравственные, идейные искания и оценки автора.

Соответствие формы и содержания в произведении выступает одним из основных критериев художественности. Каждый элемент формы «работает» на выявление идейно-эстетических сторон содержания, и, наоборот, все элементы содержания находят отображение в форме произведения.

Нередко интересный замысел остается нереализованным в силу того, что художник не сумел найти для него выразительной формы, и, наоборот, важные находки в области формы оказываются малозначащими, если носят формальный характер. Выразительной формой в искусстве является не та, которую замечает зритель, а, напротив, та форма, которая не отвлекает внимания зрителя от содержания произведения. Художественный образ — это способ мышления и форма освоения действительности в искусстве. Бытие художественного образа реализуется как образ-замысел, как художественное произведение, как образ-восприятие.

Одной из самых таинственных и непонятных для человека с момента его появления в мире всегда была и остается проблема его собственных творческих проявлений. И сегодня ситуация остается такой же интересной и неопределенной: чем больше человек познает себя, особенно, чем больше он постигает тайны работы своего мозга как одной из самых сложных, самых самонастраивающихся и саморазвивающихся систем в мире, тем больше появляется вопросов и обнаруживается проблем, через которые тайна творчества высвечивается новыми и новыми гранями. Однако если в сфере материально-технической и материально-производственной деятельности многое в творчестве определяется всегда конкретными целями и задачами, конкретными техническими, да и технологическими параметрами, как правило, вытекает из технических свойств материалов, обуславливается также и теми функциями, которые любое техническое изобретение призвано выполнять в материально-производственном процессе, то в художественном творческом процессе буквально все определяется специфическими особенностями творческого дарования каждого создателя произведения, будь этот создатель индивидуальным творцом или коллективным, как это присуще театру, кинематографу, телевидению или любому другому синтетическому виду художественного творчества.

Естественно, что каждый индивидуальный и коллективный творец в своих дерзаниях направляется и определяется духом и духовными потребностями времени, особенностями того социума, в котором он живет и творит, уровнем и масштабом востребованности духовных ценностей обществом, как и характером этих потребностей, социальными, политическими, экономическими, идеологическими и управленческими условиями существования и социума и каждого его члена, даже психологическим настроением социума и всех составляющих его членов и вытекающей из всего этого свободой проявления каждым творческим

человеком своих сформированных способностей в избранном лично им направлении их использования, да и развитой в нем самой мерой осознания ответственности за результаты своего творчества. Тем не менее, здесь он сам определяет все параметры своих творческих устремлений, да чаще всего и сам, исходя из характера своего дарования, определяет и технологию, говоря современным языком, своей творческой деятельности. Его свобода выражается также и в том, какой художественный язык он выбирает, руководствуясь характером неповторимости своего дарования и степенью знания всего многообразия созданных до него художественных языков и материалов, в которых именно в его время пользуются художники.

При этом самоочевидно, что никто не заставляет художника слепо следовать тому или иному направлению, школе, стилю в искусстве. Обширные и разнообразные знания в области техники каждого вида искусства и искусства как целостной художественной системы ему даются во время учебы не для повторения их, но как базы для выработки собственного художественного языка, отвечающего характеру дарования художника. Однако никакая даже самая дотошная система художественного образования не сможет оказать действительного влияния на чувства и сознание художника, если сами его чувства и сознание не имеют под собой серьезного опыта общения с искусством, знания истории и теории искусства, способности проникаться духом своего времени и чувствовать тенденции развития художественной жизни социума, или общества или времени, к которому он принадлежит.

Поэтому любой исследователь творческого процесса обязательно включает в зону своего исследовательского внимания автобиографические данные каждого автора, чтобы понять исходные мотивы и специфические особенности его творчества, потому что, как показывает история изучения творческого художественного процесса, здесь часто открываются некоторые тайны творчества общего характера.

### **Итоги**

1. Существуют различные теории происхождения искусства, наиболее распространенные из них – религиозная, теория проявления и теория подражания.
2. Социальная роль искусства реализуется в онтологической, гносеологической, воспитательной, суггестивной, компенсационной, гедонистической и коммуникативной функциях.
3. Генезис художественного образа подчинен общим закономерностям познавательной деятельности человека. В нем сплетается воедино как чувственное восприятие, так и абстрактно-логическое мышление.

### **Вопросы для повторения**

1. *Сравните гносеологический образ и образ художественный. В чем сходство и в чем различие?*

2. *В чем состоит сходство и различие художественного и научного творчества?*
3. *Каково соотношение между фактом жизни и художественной правдой?*
4. *Согласно Гегелю, художественное произведение есть переход содержания в форму и, наоборот, переход формы в содержание. На примере конкретных произведений искусства раскройте смысл этого положения.*
5. *В чем несостоятельность формализма и натурализма в искусстве?*

### **Темы рефератов**

1. Художник как субъект творчества.
2. Происхождение искусства.
3. Предвосхищение будущего в искусстве.
4. Искусство и математика.
5. Искусство как игра.
6. Традиции и свобода творчества в искусстве.

### **Тексты для обсуждения**

#### **Аристотель «Поэтика. Учение о подражании»**

Эпическая и трагическая поэзия, а также комедия и поэзия дифирамбическая, большая часть авлетики и кифаристики – все это, вообще говоря, искусства подражательные; различаются они друг от друга в трех отношениях: или тем, в чем совершается подражание, или тем, чему подражают, или тем, как подражают, что не всегда одинаково. Подобно тому, как некоторые подражают многим вещам, при их воспроизведении, в красках и формах, одни – благодаря искусству, другие – просто по привычке, а иные – благодаря природному дару, так и во всех только что упомянутых искусствах подражание происходит в ритме, слове и гармонии, отдельно или вместе: так гармонией и ритмом пользуются только авлетика и кифаристики и другие музыкальные искусства, относящиеся к тому же роду, например, искусство игры на сиринге, а при помощи собственно ритма, без гармонии, производят подражание некоторые из танцовщиков, так как они именно посредством картинных ритмов воспроизводят характеры, аффекты и действия, а та поэзия, которая пользуется только словами, без размера или с метром, притом либо смешивая несколько размеров друг с другом, либо употребляя один какой-нибудь из них, до сих пор остается без определения: ведь мы не могли бы дать общего имени мимам Софрона и Ксенарха и сократическим разговорам, ни если бы кто совершал подражание посредством триметров, элегических или каких-либо других подобных стихов; только люди, связывающие понятие “творить” с размером, называют одних – элегиками, других – эпиками, величая их поэтами не по сущности подражания, а вообще по метру...

Но есть некоторые искусства, которые пользуются всем сказанным, то

есть ритмом, мелодией и размером; таковы, например, дифирамбическая поэзия и поэмы, трагедия и комедия; различаются же они тем, что одни пользуются всем этим сразу, а другие – в отдельных своих частях. Такие-то я разумею различия между искусствами относительно средства, которым производится подражание.

### **Люций Анней Сенека «Письма к Люцилию»**

65. Как тебе известно, по учению стоиков, в создании вещей участвуют два элемента: материя и причина. Материя инертна, способна принимать любую форму и мертва, пока ничего не приводит ее в движение. Причина же или разум придает материи форму, дает ей, по своему усмотрению, то или иное, из чего состоит предмет, и затем то, что создало его. Первое есть материя, второе – причина.

Искусство подражает природе. Потому то, что я сказал о всем мире, можно приложить и к произведениям человека. Так, статуя предполагает и материю, из которой она сделана, и художника, который придал материи известную форму. Бронза, из которой отлита статуя есть материал, а художник – причина. То же можно сказать, что ее произвело.

Ты хочешь знать, что я думаю о свободных профессиях. Я нисколько не уважаю и отнюдь не считаю хорошим ничего, что делается для денег. Эти продажные профессии полезны только до тех пор, пока служат для упражнения ума, но не поглощают его целиком. Ими следует заниматься только тогда, когда ум еще не способен ни на что большее. На них следует пробовать свои силы, но не посвящать им себя вполне. Называют их свободными профессиями, очевидно, потому, что они достойны свободного человека. Однако истинно свободным может считаться только одно занятие, делающее нас свободными, а именно возвышенное, чистое, высокое занятие философией. Все остальное ничтожно и мелко. Да и можно ли считать хорошою ту профессию, которою занимаются гнуснейшие и ничтожнейшие люди? Не учиться нам следует такому делу, а разучиваться.

### **М.С. Каган «Искусство в художественной культуре»**

Исторический процесс самоопределения искусства как специфического и самостоятельного культурного явления потребовал вычленения в культуре особой ее подсистемы, которая должна была создать оптимальные условия для автономизировавшейся художественной деятельности – и для способов создания произведений искусства, и для их восприятия публикой, и для их хранения, функционирования, изучения, оценки, и для связи всех этих аспектов реальной жизни искусства в новых и постоянно менявшихся социокультурных условиях с другими сферами культуры и социальной практики. Так сложилась в культуре особая ее подсистема — художественная культура общества.

Необходимость создания условий для порождения и функционирования произведений искусства определило трехмерное строение художественной культуры: одно из этих ее измерений – организационно-институциональное,

другое — духовно-содержательное, третье — морфологическое.

...Суть первого состоит в том, что выход искусства за пределы мифологического сознания и религиозного культа потребовал особых способов организации творчества, для кого они создаются, специфических способов хранения и распространения этих произведений, способов их оценивания и истолкования, способов обучения мастеров искусства, критиков, искусствоведов, способов воспитания любящей и понимающей искусство публики, наконец, способов эффективного управления всеми этими аспектами жизни и развития искусства.

Поскольку из континуума синкретической фольклорной деятельности, а затем и из подчинения художественного творчества всем нормам жизни храма и монастыря, рыцарского замка и княжеского дворца оно выходило на дорогу самостоятельного бытия в культуре, должны были складываться и закрепляться (на языке социологии – институализироваться) своеобразные условия для нового типа творчества, отвечающие его условиям по сравнению со всеми другими формами деятельности (с учетом того, что сохранялись “зоны скрещения” художественной и всех нехудожественных сфер культуры). Так родились разнообразные специфические институты художественной культуры — театр и музей, издательство и литературно-художественный журнал, цирк и Академия изящных искусств, консерватория и филармония, архитектурная мастерская и киностудия, общественные объединения писателей, художников, музыкантов, критиков. История художественной культуры Нового времени показывает, как повлияла эта реорганизация художественной жизни на само содержание искусства и как менялись в ходе развития буржуазного общества и его культуры институциональные условия реального существования всех видов искусства; особенно ярко это проявилось при смене социокультурных систем демократического типа системами тоталитарными, фашистского или большевистского типа, равно как и при обратном процессе демократизации общественного строя во всех этих странах.

Второе измерение художественной культуры духовно-содержательное. Речь идет о том, что при всех особенностях каждого вида искусства, своеобразии его содержания и формы существует нечто, объединяющее все проявления художественного творчества на каждом этапе истории; это “нечто” — порождаемое общими процессами развития общества и культуры исторически конкретное духовное состояние нации, ее мироощущение, миропонимание, мировоззрение, оборотной стороной которых является взгляд на человека, его место в мире, его положение в природе, обществе, культуре. Уже первое общее знакомство с историей мировой художественной культуры позволяет ощутить это общее единство всех форм искусства в каждую эпоху — то, что связывает, например, творчество драматургов П.Корнеля и Ж.Расина, Мольера, живописцев Н.Пуссена и Ш.Лебрена, композитора Ж.Люлли, зодчего А.Денотра, критика Н.Буало как представителей единого типа художественного сознания во Франции XVII в. или же в русской художественной культуре первой половины XIX в. — А.Пушкина, М.Лермонтова, Н.Гоголя; К.Брюллова,

А.Венецианова, П.Федотова; М.Глинки и А.Даргомыжского; А.Захарова и А.Воронихина; М.Щепкина и П.Мочалова; А.Галича и В.Белинского... Именно такое духовное единство, сохраняющееся при всех индивидуальных особенностях мировоззрения и творчества каждого большого художника, отливаясь в устойчивые художественные структуры, рождает стили искусства, объединяющие не только разных художников в пределах того или иного его вида, но и разные виды, разновидности, роды и жанры искусства. Именно потому, что здесь действуют общие для всех искусств концепционные силы, разрозненное изучение каждого из них позволяет выявить эти его глубинные духовные детерминанты, что и делает научное изучение истории художественной культуры не “суммативным дублером” исследования истории отдельных искусств, каким оно оставалось в “синтетической истории искусств” И.Иоффе или в четырехтомной коллективной монографии московских искусствоведов, посвященной русской художественной культуре конца XIX — начала XX вв., а самостоятельной научной дисциплиной, связывающей историю культуры с историями каждого вида искусства и способной служить для них своего рода фундаментом (так обосновывается она в работах представителей петербургской школы педагогов и методологов этой дисциплины Л.Мосоловой, Л.Предтеченской, И.Химик).

Вместе с тем, как показал уже Гегель и многократно подтверждали историки художественной культуры, для выявления особенностей каждого ее исторического типа и закономерностей смены одного типа другим необходимо видеть, как меняется соотношение всех видов, родов, жанров искусства, и понимать, почему это происходит. Так вычленяется третье измерение художественной культуры—морфологическое. Его значение состоит в том, что более или менее осознаваемая общая потребность всех мастеров искусства данной эпохи – выразить ее духовное содержание – наталкивается на специфические возможности, предоставляемые для этого каждым видом, родом, жанром художественного творчества.

Эта проблема будет вскоре рассмотрена мною специально, а сейчас напомним хорошо известные факты – особенно широкое и яркое развитие скульптуры в античности, живописи в эпоху Возрождения, музыки в эпоху Романтизма, а в постромантической культуре – литературы, в частности, ее эпического рода, а в нем — жанров романа и повести, названных В. Белинским “формами времени”; в XX в.—господство так называемых “экранных искусств”, т.е. кинематографа и телевидения. Особенно важно при этом иметь в виду, что непрерывное изменение видо-родо-жанрового “лидера” характеризует не только его самого, но и особенности всех других искусств в данную эпоху, ибо они не могут не испытывать прямого влияния господствующего способа образного освоения мира: так “пластичность” оказывается общим стилевым признаком художественной культуры Древней Греции, “живописность” — качеством ренессансной архитектуры и литературы (еще в XVIII столетии Г.-Э.Лессинг будет бороться с его проявлениями в поэзии), музыкальность — характерным признаком романтической поэзии и живописи, а

“повествовательность” (в более грубой формулировке – “литературщина”) – отличительной чертой реалистической живописи, скульптуры и даже музыки (при последовательном проведении в ней принципа “программности”) во второй половине XIX в. и в современном искусстве.

Таким образом, художественная культура – это посредствующее звено между искусством и целостным бытием культуры, проводник меняющегося в ходе ее исторического развития превращение содержания культуры в содержание и форму искусства. А его самоопределение ставит перед обществом и культурой еще одну важную задачу – задачу управления художественной деятельностью.

Дело в том, что переход от культуры традиционной к культуре лично-мотивационного и потому креативно-инновационного типа, начавшийся в Европе в эпоху Возрождения, парализовал былые методы “жесткого” (Бернштейн) управления художественной жизнью общества, которыми располагали церковные и светские власти и сам нравственно-эстетический авторитет традиции. Складывавшийся в новых социальных условиях новый тип культуры мог противопоставить религиозному канону, суждениям знатного заказчика и критериям, апробированным традицией, либо требованиям богатых покупателей, лишенных в массе своей развитого вкуса, необходимого для квалифицированной оценки художественного произведения, либо оценку компетентного эксперта, каким становится новый “агент культуры” – профессиональный художественный критик. Критика как инструмент самоуправления художественной культуры дополняет управление ею извне, осуществляемое политическими, юридическими и экономическими средствами и делает это рекомендательным, а не императивным путем (потому этот механизм управления не “жесткий”, а “мягкий”), единственно эффективным в условиях индивидуальной свободы творчества. Художественная критика непосредственно смыкается с научным искусствознанием и эстетикой, тем самым связывая художественную культуру с научной и философской; она становится нередко прямым проводником политических идей, религиозных убеждений, нравственных принципов и связывает художественную жизнь общества с этими сферами целостного бытия культуры.

Вместе с тем критика выполняет и другую миссию. Обращенная одновременно к автору и к публике, она формирует ее вкусы, помогает постигать замыслы художников и самостоятельно отличать подлинные художественные ценности от мнимых — такими воспитателями вкуса общества были Н.Буало и Ш.Сорель, Д.Дидро и Г.-Э.Лессинг, В.Белинский и А.Григорьев, Г.Ларо и А.Бенуа, в советское время В.Лакшин, А.Каменский, В.Рудницкий... Критика делает это во взаимодействии с научным искусствознанием и философской эстетикой через посредство педагогики — школьной и внешкольной, во всех разнообразных ее формах (книжной и лекционной, радиотелевизионной и кинематографической, экскурсоводческой и игровой), которые в условиях современной цивилизации используются для

превращения художественной культуры общества в художественную культуру личности.

### **Мартин Хайдеггер «Исток художественного творения»**

Исток здесь обозначает, откуда что пошло и посредством чего нечто стало тем, что оно есть, и стало таким, каково оно. То же, что есть нечто будучи таким, каково оно, мы именуем его сущностью. Исток чего-либо есть происхождение его сущности. Вопрос об истоке художественного творения вопрошает о его сущности. Согласно обычным представлениям, творение происходит из деятельности художника и через посредство ее. Но посредством чего и откуда пошел художник, ставши тем, что он есть? Посредством творения, ибо когда говорят, что мастера узнают по его работе, то это значит: именно работа, дело, творение допускает, чтобы происходил художник как мастер своего искусства. В художнике исток творения. В творении исток художника. Нет одного без другого. Но не одно только из них служит основой для другого. Художник и творение искони суть внутри себя и в своих взаимосвязях через посредство третьего, которое есть первое, — через посредство того, отчего у художника и у художественного творения их имена, посредством искусства, художества.

Хотя художник необходимо есть исток творения совсем иначе, совсем иным способом, нежели тот способ, каким творение есть исток художника, совершенно очевидно, что искусство есть исток и художника и творения, в свою очередь совсем иным способом. Но может ли искусство вообще быть истоком? Ведь искусство – это только слово, которому уже не соответствует никакая действительность. Его можно считать собирательным представлением, к которому мы относим все, что действительно в искусстве, — творения и художников. Даже если слово “искусство” и означает все же нечто большее, нежели собирательное представление, то все равно все, что разумеется этим словом, может быть лишь на основе действительности творений и художников. Или, быть может, наоборот? Может быть, творения и художники есть только постольку, поскольку есть искусство, в котором их исток?..

Чтобы найти сущность искусства, какое действительно правит внутри творения, мы обратимся к действительному творению и спросим у этого творения, что такое оно и каково оно.

Художественные творения известны каждому. На площадях, в церквях и в жилых домах можно встретить расположенные здесь творения зодчества, скульптуры и живописи. В художественных собраниях и на выставках размещены художественные творения самых разных веков и народов. Если взглянуть на творения в их незатронутой действительности и ничего себе не внушать, то окажется, что творения наличествуют столь же естественным образом, как и всякие прочие вещи. Картина висит на стене, как висят на стене охотничье ружье и шляпа. Живописное полотно, например, картина Ван Гога, изображающее крестьянские башмаки, путешествует с выставки на выставку. Творения рассылаются повсюду, как вывозится уголь Рура, как вывозится лес

Шварцвальда. Гимны Гельдерлина во время войны точно так же упаковывались в солдатские ранцы, как приборы для чистки оружия. Квартеты Бетховена лежат на складе издательства, как картофель лежит в подвале.

У любого творения есть такая вещность. Чем были бы творения, не будь у них этой вещности? Но, может быть, нас покоробит такой довольно грубый и поверхностный взгляд на художественные творения. Уборщица в музее или склад товаров, пожалуй, еще могут довольствоваться такими представлениями о художественном творении. А нам ведь нужно брать творения такими, какими они предстают перед теми, кто переживает их и наслаждается ими. Однако и пресловутое эстетическое переживание тоже не проходит мимо этой вещности художественного творения. В творении зодчества заключено нечто каменное. В резьбе нечто деревянное. В живописном полотне нечто красочное. В творении слова заключена звучность речи. В музыкальном творении звучность тона. Вещность столь неотторжима от художественного творения и столь прочна в нем, что, скорее, нужно сказать наоборот: творение зодчества заключено в камне. Резьба в дереве. Живопись в краске. Творение слова в звуках речи. Музыкальное творение в звучании. Могут возразить: все это разумеется само собой. Безусловно. Но что же это такое – само собою разумеющаяся вещность в художественном творении?

Или может быть, излишне и лишь сбивает с толку – спрашивать о вещности художественного творения, коль скоро оно есть еще нечто сверх того нечто иное? То иное, что присуще художественному творению сверх того, и составляет его художественность. Конечно, художественное творение есть изготовленная вещь, но оно говорит еще нечто иное по сравнению с тем, что есть сама по себе вещь. Художественное творение все открыто возвещает об ином, оно есть откровение иного: творение есть аллегория. С вещью, сделанной и изготовленной, в художественном творении совмещено и сведено воедино еще нечто иное. А сводить воедино – по-гречески. Творение есть символ.

Аллегория и символ задают нам рамку для представлений, в которой с давних времен вращается всякая характеристика художественного творения. Но то одно в творении искусства, что открывает иное, то одно, что совмещает и сводит воедино с иным, есть вещность художественного творения. И кажется даже, будто вещность художественного творения есть нечто вроде пода-остова, в который встраивается и на котором строится иное, то настоящее, ради чего, собственно, все строится. И не эту ли вещность, собственно говоря, создает художник, занимаясь своим ремеслом?

### **Н. М. Фортунатов «Проблема художественного восприятия»**

Гегель в “Философии духа” в нескольких строчках определения искусства формулировал принцип, который можно было бы назвать “триединой сущностью” эффекта эстетического воздействия. “Форма этого знания в качестве непосредственной, — (момент конечности в искусстве), — с одной стороны, распадается на произведение, имеющее характер внешнего, обыденного, наличного бытия – на субъект, его порождающий, и на субъект,

созерцающий его и перед ним преклоняющийся”.

Восприятие здесь занимает скромную роль одного из всех элементов единого творческого акта. Но можно поставить вопрос несколько иначе и шире: в восприятии важен не только “субъект созерцающий” произведение искусства, но и общие законы восприятия, дающие себя знать в каждом таком индивидуальном сознании, действующие на протяжении веков и тысячелетий, объективные в своей глубинной сути, обусловленные самой природой человеческого мышления. Тогда восприятие становится едва ли не самым существенным моментом на всех стадиях рождения и жизни произведения искусства.

В грандиозной гегелевской системе, однако, исчезла... еще одна важнейшая категория – действительность в ее восприятии художником-творцом и читателями, слушателями, зрителями. Обращаясь к подлинному произведению искусства, мы воспринимаем не только линии, краски, звуки, образы, выраженные словами, но прежде всего, что скрыто за ними или заключено в них, — мысль и чувство художника, претворенные в образную систему, то, что хотел высказать и высказал в своем произведении его создатель. Однако, это “духовно-душевное” (Б.Асафьев) единение, слияние творящего и воспринимающего, без чего нет и не может быть искусства, возникает на основе общности опыта, рожденного многообразными отношениями художника и воспринимающего с действительностью, на основе общих для всех объективных законов художественного восприятия.

Восприятие, таким образом, решает судьбу произведения искусства и на ранних этапах его роста и формирования (каждый писатель – то же самое можно сказать о любой сфере творческой деятельности с учетом ее специфики – первый свой читатель), и в момент “вторичного” рождения в сознании воспринимающего, когда оно становится уже исключительно его достоянием. Более того, художественное восприятие определяет и структуру произведения искусства, специфику его организации. Творить, но во имя чего? Созидать, но как сделать свою вещь такою, чтобы она проникла в сознание воспринимающего, захватила бы его тем строем мыслей и чувств, который жил когда-то в авторе и стоил ему стольких усилий? – это вопрос далеко не праздный для художника. Схватывает он в своей творческой практике объективные законы восприятия – и произведение живет века и тысячелетия. Нет – и оно еще при жизни своего творца становится продуктом того ремесла, об одном из носителей которого остроумно говорит Жюль Ренар: “Известный, в прошлом году, писатель”...

Среди круга интересов, так или иначе связанных с вопросом о художественном восприятии, можно выделить, пожалуй, две основные темы: 1) творческий процесс художника и восприятие как сила, регулирующая, определяющая этот процесс, и 2) восприятие законченного произведения искусства (читателем, слушателем, зрителем). В свою очередь сами эти проблемы имеют свои внутренние градации и вместе с тем различную степень их решения, их научной разработанности.

Первый круг вопросов – творческий акт и художественное восприятие – несет в себе два таких в какой-то степени самостоятельных подраздела: 1) художник и его восприятие действительности и 2) восприятие автором создаваемой им образной системы произведения.

Восприятие художником жизни – это все тот же остающийся во многом загадочный процесс “первоначального накопления” фактов, из которых фантазия шьет вымысел. Но этот подспудный, часто протекающий мимо воли автора процесс есть в сущности интенсивнейшая и целеустремленная работа его сознания, когда конкретные наблюдения получают свое закрепление в эмоционально-образной форме, отдельное соотносится с обобщенными представлениями и в творческой памяти художника, “как на фильтре”, по словам А.П.Чехова, остается только то, что важно или типично. К тому же это не только заготовка материала “впрок”, но нередко уже сам процесс формирования тем, идей, образов будущего произведения задолго до того, как автор примется за осуществление определенного поэтического замысла...

Другая часть выделенной проблемы – художник и создаваемая (и воспринимаемая) им структура произведения – столь же сложна для решения, как и первая.

Здесь помимо корректирующих творческую деятельность автора наблюдений действительности и воспоминаний, которые хранит, отбирает, систематизирует, обобщает его творческая память, вступают в действие еще и законы искусства, законы целостной системы произведения, постепенно вырастающей в сознании автора, и диктуют ему свои, часто “неожиданные” решения.

## V Морфология искусства

Реально искусство существует как система видов, родов, жанров, являющихся эмпирически исходными классификационными единицами.

**Виды искусств** – исторически сложившиеся, относительно самостоятельные образования, обладающие способностью художественной реализации жизненного содержания и реализующиеся по способам ее материального воплощения. Существование различных видов искусства обусловлено многогранностью объективного мира, а также особенностями восприятия, богатством чувственности, духовных способностей субъекта. Каждый вид искусства непосредственно характеризуется способом материального бытия его произведений и применяемым типом образных знаков. В этих пределах все его виды имеют разновидности, определяющиеся особенностями того или иного материала и вытекающим отсюда своеобразием художественного языка. Таким образом, искусство, взятое в целом, есть исторически сложившаяся система различных конкретных способов художественного освоения мира, каждый из которых обладает чертами, общими для всех и индивидуально-своеобразными.

## *Литература*

Литература – вид искусства, в котором материальным носителем образности является слово. В сферу литературы входят природные и общественные явления, различные социальные катаклизмы, духовная жизнь личности, ее чувства. В разных своих жанрах литература охватывает этот материал или через драматическое воспроизведение действия, или через эпическое повествование о событиях, или через лирическое самораскрытие внутреннего мира человека.

Лессинг в своем трактате о Лаокооне подчеркивал произвольность (условность) знаков и невещественный характер образов литературы, хотя она и рисует картины жизни. Изобразительность передается в художественной литературе опосредованно, с помощью слов. Слова в том или ином национальном языке являются знаками-символами, лишенными образности. Как же эти знаки-символы становятся знаками-образами (иконическими знаками), без которых невозможна литература? Понять, как это происходит, помогают идеи выдающегося русского филолога А.А. Потебни. В своей работе «Мысль и язык» (1862) он выделял в слове внутреннюю форму, то есть его ближайшее этимологическое значение, тот способ, каким выражается содержание слова. Внутренняя форма слова дает направление мысли слушающего. Поэтический образ служит связью между внешнею формой и значением, идеей. В образном поэтическом слове возрождается и актуализируется его этимология. Ученый утверждал, что образ возникает на основе использования слов в их переносном значении, и определил поэзию как иносказание. В тех случаях, когда в литературе нет иносказаний, слово, не имеющее образного значения, приобретает его в контексте, попадая в окружение художественных образов. Гегель подчеркивал, что содержание произведений словесного искусства становится поэтическим благодаря его передаче «речью, словами, прекрасным с точки зрения языка сочетанием их». Поэтому потенциально зрительное начало в литературе выражается опосредованно. Его именуют словесной пластикой. Не менее значительно, чем словесно-художественная косвенная пластика, запечатление в литературе иного – по наблюдению Лессинга – невидимого, то есть тех картин, от которых отказывается живопись. Это размышления, ощущения, переживания, убеждения – все стороны внутреннего мира человека. Искусство слова является той сферой, где зарождались, формировались и достигли большого совершенства и утонченности наблюдения над человеческой психикой. Осуществлялись они с помощью таких речевых форм, как диалоги и монологи. Запечатление человеческого сознания с помощью речи доступно единственному виду искусства – литературе.

Литература подразделяется на художественную, учебную, историческую, научную, справочную.

Основными жанрами литературы являются:

*Лирика* – один из трех основных родов художественной литературы, отражает жизнь путем изображения разнообразных человеческих переживаний, особенность лирики – стихотворная форма.

*Драма* – один из трех основных родов художественной литературы, сюжетное произведение, написанное в разговорной форме и без авторской речи.

*Эпос* – повествовательная литература, один из трех основных родов художественной литературы, включает в себя: эпопею – крупное произведение эпического жанра, новеллу – повествовательный прозаический (гораздо реже – стихотворный) жанр литературы, представляющий малую повествовательную форму, повесть – литературный жанр, который отличается менее значительным объемом, меньшим количеством фигур, жизненным содержанием и широтой, рассказ – эпическое произведение небольших размеров, которое отличается от новеллы большей распространенностью и произвольностью композиции, роман – большое повествовательное произведение в прозе, иногда в стихах, балладу – лирико-эпическое стихотворное сюжетное произведение, написанное строфами, поэму – сюжетное литературное произведение лирико-эпического характера в стихах.

Специфика литературы есть явление историческое, все элементы и составные части литературного произведения и литературного процесса, все особенности литературы находятся в постоянном изменении. Литература – живая, подвижная идейно-художественная система, чутко реагирующая на изменения жизни. В разные периоды культурного развития человечества литературе отводили разное место в ряду других видов искусства – от ведущего до одного из последних. Это объясняется господством того или иного направления в литературе, а также степенью развития технической цивилизации. Например, античные мыслители, деятели искусства Возрождения и классицисты были убеждены в преимуществах скульптуры и живописи перед литературой. Романтики на первое место среди всех видов искусств ставили поэзию и музыку. Показательна в этом отношении позиция Ф.В. Шеллинга, видевшего в поэзии (литературе), «поскольку она есть созидательница идей», «сущность всякого искусства». Символисты считали музыку высшей формой культуры. Однако уже в XVIII веке в европейской эстетике возникла иная тенденция выдвигания на первое место литературы. Ее основы заложил Лессинг, который видел преимущества литературы перед скульптурой и живописью. Впоследствии этой тенденции отдали дань Гегель и Белинский. Гегель утверждал, что «у словесного искусства в отношении как его содержания, так и способа изложения неизмеримо более широкое поле, чем у всех остальных искусств. Любое содержание усваивается и формируется поэзией, все предметы духа и природы, события, истории, деяния, поступки, внешние и внутренние состояния», поэзия является «всеобщим искусством». В то же время в этом всеобъемлющем содержании литературы немецкий мыслитель усматривал ее существенный недостаток: именно в поэзии, по Гегелю, «начинает разлагаться само искусство и обретает для философского

познания точку перехода к религиозным представлениям как таковым, а также к прозе научного мышления». Современная эстетическая теория оценивает возможности искусства слова очень высоко: литература – «первое среди равных» искусство. Мифологические и литературные сюжеты и мотивы часто кладутся в основу многих произведений других видов искусства: живописи, скульптуры, театра, балета, оперы, эстрады, программной музыки, кино. Именно такая оценка возможностей литературы по-настоящему объективна.

### *Декоративно-прикладное искусство*

Декоративно-прикладное искусство, раздел искусства, охватывает ряд отраслей творчества, которые посвящены созданию художественных изделий, предназначенных главным образом для быта. Его произведениями могут быть: различная утварь, мебель, ткани, орудия труда, средства передвижения, а также одежда и всякого рода украшения. Наряду с делением произведений декоративно-прикладного искусства по их практическому назначению в научной литературе со 2-й половины 19 в. утвердилась классификация отраслей по материалу (металл, керамика, текстиль, дерево) или по технике выполнения (резьба, роспись, вышивка, набойка, литье, чеканка, интарсия и т.д.). Эта классификация обусловлена важной ролью конструктивно-технологического начала в декоративно-прикладном искусстве и его непосредственной связью с производством. Решая в совокупности, как и архитектура, практические и художественные задачи, декоративно-прикладное искусство одновременно принадлежит к сферам создания и материальных, и духовных ценностей. Произведения этого вида искусства неотделимы от материальной культуры современной им эпохи, тесно связаны с отвечающим ей бытовым укладом, с теми или иными его местными этническими и национальными особенностями, социально-групповыми различиями. Составляя органическую часть предметной среды, с которой повседневно соприкасается человек, произведения декоративно-прикладного искусства своими эстетическими достоинствами, образным строем, характером постоянно воздействуют на душевное состояние человека, его настроение, являются важным источником эмоций, влияющих на его отношение к окружающему миру.

Эстетически насыщая среду, окружающую человека, произведения этого жанра в то же время как бы поглощаются ею, т.к. обычно воспринимаются во взаимосвязи с ее архитектурно-пространственным решением, с входящими в нее другими предметами или их комплексами (сервиз, гарнитур мебели, костюм, набор ювелирных изделий). Поэтому идейное содержание произведений декоративно-прикладного искусства может быть понято наиболее полно лишь при ясном представлении (реальном или мысленно воссозданном) об этих взаимосвязях предмета со средой и с человеком.

Архитектоника предмета, обусловленная его назначением, конструктивными возможностями и пластическими свойствами материала, часто играет основополагающую роль в композиции художественного изделия. Нередко в декоративно-прикладном искусстве красота материала,

пропорциональные соотношения частей, ритмическая структура служат единственными средствами воплощения эмоционально-образного содержания изделия (например, лишенные декора изделия из стекла или др. ничем не тонированных материалов). Здесь наглядно проявляется особое значение для декоративно-прикладного искусства чисто эмоциональных, неизобразительных средств художественного языка, использование которых и роднит его с архитектурой. Эмоционально-содержательный образ зачастую активизируется образом-ассоциацией (сопоставлением формы изделия с каплей, цветком, фигурой человека, животного, ее отдельными элементами, с каким-либо др. изделием – колоколом, балясиной и т.п.). Декор, появляясь на изделии, также существенно влияет на его образную структуру. Зачастую именно благодаря своему декору бытовой предмет становится произведением искусства. Обладая собственной эмоциональной выразительностью, своим ритмом и пропорциями (нередко контрастными по отношению к форме, как, например, в изделиях хохломских мастеров, где скромная, простая форма чаши и нарядная, праздничная роспись поверхности различны по своему эмоциональному звучанию), декор зрительно видоизменяет форму и в то же время сливается с ней в едином художественном образе.

Для создания декора широко привлекаются орнамент и элементы (порознь или в самых различных сочетаниях) изобразительного искусства (скульптура, живопись, реже – графика). Средства изобразительных искусств и орнамент служат не только для создания декора, но порой проникают и в форму предмета (детали мебели в виде пальметт, волют, звериных лап, голов; сосуды в виде цветка, плода, фигуры птицы, зверя, человека). Иногда орнамент или изображение становятся основой формообразования изделия (узор решетки, кружева; рисунок плетения ткани, ковра). Необходимость согласовать декор с формой, изображение – с масштабом и характером изделия, с его практическим и художественным назначением приводит к трансформации изобразительных мотивов, к условности трактовки и сопоставления элементов природы (например, сочетание в оформлении ножки стола мотивов львиной лапы, крыльев орла и лебяжьей головы).

В единстве художественной и утилитарной функций изделия, во взаимопроникновении формы и декора, изобразительного и тектонического начал проявляется синтетический характер декоративно-прикладного искусства. Его произведения рассчитаны на восприятие и зрением, и осязанием. Поэтому выявление красоты фактуры и пластических свойств материала, искусность и многообразие приёмов его обработки получают в декоративно-прикладном искусстве значение особо активных средств эстетического воздействия.

### ***Живопись***

Живопись – вид изобразительного искусства, художественные произведения, которые создаются с помощью красок, наносимых на какую-либо твердую поверхность. Как и другие виды искусства, живопись выполняет

идеологические и познавательные задачи, а также служит сферой создания предметных эстетических ценностей, будучи одной из высокоразвитых форм человеческого труда.

Живопись отражает и в свете тех или иных концепций оценивает духовное содержание эпохи, ее социальное развитие. Мощно воздействуя на чувства и мысли зрителей, заставляя последних переживать действительность, изображенную художником, она служит действенным средством общественного воспитания. Многие произведения живописи обладают документально-информационной ценностью.

В силу наглядности образа оценка жизни художником, выраженная в его произведении, приобретает особую убедительность для зрителя. Создавая художественные образы, живопись использует цвет и рисунок, выразительность мазков, что обеспечивает гибкость ее языка, позволяет ей с недоступной др. видам изобразительного искусства полнотой воспроизводить на плоскости красочное богатство мира, объемность предметов, их качественное своеобразие и материальную плотность, глубину изображаемого пространства, световоздушную среду. Живопись не только непосредственно и наглядно воплощает все зримые явления реального мира (в т. ч. природу в ее различных состояниях), показывает широкие картины жизни людей, но и стремится к раскрытию и истолкованию сущности совершающихся в жизни процессов и внутреннего мира человека.

Доступные данному виду искусства широта и полнота охвата реальной действительности сказываются и в обилии присущих ей жанров (исторический, бытовой, батальный, анималистический и др.).

По назначению, по характеру исполнения и образов различают: живопись монументально-декоративную (стенные росписи, плафоны, панно), участвующую в организации архитектурного пространства, создающую идейно-насыщенную среду для человека; станковую (картины), более интимную по характеру, обычно не связанную с каким-либо определенным местом; декорационную (эскизы театральных и кинодекораций, и костюмов); иконопись; миниатюру (иллюстрации рукописей, портреты и т. д.).

По характеру веществ, связующих пигмент (красящее вещество), по технологическим способам закрепления пигмента на поверхности различаются масляная живопись, живопись водяными красками по штукатурке — сырой (фреска) и сухой, темпера, клеевая живопись, восковая живопись, эмаль, живопись керамическими красками (связующие — легкоплавкие стекла, флюсы, глазури — закрепляются обжигом на керамике), силикатными красками (связующее вещество — растворимое стекло) и т. п. Непосредственно с ней смыкаются мозаика и витраж, решающие те же, что и монументальная живопись, изобразительно-декоративные задачи. Для исполнения живописных произведений служат также акварель, гуашь, пастель, тушь.

Основное выразительное средство живописи — цвет — своей экспрессией, способностью вызывать различные чувственные ассоциации усиливает эмоциональность изображения, обуславливает широкие

изобразительные и декоративные возможности этого вида искусства. В произведениях он образует цельную систему (колорит). Обычно применяется тот или иной ряд взаимосвязанных цветов и их оттенков (гамма красочная), хотя существует также живопись оттенками одного цвета (монохромная). Цветовая композиция (система расположения и взаимоотношения пятен цвета) обеспечивает определенное цветовое единство произведения, влияет на ход его восприятия зрителем, являясь специфической для произведения частью его художественной структуры. Другое выразительное средство живописи — рисунок (линия и светотень) — ритмически и композиционно вместе с цветом организует изображение; линия отграничивает друг от друга объемы, является часто конструктивной основой живописной формы, позволяет обобщенно или детально воспроизводить очертания предметов, выявлять их мельчайшие элементы.

### ***Архитектура***

Архитектура (лат. *architectura*, от греч. *architekton* — строитель), зодчество – система зданий и сооружений, формирующих пространственную среду для жизни и деятельности людей, а также само искусство создавать эти здания и сооружения в соответствии с законами красоты. Архитектура составляет необходимую часть средств производства и материальных средств существования человеческого общества. Ее художественные образы играют значительную роль в духовной жизни общества. Функциональные, конструктивные и эстетического качества архитектуры (польза, прочность, красота) взаимосвязаны.

Произведениями архитектуры являются здания с организованным внутренним пространством, ансамбли зданий, а также сооружения, служащие для оформления открытых пространств (монументы, террасы, набережные и т.п.).

Предметом целеустремленной организации является и пространство населенного места в целом. Создание городов, поселков и регулирование всей системы расселения выделились в особую область, нераздельно связанную с архитектурой, — градостроительство.

Важнейшим средством практического решения, функцией и идейно-художественной задачей архитектуры является строительная техника. Она определяет возможность и экономическую целесообразность осуществления тех или иных пространственных систем. От конструктивного решения во многом зависят и эстетические свойства произведений архитектуры. Здание должно не только быть, но и выглядеть прочным. Излишек материала вызывает впечатление чрезмерной тяжести; зримая (кажущаяся) недостаточность материала ассоциируется с неустойчивостью, ненадежностью и вызывает отрицательные эмоции. В ходе развития строительной техники новые принципы архитектурной композиции, отвечающие свойствам новых материалов и конструкций, могут вступать в конфликт с традиционными эстетическими взглядами. Но по мере распространения и дальнейшего освоения

конструкции, определяемые ею формы не только перестают восприниматься как необычные, но и превращаются в массовом сознании в источник эмоционально-эстетического воздействия.

Качественные изменения строительной техники, создание новых конструкций и материалов существенно повлияли на современную архитектуру. Особое значение имеет замена ремесленных методов строительства индустриальными, связанная с общими процессами развития производства, с необходимостью повышения темпов массового строительства и потребовавшая введения стандартизации, унифицированных конструкций и деталей.

Основные средства создания художественного образа в архитектуре — формирование пространства и архитектоника. При создании объемно-пространственной композиции (в т. ч. и внутренней организации сооружений) используются принципы симметрии или асимметрии, нюансы или контрасты при сопоставлении элементов, их различные ритмические соотношения и т.д. Особое значение в архитектуре имеют соразмерность частей и целого друг другу (система пропорций) и соразмерность сооружения и его отдельных форм человеку (масштабность). В число художественных средств архитектуры входят также фактура и цвет, разнообразие которых достигается различными приемами обработки поверхности здания. Целостная художественно-выразительная система форм произведений архитектуры, отвечающая функциональным и конструктивным требованиям, называется архитектурной композицией.

Устойчивая общность характерных особенностей художественной формы архитектуры и идейно-содержательной программы образует ее стиль. Важнейшие черты стиля проявляются в системе функциональной и пространственной организации сооружений, в их архитектонике, пропорциях, пластике, декоре.

### ***Скульптура***

Скульптура (лат. *sculptura*, от *sculpo* — высекаю, вырезаю), ваение, пластика (греч. *plastike*, от *plasso* — леплю) — вид искусства, основанный на принципе объемного, физически трехмерного изображения предмета. Как правило, объект изображения в скульптуре — человек, реже — животные (анималистический жанр), еще реже — природа (пейзаж) и вещи (натюрморт). Постановка фигуры в пространстве, передача ее движения, позы, жеста, светотеневая моделировка, усиливающая рельефность формы, архитектоническая организация объема, зрительный эффект его массы, весовых отношений, выбор пропорций, специфических в каждом случае характер силуэта являются главными выразительными средствами этого вида искусства. Объемная скульптурная форма строится в реальном пространстве по законам гармонии, ритма, равновесия, взаимодействия с окружающей архитектурной или природной средой и на основе наблюдения в природе анатомических (структурных) особенностей той или иной модели.

Различают две основные разновидности скульптуры: круглую скульптуру, которая свободно размещается в пространстве, и рельеф, где изображение располагается на плоскости, образующей его фон. К произведениям первой, обычно требующей кругового обзора, относятся: статуя (фигура в рост), группа (две или несколько фигур, составляющих единое целое), статуэтка (фигура, значительно меньшая натуральной величины), торс (изображение человеческого туловища), бюст (погрудное изображение человека) и т. д.

По содержанию и функциям скульптура делится на монументально-декоративную, станковую и т. н. скульптуру малых форм. Хотя эти разновидности развиваются в тесном взаимодействии, у каждой из них есть свои особенности. Монументально-декоративная: скульптура рассчитана на конкретное архитектурно-пространственное или природное окружение. Она носит ярко выраженный общественный характер, адресуется к массам зрителей, размещается прежде всего в общественных местах — на улицах и площадях города, в парках, на фасадах и в интерьерах общественных сооружений. Монументально-декоративная скульптура призвана конкретизировать архитектурный образ, дополнять выразительность архитектурных форм новыми оттенками. Способность монументально-декоративной скульптуры решать большие идейно-образные задачи с особой полнотой раскрывается в произведениях, которые называют монументальными и к которым обычно относят городские памятники, монументы, мемориальные сооружения. Величавость форм и долговечность материала соединяются в них с приподнятостью образного строя, широтой обобщения. Станковая скульптура, прямо не связанная с архитектурой, носит более интимный характер. Залы выставок, музеев, жилые интерьеры, где ее можно рассматривать вблизи и во всех деталях, являются обычной ее средой. Тем самым определяются особенности пластического языка скульптуры, ее размеры, излюбленные жанры (портрет, бытовой жанр, ню, анималистический жанр). Станковой скульптуре в большей мере, чем монументально-декоративной, присущ интерес к внутреннему миру человека, тонкий психологизм, повествовательность. Скульптура малых форм включает широкий круг произведений, предназначенных преимущественно для жилого интерьера, и во многом смыкается с декоративно-прикладным искусством.

Назначение и содержание скульптурного произведения определяют характер его пластической структуры, а она, в свою очередь, влияет на выбор скульптурного материала. От природных особенностей и способов обработки последнего во многом зависит техника скульптуры. Мягкие вещества (глина, воск, пластилин и т. п.) служат для лепки; при этом наиболее употребительными инструментами служат проволочные кольца и стеки. Твердые вещества (различные породы камня, дерева и др.) обрабатываются путем рубки (высекания) или резьбы, удаления ненужных частей материала и постепенного высвобождения как бы скрытой в нем объемной формы; для обработки каменного блока применяются молоток (киянка) и набор

металлических инструментов, для обработки дерева — преимущественно фасонные стамески и сверла. Вещества, способные переходить из жидкого состояния в твердое (различные металлы, гипс, бетон, пластмасса и т. п.), служат для отливки произведений скульптуры при помощи специально изготовленных форм.

### ***Театр***

Театр (от греч. theatron – место для зрелищ; зрелище) – это и род искусства, и форма общественного сознания, он неотделим от жизни народа, его национальной истории и культуры. Художественное отражение жизни, утверждение определенных идей, мировоззрения, идеологии совершается в театре посредством драматического действия, исполняемого актерами перед зрителем. Борьба характеров, раскрытие общественного и психологического конфликтов, влияющих на судьбы людей, их отношения лежат в основе пьесы, спектакля. Специфика театра требует эмоционально-духовного единения сцены и зрителей, наличия общих интересов между творцами спектакля и публикой. Театр имеет важное значение в деле эстетического, нравственного и политического воспитания. Он располагает для этого богатыми средствами художественного обобщения, выразительности, воздействия на массового зрителя.

Основой театрального представления является драма. Литературное произведение театр переводит в область сценического действия и специфической театральной образности; характеры, конфликты драмы получают воплощение в живых лицах, поступках. Слово, речь – важнейшее средство, которым вооружает театр драма. В театре слово также подчиняется законам драматического действия. В одних случаях он превращает речь в средство бытовой характеристики персонажа, в других – раскрывает через словесную ткань роли сложные конфликты сознания и психологии героя. Речь на сцене может иметь форму пространного высказывания (монолог), протекать как разговор с партнером (диалог), адресоваться зрителю или звучать как размышление героя, его "внутренний монолог" и т. д.

Театр – искусство коллективное. Спектакль являет собой произведение, обладающее художественным единством, гармонией всех элементов. Он создается в соответствии с режиссерским замыслом совместными усилиями актеров, художника-сценографа, композитора, хореографа и многих других. В основе спектакля лежит режиссерская интерпретация пьесы, ее жанровое, стилистическое решение. Действие спектакля организовано во времени (темп, ритм, нарастания и спады эмоционального напряжения) и в пространстве (разработка сценической площадки, принцип ее использования, мизансцены, декорации, движение и пр.).

Главный носитель театрального действия – актер, в творчестве которого воплощена суть театра: способность захватывать зрителей художественным зрелищем непосредственно протекающей у них на глазах жизни, творческим процессом ее воплощения. В системе строго организованного спектакля актер

остается самостоятельным художником, способным лишь ему одному доступными средствами воссоздать на сцене живой человеческий образ, передать сложность и богатство человеческой психологии. Работа над собой и над ролью в процессе репетиций составляют, как считал К.С. Станиславский, две неразрывно связанные между собой стороны деятельности актера. Часто актер создает на сцене образ, несходный с его собственным, в разных ролях меняется внешне и внутренне. При воплощении облика, характера персонажа исполнитель использует средства пластической и ритмической выразительности, искусство речи, мимики, жеста.

В музыкальном театре действие воплощается средствами музыкальной драматургии, в основе которой лежат общие законы драмы – наличие ясно выраженного центрального конфликта, раскрывающегося в борьбе противодействующих сил, определенная последовательность этапов раскрытия драматического замысла. В каждом из видов музыкально-сценического искусства эти общие закономерности находят специфическое преломление соответственно природе их выразительных средств: в опере происходящее на сцене действие выражается музыкой, то есть пением действующих лиц, а также звучанием оркестра; в балете роль, аналогичная пению в опере, принадлежит танцу и пантомиме. Вместе с тем и в том и другом случае музыка является главным обобщающим средством, связывающим все элементы драмы воедино. В оперетте, представляющей разновидность оперы с разговорным диалогом, большое значение имеют куплетная песня и танец. Выразительные средства драматического, оперного и хореографического искусств, эстрадной и бытовой музыки используются в жанре мюзикла.

### *Музыка*

Музыка (от греч. *musike*, буквально — искусство муз) – вид искусства, который отражает действительность и воздействует на человека посредством осмысленных и особым образом организованных звуковых последовательностей, состоящих в основном из тонов. Музыка — специфическая разновидность звуковой деятельности людей. С другими разновидностями (речь, инструментально-звуковая сигнализация и т. д.) ее объединяет способность выражать мысли, эмоции и волевые процессы человека в слышимой форме и служить средством общения людей и управления их поведением. Вместе с тем она существенно отличается от всех остальных разновидностей звуковой деятельности людей. Сохраняя некоторое подобие звуков реальной жизни, музыкальные звучания принципиально отличаются от них строгой высотной и временной (ритмической) организованностью. Эти звучания входят в исторически сложившиеся системы, основу которых составляют тоны. В каждом музыкальном произведении тоны образуют свою систему вертикальных соединений и горизонтальных последований — его форму.

В содержании музыки главенствующую роль играют эмоциональные состояния и процессы (а также волевые устремления). Их ведущее место в

музыкальном содержании предопределяется звуковой (интонационной) и временной природой музыки, позволяющей ей, с одной стороны, опираться на многовековой опыт внешнего выявления людьми своих эмоций и передачи их другим членам общества прежде всего и главным образом посредством именно звуков и, с другой, адекватно выразить эмоциональное переживание как движение, процесс со всеми его изменениями и оттенками, динамическими нарастаниями и спадами, взаимопереходами эмоций и их столкновениями.

Из различных видов эмоций музыка воплощает главным образом настроения. Широко представлены в музыкальном содержании также эмоциональные стороны интеллектуальных и волевых качеств личности (и соответствующих процессов). Это позволяет данному виду искусства раскрывать не только психологические состояния людей, но и их характеры. В максимально конкретном (но не переводимом на язык слов), весьма тонком и «заразительном» выражении эмоций музыка не знает себе равных. Именно на этом основано широко распространённое определение ее как «языка души» (А. Н. Серов).

Стремясь к более широкому охвату мира философских и социальных идей, композиторы часто выходят за пределы так называемой чистой (инструментальной непрограммной) музыки, обращаясь к слову как носителю конкретного понятийного содержания (вокальная и программная инструментальная музыка), а также к сценическому действию. Благодаря синтезу со словом, действием и др. формируются новые типы музыкальных образов, которые устойчиво связываются в общественном сознании с понятиями и идеями, выраженными др. компонентами синтеза, а затем переходят в «чистую» музыку как носители тех же понятий и идей. Для выражения мыслей композиторы используют и звуковые символы (возникшие в общественной практике, бытующие в определенной социальной среде напевы или наигрыши, ставшие «музыкальными эмблемами» каких-либо понятий) или же создают собственные, новые «музыкальные знаки» (например, лейтмотивы). В итоге в содержание музыки входит громадный и непрерывно обогащаемый круг идей.

Музыке доступно содержание разных родов: эпическое, драматическое, лирическое. При этом, однако, в силу ее неизобразительной природы наиболее близка ей лирика.

Материальным воплощением содержания музыки, способом его существования служит музыкальная форма — та система музыкальных звучаний, в которой реализуются эмоции, мысли и образные представления композитора. Даже взятые в отдельности, музыкальные звучания обладают уже первичными выразительными возможностями. Каждое из них способно вызвать физиологическое ощущение удовольствия или неудовольствия, возбуждения или успокоения, напряжения или разрядки, а также синестезические ощущения (тяжести или легкости, тепла или холода, темноты или света и т. д.) и простейшие пространственные ассоциации.

В каждом музыкальном произведении из отдельных элементов его формы в процессе их объединения и соподчинения складывается общая структура, состоящая из нескольких частных структур. К последним относятся структуры: мелодическая, ритмическая, ладогармоническая, фактурная, тембровая, динамическая и др. Особое значение имеет тематическая структура, элементами которой служат музыкальные темы (вместе с различными видами и стадиями их изменения и развития). В большинстве музыкальных стилей именно темы являются материальными носителями музыкальных образов.

Музыка обладает своей структурой. Так, в развитой музыкальной культуре творчество представлено многими разновидностями, которые могут быть дифференцированы по различным признакам: 1) по типу содержания: лирическая, эпическая, драматическая, а также героическая, трагическая, юмористическая и т. д.; в ином аспекте — серьезная музыка и легкая музыка; 2) по исполнительскому назначению: вокальная и инструментальная; в ином аспекте — сольная, ансамблевая, оркестровая, хоровая, смешанная (с возможным дальнейшим уточнением составов: например, для симфонического оркестра, для камерного оркестра, для джаза и т. д.); 3) по синтезу с другими видами искусства и со словом: театральная музыка, танцевальная музыка, программная инструментальная, мелодрама (чтение под музыку), вокальная со словами. Музыка вне синтеза — вокализы (пение без слов) и «чистая» инструментальная (без программы). В свою очередь, первая разделяется на зрелищную и концертную, вторая — на массово-бытовую и обрядовую. Каждая из образовавшихся четырех разновидностей (жанровых групп) может быть дифференцирована и далее.

### ***Киноискусство***

Киноискусство – это род искусства, произведения которого создаются с помощью киносъемки реальных, специально инсценированных или воссозданных средствами мультипликации событий действительности.

В киноискусстве синтезируются эстетические свойства литературы, театрального и изобразительного искусств, музыки на основе собственно лишь ему присущих, выразительных средств, из которых главными являются фотографическая природа изображения, позволяющая с предельной достоверностью воссоздавать любые картины действительности, и монтаж. Подвижность киноаппарата и разнообразие применяемой при съемке оптики дают возможность представить в кадре огромные пространства и большие массы людей (общий план), небольшие группы людей в их взаимоотношениях (средний план), человеческий портрет или отдельную деталь (крупный план). Благодаря этому в границах кадра могут быть выделены наиболее существенные, эстетически значимые стороны изображаемого объекта. Соединение кадров в монтаже служит выражением мысли автора, создает непрерывность развития действия, организует зрительное повествование, позволяет путем сопоставления отдельных планов метафорически истолковывать действие, формирует ритм фильма.

Создание произведения киноискусства, как правило, сложный творческий и производственный процесс, в котором объединяется работа деятелей искусства разных специальностей: кинодраматурга (автора сценария); режиссера, определяющего истолкование и реализацию замысла и руководящего работой остальных участников постановки; актеров, воплощающих образы действующих лиц; оператора, характеризующего действие средствами композиционной, светотональной и цветовой трактовки кадров; художника, находящего изобразительную характеристику среды действия и костюмов действующих лиц (а в мультипликации и внешнюю характеристику персонажей); композитора и др.

За время развития киноискусства сформировались четыре основных его вида: художественная (игровая) кинематография, воплощающая средствами исполнительского творчества произведений кинодраматургии или адаптированные произведения прозы, драматургии, поэзии; документальная кинематография, являющаяся особым видом образной публицистики, основывающаяся по преимуществу на непосредственной фиксации на пленку реальной действительности; мультипликационная кинематография, «одушевляющая» графические или кукольные персонажи; научно-популярная кинематография, использующая средства этих трех видов для пропаганды научных знаний.

Художественной кинематографии доступны возможности эпоса, лирики и драмы, но в кинопроизведениях, имеющих повествовательный характер, всегда присутствуют черты, сближающие их с драмой, в частности, драматический конфликт. Документальная кинематография обладает всей широтой возможностей публицистических жанров литературы и журналистики. Она объединяет и произведения образной кинопублицистики, и информационные фильмы (кинорепортаж). Образы графической и объемной мультипликации создаются съемкой неподвижных последовательных фаз движения рисованных или кукольных персонажей. Особое внимание она уделяет созданию фильмов для детей. Научно-популярная кинематография знакомит зрителей с жизнью природы и общества, научными открытиями и изобретениями, воссоздает ход творческих поисков ученых и мастеров искусств, наглядно демонстрирует физико-химические и биологические процессы. Для решения этих задач она пользуется как чисто дидактическими, так и художественно-образными средствами в зависимости от темы и задачи фильма.

Жанры киноискусства, относительно четко разграничивавшиеся на ранних стадиях развития кино (мелодрама, приключенческий фильм, комическая лента и др.), видоизменяются, испытывают тенденцию к слиянию, взаимопроникновению или даже распаду. Новаторские устремления деятелей кино обуславливают сочетание в одном произведении черт, характерных для прозы, драмы, лирики.

### ***Фотография***

Искусство фотографии завоевало прочное место в семье искусств и

приносит большую эстетическую радость десяткам миллионов людей. Однако научному обоснованию природы художественной фотографии, раскрытию ее специфических видовых особенностей и место среди других видов искусства, прежде всего среди других видов изобразительного искусства в искусствоведческой литературе все еще уделяется недостаточное внимание.

Младшая ветвь в семье изобразительных искусств, художественная фотография не имитирует ни живописи, ни графики, в то же время ведет своим особым языком прекрасный, полноценный в художественном отношении разговор о жизни. Искусство фотографии вносит свой существенный вклад в создание художественной картины нашего времени.

Простая протокольная фотографическая фиксация жизненного факта может носить натуралистический характер. Но дело прежде всего заключается в том, что в самой фотографии заложены возможности преодоления простого копирования жизненных фактов, и тогда, когда она этого достигает, фотография правомерно становится искусством.

Сопоставим в этой связи фотографию с другими видами изобразительного искусства, например, с живописью и графикой. Как часто живописец или график, любовно выписывая детали изображаемых им фактов, наносит ущерб изображению подлинной правды жизни. Фотография же потому и становится фотографией, что она точно фиксирует картины жизни в том виде, в каком они существуют, она всегда документальна. Но точная передача жизненных фактов не исключает участия творческой фантазии. В отличие от живописи, фотограф-художник не прибегает к помощи деталей, созданных воображением. Во всех случаях объект изображения находится непосредственно перед глазом фотографа. Он использует те детали, те их сочетания, которые существуют в самой жизни, но это не означает бездумного перенесения фактов на пленку. Художественная фотография – тоже результат творчески осуществляемого отбора, отделения главного от второстепенного, существенного от незначительного, случайного, причем главное и существенное она находит в самой действительности. «Отсечением всего лишнего» занимается и художественная фотография. Она находит в самой жизни такие ее проявления, в которых нет ничего лишнего, отбирает в самой действительности такие факты, которые вызывают глубокие чувства и серьезные раздумья, – таков путь обобщения в художественной фотографии.

Фотограф становится художником только тогда, когда он начинает глубоко понимать и правильно оценивать явления жизни, правильно устанавливать соотношения между ними, видеть место, которое каждая из них занимает. В результате такой оценки художник, творящий средствами фотоискусства, выделяет наиболее характерные стороны действительности и тем самым воссоздает типичные, полные глубокого смысла картины жизни.

Искусство фотографии – искусство документальное. Но следует ли противопоставлять художественную фотографию хроникальной? Так, например, в кинематографии есть вид хроникально-документальный, и никто его не противопоставляет кинематографу художественному. Но если в

кинематографии хроника – один из видов этого искусства, то в фотографии документальность – единственно возможная и необходимая форма воспроизведения жизни. Но хроника хронике рознь; также различной бывает и документальность в фотографии. Есть хроника, представляющая собой простую протокольную передачу событий и фактов, которую не согреть дыханием мыслей и чувств художника, и она, конечно, стоит вне искусства. Искусство – это образное видение. Такому видению вовсе не противопоказано прямое и непосредственное введение тех или иных кусков жизни в художественное произведение. И это, конечно, не натурализм. Документальная кинематография не натуралистична. Не натуралистична и художественная фотография.

Художественная фотография может быть глубоко реалистичной, если художник силой своего острого видения жизни способен увидеть в самой действительности факты и отношение. Подлинный художественный фотоснимок, подобно картине или гравюре, в статичном изображении жизни позволяет ощутить всю ее прелесть, ее движения, ее прошлое и будущее.

Искусство фотографии сложное. Его средства опираются на технику. Но техника в фотографии отнюдь не сводится к чисто механическому фактору: средства техники, если ими пользуется художник, приобретают значение художественных изобразительно выразительных средств. Создание колорита объема изображаемых явлений, выделение главного и существенного достигаются средствами физики (оптики) и химии, но именно ими (колоритом, светом и т. д.) в значительной мере обусловлено художественное звучание снимка.

От мастерства художника-фотографа зависит выбор ракурса, масштаба, характер кадрирования, своеобразие композиции, усиление или ослабление контрастности. Благодаря использованию различной оптики, светофильтров, изменения наводки на резкость может быть усилено влияние перспективы, объемности. Большие возможности открываются в искусстве фотографии умением владения светом, а в цветной фотографии – колористическими свойствами материалов.

Все виды искусства взаимно обогащают друг друга, существуют во взаимной связи, и каждым из них дополняются остальные. Все вместе они несут в себе всю полноту художественного сознания эпохи и способны многогранно, всесторонне отражать жизнь в ее сложных процессах. Именно поэтому в истории искусства всегда наблюдалось как сохранение видовых характеристик отдельных искусств, так и их взаимовлияние, взаимообогащение.

**Родовые формы искусства:** эпос, лирика, драма – имеют содержательный характер, выражающий потребность в освоении различных типов художественных явлений. Эпические произведения дают целостное постижение бытия, рассказывают о событиях как бы происшедших и вспоминаемых автором. Лирика раскрывает мир через внутреннее видение художника. Драма показывает борьбу,

столкновение противоположных начал, динамику жизни в расчете на сценическое воплощение.

Жанр – это разновидность художественных явлений, несущих на себе черты вида и рода искусства. Жанровое разнообразие порождается разнообразием и сложностью самой действительности, типом эстетической оценки, языковыми возможностями искусства, особенностями и условиями восприятия.

Виды, роды, жанры искусства развиваются и изменяются во взаимодействии с социокультурными условиями, в соответствии с логикой собственного развития, вызывая к жизни появление нетрадиционных форм, обладающих новаторским содержанием и совершенством формы.

Поиск ключа к классификации видов искусств в истории эстетической мысли предпринимался неоднократно. Так, Платон, Аристотель, Леонардо да Винчи апеллировали к сравнительному анализу видов искусства. Лессинг, Кант, Гегель предпринимали поиск единого основания для истолкования морфологии искусства.

В отечественной эстетике в качестве основания для классификации видов искусства предлагалось деление их на простые и синтетические, утилитарные и неутилитарные, первичные и вторичные виды искусства, а также по формам бытия в пространстве и времени и по типу отображения реальности в искусстве (изобразительные и выразительные).

Классификацию искусства по двум последним основаниям можно представить следующим образом:



Внутренний круг образуют виды искусства, только выражающие те или иные аспекты реальности, внешний – виды искусства, отображающие жизнь в формах изоморфной жизни.

В искусствоведческой и эстетической литературе приведенная выше схема является наиболее традиционной при классификации искусств. В настоящее время художественное начало в различных видах человеческой деятельности неуклонно возрастает, что ведет к включению в орбиту искусства его новых форм (реклама, оформление выставок, дизайн и т. п.), обогащая тем самым жанровое, родовое и видовое многообразие искусства.

Художественный процесс представляет собой систему взаимодействий видов, родов и жанров искусства, развивающихся в результате исторической смены художественных направлений, при сохранении непреходящего значения ранее созданных ценностей. Длителен путь искусства от его первых синкретических форм к современному состоянию. На всем протяжении этого пути имеет место дифференциация и интеграция различных единиц искусства, появление и исчезновение отдельных видов, родов и жанров, доминирование отдельных его видов в различные исторические эпохи.

Внутренняя логика искусства находит выражение в его относительной

самостоятельности. Данная особенность художественного процесса проявляется через диалектику традиций и новаторства, преемственности в освоении предмета искусства, в непрерывном обогащении и совершенствовании языка искусства. Относительная самостоятельность искусства проявляется также в несовпадении периодов прогресса, регресса в искусстве с соответствующими фазами развития общества. Характерной особенностью является также неравномерность развития отдельных видов и жанров искусства в различные исторические эпохи.

Искусство взаимодействует с другими формами общественного сознания. Конкретная историческая структура общественного сознания, доминирующие в ней формы оказывают влияние на характер искусства, причем это влияние может быть как прямым, так и опосредованным.

Основными единицами исторического членения искусства при искусствоведческом анализе его являются: творческий метод, направление, стиль.

Творческий метод – это система принципов, которыми руководствуется художник в творческом процессе. Методологической основой для истолкования сущности творческого метода является теория отражения. Структура художественного метода включает в себя, во-первых, тип обобщения (типизация, идеализация), во-вторых, эстетический идеал, в-третьих, тенденциозность. Реалистическим метод будет при направленности его на познание жизненной реальности. Метод объективируется в художественном направлении.

Направление в искусстве – это совокупность произведений, близких по ряду идейно-эстетических признаков. Например, основными направлениями в искусстве Нового времени являются барокко, классицизм, сентиментализм, романтизм, реализм. Художественные направления включают в себя течения, характеризующиеся конкретным применением творческого метода в пределах данного вида искусства, а также художественные «школы», представляющие периферийные ответвления художественного направления.

Стиль в искусстве понимается как принцип развития художественной формы, определяемый общими чертами идейного содержания, национальными и другими особенностями искусства того или иного периода. Индивидуальный стиль проявляется в устойчивых особенностях творчества, присущих данному художнику.

Творческие методы, тяготеющие к нормативизму, порождают стилевое единство (например, классицизм), напротив, методы, в основе которых лежит установка на отображение жизненной реальности, которым присуща творческая свобода, приводят в художественной практике к стилевому многообразию (например, критический реализм).

Проследим историческое движение художественного процесса на основе его реалистических направлений. Прежде всего, следует выяснить, что понимается под реалистическим методом в целом.

Реализм – правдивое, объективное отражение действительности специфическими средствами, присущими тому или иному виду творчества. Реализм можно рассматривать как основную тенденцию поступательного

развития художественной культуры человечества, связанную с художественным проявлением в социальной действительности.

Формы и приемы отображения действительности в реалистическом искусстве различны. Изображение в формах самой жизни не является обязательным, если это понимать как строгое соответствие образа эмпирическому облику явлений действительности. Критерием реалистического искусства является художественная правда, находящая выражение в следующем:

- 1) объективном отражении существенных сторон жизни;
- 2) истинности эстетической оценки изображенного, базирующейся на соответствии общественно-эстетического идеала с реальностью.

Реализм не является единым творческим методом, а скорее общим знаменателем ряда художественных направлений. В ходе исторического развития реализм приобретает различные конкретные формы: просветительский реализм, критический реализм, неореализм. При всех различиях данных форм главной чертой реализма как метода является убежденность художника в познаваемости объективного мира средствами искусства.

### **Итоги**

1. Реально искусство существует как система видов, родов, жанров, являющихся эмпирически исходными классификационными единицами.
2. Существование различных видов искусства обусловлено многогранностью объективного мира, а также особенностями восприятия, богатством чувственности, духовных способностей субъекта. К основным видам искусства относятся живопись, скульптура, архитектура, музыка, театр, литература и др.
3. Родовыми формами искусства являются эпос, лирика и драма. Эпические произведения дают целостное постижение бытия в его пространственно-временной наполненности. Лирика раскрывает мир через его внутреннее видение художником. Драма показывает борьбу, столкновение противоположных жизненных начал.

### **Вопросы для повторения**

1. *Разъясните значение терминов «стиль», «стилизация», «эkleктика», «стандартизация».*
2. *Сравните содержание методов реализма и романтизма.*
3. *В чем, на Ваш взгляд, заключается критерий новаторства в искусстве? Приведите примеры преемственности, диалектики традиций и новаторства в современном искусстве.*

### **Темы рефератов**

1. Идеино-эстетические возможности изобразительных искусств.
2. Специфика эстетического восприятия искусства.
3. Искусство как особый вид коммуникации.

## Тексты для обсуждения

### Владислав Татаркевич «Классификация искусств»

1. Искусство и прекрасное. Тот понятийный аппарат, который был унаследован эстетикой эллинизма от классической эпохи, подходил скорее к общим потребностям философии, чем к своеобразным потребностям эстетики. Этот аппарат являлся для эллинистической эстетики обузой, которую она стремилась с себя сбросить.

В особенности это касалось тех четырех положений, о которых уже неоднократно говорилось:

А. Понятие прекрасного было столь обширным, что охватывало красоту не только форм, цветов, звуков, но и красоту мысли, добродетелей, деяний; не только эстетическую, но моральную красоту. Эллинизм попытался сузить, обособить эстетическую красоту. Когда стоики определяли прекрасное как “соответствующее расположение частей и приятный цвет”, то они уже имели в виду прекрасное в его более узком значении.

Б. Понятие искусства было столь общим, что охватывало всякое “искусное производство, осуществляемое согласно правилам”, не только художественное, но и ремесленное производство. Уже в эпоху классики это понятие стали сужать и под именем “подражательных” искусств обособлять такие искусства, как музыка и живопись. Эллинизм пошел в этом направлении еще дальше.

В. Понятия прекрасного и искусства не были связаны между собой. При определении прекрасного никто не обращался к искусству, а при определении искусства никто не обращался к прекрасному. Эллинизм стал сблизжать эти два понятия и даже пришел к утверждению, что для некоторых искусств “прекрасное является целью”.

Г. Понятия искусства и поэзии не были связаны между собой. Искусство подчинялось правилам, а на поэзию смотрели как на плод вдохновения, и, следовательно, ее нельзя было относить к искусствам. Эллинизм сблизил эти понятия, признав, что и поэзия подчиняется правилам, а вдохновение необходимо искусствам.

Хотя понятие искусства с течением времени и претерпевало кое-какие изменения, однако, с тех пор как древние стали размышлять над искусством, неизменной и определяющей искусство чертой было умение, заключавшееся в мастерстве, а основанная на интуиции или воображении продукция не была для древних искусством. Вот классическое высказывание Платона: “Я не называю искусством рациональной работы”. С другой стороны, древние признавали, что только принципы искусства являются общими, тогда как плоды его – конкретны. Более поздний автор так лаконично выразил это мнение: “Во всем искусстве каноны носят общий характер, а плоды его конкретны”.

В связи с общим изменением понятий наблюдались и попытки классификации прекрасного, особенно же в искусстве. Они имели место у софистов, Платона, Аристотеля. Эллинизм не жалел никаких усилий, стремясь

дать такую классификацию. Этот вопрос требовал своего решения в связи со слишком общим характером понятия искусства, а также с многочисленностью искусств, которые следовало подобающим образом расчленить. Во всех классификациях искусства существенным моментом для эстетики продолжало оставаться выделение “изящных” искусств и их рассмотрение как отличных от искусств ремесленных.

2. Классификация софистов. Софисты, как известно, делили искусства на служащие пользе и удовольствию, другими словами, на искусства жизненно необходимые и развлекательные. Такое деление стало в эллинистическую эпоху само собой разумеющимся, популярным. Однако оно не продвинуло сколько-нибудь вперед вопроса о выделении искусств, интересующих специально эстетику. Такого выделения нельзя обнаружить даже в той более развернутой форме, предвосхищение которой есть уже и Аристотеля и которую сформулировал Плутарх. А именно: Плутарх в качестве третьего члена деления добавил те искусства, которыми занимаются, исходя из мысли о совершенстве того, что они исполняют. Может показаться, что дефиниция Плутарха служит основой для выделения “изящных” искусств как стремящихся к такому совершенству. Но, судя по приводимым Плутархом примерам, он вовсе не имел в виду эти искусства: среди искусств, которыми занимаются ради совершенства самого произведения, он не упомянул ни скульптуры, ни музыки, но зато назвал математику и астрономию.

3. Классификация Платона и Аристотеля. Платон подразделял искусства различными способами. Некоторые его мысли не получили отклика, например, та мысль, что искусства следует делить на основанные на вычислении (как музыка) и основанные на простом опыте. Зато нашли последователей две другие его мысли. Одна из них обращала внимание на то, что искусства различаются между собой отношением к вещам: они либо их используют (охота), либо им подражают (живопись), либо их создают (архитектура). Такое различие создавало основу для трехчленной классификации искусств и сыграло немалую роль в античном понимании искусства. Другая платоновская мысль подразделяла искусства на те, которые создают вещи (например, архитектура), и на те, которые создают только образы вещей (например, живопись). В сущности, эти две классификации схожи: искусства или создают вещи, или же, подражая вещам, создают их образы.

Подхватив эти мысли Платона, Аристотель классифицировал искусства на те, которые дополняют природу, и на те, которые ей подражают. Такое деление позволило под именем “подражательных” искусств выделить если и не все, то, во всяком случае, часть тех искусств, которые в новое время были названы “изящными”. Но деление Аристотеля зиждилось на иной, чем в новое время, основе; он исходил не из того, что эти искусства стремятся к прекрасному, но из того, что они “подражают”. Эстетической мысли древних Аристотель дал иное направление по сравнению с тем, какое она получила в новое время.

Классификация Квинтилиана. Еще одну классификацию искусств

развивал римский ритор I века н.э. Квинтилиан. Пользуясь понятиями, употреблявшимися (правда, с другой целью) Аристотелем, Квинтилиан разделил искусства на три группы. К первой группе относились те искусства, цель которых состоит в исследовании (*inspectio*), или, говоря иначе, в познании и оценке вещей. Эти искусства никакого действия не требуют; Квинтилиан называл их по-гречески теоретическими и в качестве примера приводил астрономию. Ко второй группе Квинтилиан отнес те искусства, цель которых заключается в действии и в нем исчерпывается, ничего после себя не оставляя. Такие искусства были названы практическими, например, танец. Третью группу составляли творения (*effectus*); они назывались поэтическими искусствами, в качестве примера приводилась живопись. Классификация Квинтилиана не выделила “изящных” искусств в особую группу, они были во второй и третьей группах. Эту классификацию, — впрочем, достаточно безосновательно — Диоген Лаэртский приписывал Платону. Возможно, что она использовалась платоновской школой, почему доксограф и связывал ее с именем ее основателя. Между тем подобная дихотомия есть у Аристотеля, но он использовал ее применительно к образу жизни и с иной целью. Для Стагирита “практической” представлялась деятельность не столько лишенная творения, сколько не сосредоточенная на творении (будучи сосредоточенной на цели моральной).

### **Готхольд Эфраим Лессинг «Лаокоон, или о границах живописи и поэзии»**

III. Но, как уже было сказано выше, искусство в новейшее время чрезвычайно расширило свои границы. Оно подражает теперь — так обыкновенно говорится — всей видимой природе, в которой прекрасное составляет лишь жалкую часть. Истинность и выразительность являются его главным законом, и так же, как сама природа часто приносит красоту в жертву высшим целям, так и художник должен подчинять ее основному своему устремлению и не пытаться воплощать ее в большей мере, чем это позволяют правда и выразительность. Одним словом, благодаря истинности и выразительности самое отвратительное в природе становится прекрасным в искусстве.

Допусти для начала бесспорность этих положений; но нет ли и других, независимых от них взглядов, согласно которым художник должен держаться известной меры в средствах выражения и никогда не изображать действие в момент наивысшего напряжения?

К подобному выводу, я полагаю, нас приводит то обстоятельство, что материальные пределы искусства ограничены изображением одного только момента.

Если, с одной стороны, художник может брать из вечно меняющейся действительности только один момент, а живописец даже и этот один момент лишь с одной определенной точки зрения; если, с другой стороны, произведения их предназначены не для одного мимолетного взгляда, а для внимательного и неоднократного обозрения, — то очевидно, что этот

единственный момент и единственная точка зрения на этот момент должны быть возможно плодотворнее. Но плодотворно только то, что оставляет свободное поле воображению. Чем более мы глядим, тем более мысль наша должна иметь возможность добавить к увиденному, а чем сильнее работает мысль, тем больше должно возбуждаться наше воображение. Но изображение какой-либо страсти в момент наивысшего напряжения всего менее обладает этим свойством. За таким изображением не остается уже больше ничего: показать глазу эту предельную точку аффекта – значит связать крылья фантазии и принудить ее (так как она не может выйти за пределы данного чувственного впечатления) довольствоваться слабейшими образами, над которыми господствует, стесняя свободу воображения своей полнотой, данное изображение момента. Поэтому, когда Лаокоон стонет, воображению легко представить его кричащим; но если бы он кричал, фантазия не могла бы подняться ни на одну ступень выше или спуститься на ступень ниже, без того чтобы Лаокоон не предстал перед зрителем жалким, а следовательно, неинтересным. Зрителю оставалось бы две крайности: вообразить Лаокоона или при его первом стоне, или уже мертвым...

IV. Рассматривая все приведенные выше причины, по которым художник, создавая Лаокоона, должен был сохранять известную меру в выражении телесной боли, я нахожу, что все они обусловлены особыми свойствами этого вида искусства, его границами и требованиями. Поэтому трудно ожидать, чтобы какое-нибудь из рассмотренных положений можно было применить и к поэзии.

Не касаясь здесь вопроса о том, насколько может удалиться поэту изображение телесной красоты, можно, однако, считать неоспоримой истиной следующее положение. Так как поэту открыта для подражания вся безграничная область совершенства, то внешняя, наружная оболочка, при наличии которой совершенство становится в ваянии красотой, может быть для него лишь одним из ничтожнейших средств пробуждения в нас интереса к его образам. Часто поэт совсем не дает изображения внешнего облика героя, будучи уверен, что когда его герой успеет привлечь наше расположение, благородные черты его характера настолько занимают нас, что мы даже и не думаем о его внешнем виде или сами придаем ему неволью если не красивую, то, по крайней мере, не противную наружность...

Ничто также не принуждает поэта ограничивать изображаемое на картине одним лишь моментом. Он берет, если хочет, каждое действие в самом его начале и доводит его, всячески видоизменяя, до конца. Каждое из таких видоизменений, которое от художника потребовало бы особого произведения, стоит поэту лишь одного штриха, и если бы даже этот штрих сам по себе способен был оскорбить воображение слушателя, он может быть так подготовлен предшествующим или так ослаблен и приукрашен последующим штрихом, что потеряет свою обособленность и в сочетании с прочим произведет самое прекрасное впечатление...

Приложимо ли наше рассуждение в равной мере и к драматургу? Совсем разное впечатление производит рассказ о чьем-нибудь крике и самый крик. Драма, которая при посредстве актера претворяется в живописание жизни, должна поэтому ближе придерживаться законов живописи. В ней мы видим и слышим кричащего Филоктета не только в воображении, а действительно видим и слышим его. И чем более приближается здесь актер к природе, тем чувствительнее ранит наше зрение и слух; ибо, бесспорно, они жестоко страдали бы, если бы в реальной жизни телесная боль обнаружилась перед нами с такой силой. К тому же телесная боль по природе своей на способна возбуждать сострадания в той же степени, как другие страдания. Воображение различает в ней слишком мало оттенков, чтобы от одного взгляда на нее в нас пробудилось соответствующее чувство. Поэтому Софокл легко мог преступить границу не только искусственного приличия, но и нормы приличия, лежащие в основе наших чувств, заставляя своего Филоктета или Геракла так сильно плакать, стонать и кричать...

### **Рихард Вагнер «Художественное произведение будущего»**

Если мы неизбежно признаем народ художником будущего, то это открытие породит презрительное недоумение со стороны современной эгоистической художественной интеллигенции. Между тем во времена национально-родовой всеобщности, которые предшествовали возведению абсолютного эгоизма личности в религию и которые нашими историками считаются сказочными и мифическими, народ действительно был единственным творцом-художником. Содержание и формы, рожденные здоровой жизнью, следует заимствовать у художественно деятельного народа. Современник же, наоборот, представляет себе народ лишь в том виде, в каком он существует сейчас, взирая на него сквозь культурные очки. С возвышенной точки своего собственного положения он понимает под народом лишь нечто противоположное себе, то есть грубую пошлую толпу. Он замечает лишь запах пива и сивухи, исходящий от плебея и ударяющий ему в нос. Он тянется за надушенным платком и спрашивает с возмущением, подобающим цивилизованному человеку: «Как? Чернь должна заменить нас в искусстве? Та чернь, которая совершенно не понимает нас, творящих художественные произведения. Как? Образы красоты и искусства должны возникнуть из продымленного кабака, из полей, удобренных навозом?»

Совершенно верно! Художественное произведение будущего должно возникнуть не из ваших грязных основ вашей нынешней культуры, не на отвратительной почве вашего утонченного образования, не из элементов, на которых единственно и основывается ваша современная цивилизация. Но подумайте о том, что нынешняя чернь представляет собой не нормальный продукт истинной человеческой природы, а, скорее, искусственный плод вашей неестественной культуры; что все пороки и недостатки, которые вас так в ней возмущают, суть приемы отчаянной борьбы, которую ведет истинная человеческая природа с ее ужасным тираном – современной цивилизацией – и

что отвратительное в этих приемах выражает не подлинную природу человека, а, скорее, отражает лицемерную физиономию вашей государственной и криминальной культуры.

### **Г. Волков «Три лика культуры»**

Культура – понятие многосложное, трудно поддающееся однозначным определениям. Не вдаваясь в них, подчеркнем лишь главное: культура – это то созданное и накопленное человечеством богатство (материальное и духовное), которое служит дальнейшему развитию (культивированию!), приумножению созидательных творческих возможностей, способностей общества и личности или, иначе говоря, экономическому, социальному, политическому прогрессу.

В узком смысле под культурой обычно подразумевается духовная культура. Это огромный потенциал духовного опыта человечества, накопленный за тысячелетия его существования и определяющий нынешний уровень его интеллектуального, нравственного, эстетического развития.

Еще древние выработали представление о трех ипостасях, ликах культуры: Истине, Добре и Красоте. Они образуют триединство и обуславливают друг друга. Так, подлинная Истинность всегда облекается в Эстетические формы и призвана служить Добру.

Эти стороны нашли воплощение в различных сферах человеческой деятельности – в науке, в философии, в искусстве. Их стали со временем противопоставлять друг другу. И в наше время остро идут дискуссии о соотношении науки и искусства, науки и нравственности, гуманизма. Высказываются суждения, что наука не может быть ни нравственной, ни безнравственной. Но ныне, как никогда ранее, ясно, что наука, не освященная высокой нравственной, гуманистической целью, грозит гибелью культуры, цивилизации. Наука должна быть формой реализации гуманизма, как и гуманизм есть условие подлинного расцвета науки. И искусство не есть нечто чужеродное по отношению к науке. Воображение, фантазия, интуиция, чувство прекрасного всегда сопутствуют научному поиску.

### **VI Эстетическое воспитание**

Вопросы эстетического воспитания ставились философами Древней Греции, эпохи Средневековья, представителями немецкой классической и русской философии, а также многими другими мыслителями. Происходящие в настоящее время изменения во всех сферах человеческой жизнедеятельности и в первую очередь процесс глобализации требуют усиления внимания к проблемам духовной жизни личности и социума, что теснейшим образом связано с духовным, эстетическим «производством».

В данной теме можно выделить следующие вопросы:

- Сущность понятия эстетического воспитания
- Формы и методы эстетического воспитания.

Эстетическое воспитание – процесс целенаправленного и систематического воздействия на объект воспитания с целью формирования потребностей, знаний, убеждений, навыков освоения действительности по законам красоты, в соответствии с высокими социокультурными идеалами. Объектом эстетического воспитания является общество в целом, производственные, учебные коллективы, контактные группы и т. д., но, в конечном счете, таким объектом выступает отдельная личность.

Одной из важных целей эстетического воспитания является формирование эстетически развитой личности. Что это значит?

Эстетически развитая личность обладает тонко дифференцированным эстетическим чувством, хорошим эстетическим и художественным вкусом, экстраутилитарным в своей основе эстетическим идеалом. Эстетическое сознание такой личности в первую очередь включает широкую систему знаний об эстетических и художественных ценностях своего народа. Главное же заключается в праксиологической направленности, умении применять эстетические оценки, взгляды, вкус, эстетическое чувство в жизни, в соответствующем виде профессиональной деятельности, в искусстве.

Эстетическое воспитание реализуется в разных формах в трудовом процессе, учебе, посредством овладения эстетическими и художественными знаниями, воспитательным фактором является вещественно-материальная среда, природа и др. Основной формой эстетического воздействия является искусство, художественное творчество.

Для будущего специалиста легкой промышленности важно представление об эстетическом потенциале производственной деятельности. Представим в виде таблицы основные аспекты и средства эстетико-воспитательного воздействия.

Таблица 1 – Аспекты и средства эстетико-воспитательного воздействия

СОДЕРЖАНИЕ ЭСТЕТИКО-ВОСПИТАТЕЛЬНОГО ВОЗДЕЙСТВИЯ		
Процесс труда	Результат труда	Условия труда
Мастерство, знания, элементы творчества, социальная значимость деятельности	Единство функции, конструкции, эргономических требований, технологии, эстетических параметров изделия.	Создание психологически комфортных условий, отвечающих специфике конкретного вида деятельности; психологическая разгрузка, рекомпенсация
СРЕДСТВА ДОСТИЖЕНИЯ ЭСТЕТИКО-ВОСПИТАТЕЛЬНОГО ЭФФЕКТА		
Обучение, наставничество, самоподготовка, овладение смежными специальностями, активная гражданская позиция и др.	Соблюдение конструкторско-технологических требований, дизайн, эстетическая корректировка и др.	Цвет, свет, функциональная музыка, пропорционирование, компоновка оборудования помещений, введение элементов живой природы и т.п.

Специфика воздействия предметно-материальной среды связана со стабильностью и длительностью ее действия на воспринимающего, что способствует аккумулярованию на уровне подсознания эстетической информации. Тем не менее, в рассмотренных выше направлениях эстетический момент в воспитательном воздействии является привходящим, нередко случайным.

Возможность концентрированного, последовательного эстетического развития личности связана, прежде всего, с искусством. Через воспитательную функцию искусство реализует всю полифонию своих социально-значимых функций: познавательную, где искусство выступает как «учебник жизни», мировоззренческую, эвристическую и др.

В чем особенности воздействия искусства на читателя, зрителя, слушателя по сравнению, например, с природой или внешней средой?

В этой связи выделим следующие черты:

- искусство соединяет познание и одновременно оценку того, что познается;
- художественный образ несет информацию и модель присвоения данной информации в самих природных основах сознания;
- произведение искусства содержит концептуальную, мировоззренческую позицию;
- художественный образ обладает суггестивностью, коммуникабельностью, эвристичностью, продуктивными для творческих видов деятельности;
- воспитательную нагрузку несет общественный идеал, воплощенный в произведении; он может воздействовать прямо (через показ положительного героя, изображение прекрасного в жизни) либо опосредованно (через воспроизведение негативных сторон действительности и отрицание их с точки зрения идеала).

Таким образом, искусство является уникальным способом формирования внутреннего мироощущения индивида, присвоения им социально значимой информации, опыта самопознания человечества.

Осуществляя эстетико-воспитательную работу, следует иметь в виду, что на современного человека воздействуют различно ориентированные пласты искусства: классическое искусство прошлого, современное искусство западного мира, модернизм и др. Думается, что в деле формирования художественной культуры личности и общества значительная роль принадлежит также и всем формам и уровням распространения всех пластов художественной культуры, которые имеются в распоряжении общества и государства, если в наше время одновременно и взаимозависимо сосуществуют народное, высокое (элитарное) и массовое искусства, то и внимание к их бытованию в мире и доступности до всех членов общества должно быть одинаковым. Хотя, если исходить из реального художественного и эстетического уровня названных трех слоев художественной культуры, любому здравомыслящему и стремящемуся к гармоническому развитию своих граждан обществу следовало бы

преимущественное внимание уделять народному и классическому искусству, а не массовому искусству западного образца, на которых сосредоточено все внимание современных масс-медиа.

Основными формами эстетического воспитания посредством искусства можно считать: приобщение к различным видам и направлениям в искусстве, занятия самостоятельным, художественным творчеством.

Теоретические аспекты воспитания эстетически развитой личности реализуются на основе изучения системы наук об искусстве. Центральное место среди них занимает эстетика, являющаяся методологическим ключом искусствознания и художественной критики при анализе эстетических характеристик различных событий и фактов. Общая теория искусства исследует закономерности отношения искусства к действительности, законы формирования художественного образа и др. Социология искусства изучает отношения в коммуникативной цепи: «художник – произведение – реципиент – действительность». В систему наук об искусстве входят также история и теория отдельных видов искусства

Эффективными формами теоретического эстетического воспитания являются: обучение (лекции, беседы, семинары, диспуты, доклады и т.д.), самообразование. Значимость изучения эстетической теории в том, что она систематизирует и логически закрепляет эмпирический опыт эстетического освоения действительности.

Эстетическое начало проявляется в человеке универсально: в поведении, внешнем облике, труде и учебе, творческой и общественной деятельности, в быту и спорте и т.д. Это означает, что становление эстетически развитой личности, преследуя цель создания прекрасного и гармоничного человека, теснейшим образом интегрируется с формированием других сторон личности. В настоящее время, когда основной нравственной и культурной ценностью является действенный гуманизм и свобода, неизмеримо возрастает роль эстетического воспитания и образования. Тем самым, «человековедение», как называл искусство А. М. Горький, может и должно вносить весомую лепту в формирование духовного мира человека, становление его нравственной надежности и социальной ответственности перед обществом и собой.

С уровнем эстетического развития личности и общества, со способностью человека откликаться на красоту и творить по законам красоты закономерно связывают прогресс человечества во всех сферах жизнедеятельности, самые результативные проявления творческой энергии и инициативы людей, наглядно представленные в разнообразных достижениях мировой культуры. Как отмечает П. Лафарг, «до настоящего времени мы находим неопровержимые доказательства артистического вкуса у ремесленников в храмах, кафедрах, мебели, памятниках, изделиях золотых дел мастеров, во всех тех произведениях, которые будят удивление у современных художников и носят на себе печать самобытности и оригинальности, даже в самых мелких деталях». Значение эстетического и художественного развития личности как важнейшего рычага общественного прогресса возрастает в переходные эпохи, требующие от

человека повышенной творческой активности, напряжения всех его духовных сил. Именно такой период переживает ныне наша страна. Запас прочности при осуществлении реформ не в последнюю очередь определяется эстетическим потенциалом общества и живущих поколений. Именно данное обстоятельство чрезвычайно актуализирует проблему формирования эстетической и художественной культуры личности, создания для этого благоприятных условий. Важно оказывать эффективное противодействие обозначившейся тенденции вытеснения эстетической среды на второй план, на периферию осознаваемых задач. Это чревато весьма опасными последствиями — культурным оскудением жизни общества и духовным одичанием составляющих его индивидов. Никакие приобретения чисто материального порядка, на которых склонны сосредоточивать свое внимание нынешние реформаторы, естественно, не стоят такой цены. Более того, можно утверждать, что без существенного задействования эстетического фактора в осуществляемых преобразованиях, их социальная, человеческая эффективность будет ничтожно мала. Необходимо уже сегодня возникающие в нашей жизни «новшества» подвергать в этой связи беспристрастной нравственно-эстетической экспертизе. На понятийном уровне эстетическая культура личности означает единство эстетических знаний, убеждений, чувств, навыков и норм деятельности и поведения. Своеобразный качественно-количественный сплав этих составляющих в духовной структуре личности выражает меру освоения ею эстетической культуры общества, одновременно определяя также и меру возможной творческой самоотдачи. Становление и развитие эстетической культуры личности — процесс поэтапный, протекающий под воздействием демографических, социальных, социально-психологических и др. факторов. В нем задействованы механизмы как стихийного, так и сознательного (целенаправленного) характера, определяемые в целом средой общения и условиями деятельности индивидов, их эстетическими параметрами. В случае целенаправленного воздействия на личность, при соблюдении всех других условий и факторов организации и содержательного наполнения эстетического воспитания, в принципе, осуществимо приближение к высокой степени сформированности всех составляющих эстетическую культуру личности элементов.

Своеобразной разновидностью и, в известном смысле, доминантой эстетической культуры личности (если учитывать особую значимость искусства в жизни общества и человека), является ее художественная культура, уровень которой зависит от степени художественной образованности, широты интересов в сфере искусства, глубины его понимания и развитой способности адекватной оценки художественных достоинств произведений. Все эти характеристики концентрированно представлены в понятии художественного вкуса — эстетически значимого свойства личности, формируемого и развиваемого в процессе ее общения с искусством. Художественный вкус в своем развитом индивидуально неповторимом проявлении не сводим лишь к способности эстетического суждения и оценки произведений искусства.

Наиболее полно и непосредственно он реализуется в эмоционально-чувственном переживании воспринимаемого художественного объекта, в возникающем состоянии эстетического обладания им. Благодаря такому состоянию происходит включение духовного богатства истинных произведений искусства во внутреннюю духовную структуру личности, значительно обогащая ее, расширяя горизонт чувствования и понимания явлений окружающей действительности, способствуя более глубокому осознанию смысла своего существования и неповторимости жизни.

Вместе с тем, было бы неверно ограничивать реальные проявления художественной культуры личности лишь сферой искусства, его восприятия, переживания и оценки. Художественное начало, помимо искусства, широко представлено в материальном производстве, в быту, реализуясь в форме красоты и образной выразительности создаваемых человеком предметов и вещей практически-утилитарного назначения. Не случайно еще В. В. Стасов отмечал: «Настоящее, цельное, здоровое в самом деле искусство существует уже лишь там, где потребность в изящных формах, в постоянной художественной внешности простерлась уже на сотни тысяч вещей, ежедневно окружающих жизнь. Народилось настоящее, не призрачное, народное искусство лишь там, где и лестница моя изящна, и комната, и стакан, и ложка, и чашка, и стол, и шкаф, и печка, и шандал, и так до последнего предмета: там, наверное, будет значительна и интересна, по мысли и форме, и архитектура, и вслед за нею и живопись, и скульптура».

Художественная культура личности выступает, таким образом, важным фактором организации и самого процесса материально преобразующей деятельности, всей трудовой практики. Ее нацеленность на творчество, на достижение художественно-образной выразительности создаваемых предметов, на искусность и мастерство позволяла в прошлом лучшим представителям ремесленного труда создавать подлинные шедевры, не уступающие по своим художественным достоинствам прекрасным произведениям высокого искусства. Данная закономерность с известной поправкой на омассовление производства, углубление разделения труда и специализацию действует и сегодня. Мастерство, художественное чутье, сноровка и вдохновение позволяют достигать замечательных результатов, дающих основание квалифицировать труд как деятельность по законам красоты.

### **Итоги**

1. Эстетическое воспитание представляет собой единство теоретического и практического уровня присвоения художественных произведений.
2. Для наиболее полной реализации воспитательного потенциала искусства обществу необходимо уделять преимущественное внимание овладению потенциалом национально-народного и классического искусства.
3. Эстетическое развитие личности предполагает формирование ее нравственных и других духовных ценностей.

### **Вопросы для повторения**

1. *Что составляет эстетическое содержание учебной деятельности студента?*
2. *Каково воздействие различных пластов художественной культуры (классики, модернизма, «массового искусства») на формирование личности нашего современника?*
3. *Дайте Вашу оценку эстетической значимости «массового искусства».*
4. *Как Вы понимаете проблему положительного героя в современном искусстве?*
5. *Какие методы эстетического воспитания, на Ваш взгляд, наиболее действенны?*

### **Темы рефератов**

1. Современные проблемы эстетического воспитания.
2. Роль традиций в осмыслении красоты.
3. Возрастные особенности восприятия прекрасного.
4. Эстетика детской игрушки.

### **Тексты для обсуждения**

#### **Аристотель «Учение об эстетическом воспитании. Политика. VIII 5»**

1. Первая задача [настоящего исследования] заключается в следующем: должно или не должно помещать музыку в число предметов воспитания? Мы поставили выше на разрешение три вопроса относительно назначения музыки. Что же она представляет: есть ли это предмет воспитания, забава или интеллектуальное развлечение? С полным основанием можно отнести музыку ко всем этим категориям, и во всех она, очевидно, принимает свою долю участия. Забава имеет своим назначением дать отдых, а отдых, конечно, приятен, так как он служит своего рода лекарством от грусти, навеваемой на нас тяжелой работой. Далее, интеллектуальное развлечение, по общему признанию, должно заключать в себе не только прекрасное, но также и доставлять удовольствие, потому что счастье состоит именно в соединении прекрасного с доставляемым им удовольствием. Музыка же все считают за очень приятное удовольствие, будет ли она музыкою инструментальною или вокально-инструментальною.

2. И Мусэй говорит, что “смертным петь – всего приятней”. Поэтому музыку как средство, способное развеселить, с полным основанием допускают в такие собрания людей, куда они сходятся, чтобы провести время. Таким образом, рассматривая музыку уже с этой точки зрения, можно сказать, что она должна служить средством воспитания для молодежи. Как все безвредные развлечения, она не только соответствует высшей цели [человеческой жизни], но доставляет к тому же еще отдохновение. А так как человеку редко удается достичь высшей цели своего существования, так как он, напротив, нуждается в частом отдыхе и прибегает к забавам не ради какой-либо высшей цели, но и

просто ради развлечения, то было бы вполне целесообразным, если бы он находил полное отдохновение в удовольствии, доставляемом музыкой.

3. Встречаются люди, для которых забава служит высшею целью их жизни, потому что и это, пожалуй, включает в себе некоторый элемент наслаждения и может служить целью; но не случайное наслаждение может служить такой целью. Стремясь к такому наслаждению, которое составляет конечную цель, люди принимают за него другое наслаждение (т.е. наслаждение случайное), потому что и оно имеет некоторое сходство с тем наслаждением, которое является высшей целью человеческой деятельности. Дело в том, что подобно тому как высшая цель человеческой жизни не должна быть предпочитаема чему-либо такому, что сулит многое в будущем, так точно и упомянутые выше случайные наслаждения не должны быть ради чего-либо такого, что только мелькает в будущем, но они должны существовать ради того, что уже произошло, например, для отдохновения и для облегчения горестей. Итак, здесь можно с полным правом усматривать ту причину, которая побуждает людей стремиться найти свое счастье при помощи этих [случайных] наслаждений...

4. Но не только одной этой причиной объясняется то, почему прибегают к наслаждению, доставляемому музыкою; к ней обращаются также и потому, что она, по-видимому, приносит пользу тем, кто хочет отдохнуть [после труда]. Тем не менее нужно еще рассмотреть, не является ли такая польза от музыки лишь пользою случайною, и уяснить, что на самом деле сущность музыки более высокого порядка в сравнении с указанною приносимой ею пользою. [И тогда возникает вопрос], не должна ли музыка, помимо того, что она доставляет обычное наслаждение (это чувство испытывается всеми, так как, действительно, музыка дает физическое наслаждение, почему слушание ее и любо людям всякого возраста и всяких ступеней развития), служить еще более высокой цели, а именно: производить свое действие на человеческую этику и психику? Это стало бы очевидным, если было бы доказано, что музыка оказывает известного рода влияние на наши моральные качества.

5. Что так бывает на самом деле, доказывают, помимо многого иного, в особенности песни Олимпа, которые, по общему признанию, наполняют наши души энтузиазмом, а энтузиазм есть эффект этического порядка в нашей психике. Даже простое восприятие имитаций, хотя бы без сопровождения их мелодией или ритмом, возбуждает во всех нас сочувственное к ним настроение. А так как музыка относится к области приятного, добродетель же состоит в [восприятии нами] надлежащей радости, любви и ненависти, то, очевидно, ничего не следует так ревностно изучать и ни к чему не должно в такой степени привыкать, как к тому, чтобы уметь правильно судить о благородных характерах и прекрасных поступках и достойно радоваться тем и другим.

6. Ритм и мелодии содержат в себе ближе всего приближающиеся к реальной действительности отображения гнева и кротости, мужества и умеренности и всех противоположных им свойств, а также и прочих нравственных качеств. Это ясно из опыта: когда мы воспринимаем нашим ухом

ритм и мелодию, у нас изменяется душевное настроение. Привычка же испытывать горестное или радостное настроение при восприятии того, что подражает действительности, ведет к тому, что мы начинаем испытывать те же чувства и при столкновении с [житейской] правдой. Во всем остальном, касающемся области чувственного восприятия, например, в том, что доступно нашему осязанию и вкусу, не имеется никакого подобия этическим свойствам. В том, что воспринимается нашим зрением, это подобие сказывается лишь в незначительной степени: посредством зрения мы воспринимаем только формы предмета, и, как таковые, они лишь в незначительной степени и далеко не у всех вызывают соответственные эмоции в нашем чувственном восприятии. К тому же мы имеем здесь не действительное подобие этических свойств, но воспринимаемые путем рисунка и красок фигуры суть скорее лишь внешние отображения этих свойств, поскольку они отражаются на внешнем виде человека, когда он приходит в состояние аффекта. Тем не менее, как бы не было безразлично [в отношении своей внешней формы] то, на что мы смотрим, все же молодежь должна смотреть не на Павсона, а на картины Полигнота или на произведения какого-либо иного живописца или ваятеля, который умеет в них выразить этический характер изображенного лица.

8. Напротив, что касается мелодий, то уже в них самих содержится воспроизведение характеров. Это ясно из следующего: музыкальные лады существенно отличаются друг от друга, так что при слушании их у нас является различное настроение, и мы далеко не одинаково относимся к каждому из них; так, слушая одни лады, например, так называемый миксолидийский, мы испытываем более жалостное и подавленное настроение, слушая другие, менее строгие лады, мы в нашем настроении размягчаемся; иные лады вызывают в нас по преимуществу среднее, уравновешенное настроение; последним свойством обладает, по - видимому, только один из ладов, именно дорийский. Что касается фригийского лада, то он действует на нас возбуждающим образом.

9...Те же самые принципы имеют приложение и по отношению к ритмике: одни ритмы имеют более спокойный характер, другие – подвижный; из этих последних в одних ритмах движения более грубые, в других – более благородные.

Из всего вышесказанного следует, что музыка способна оказывать известное воздействие на этическую сторону души; и раз музыка обладает такими свойствами, то, очевидно, она должна быть включена в число предметов воспитания молодежи.

9. Обучение музыке подходит к самой природе этого возраста: в молодом возрасте люди не склонны по доброй воле налегать на что-либо им неприятное, а музыка как раз, по своей природе, принадлежит к числу таких предметов, которые доставляют приятное. Да и у гармонии и ритмики существует, по-видимому, какое-то сродство их [с душою], почему одни из философов и утверждают, что сама душа есть гармония, а другие говорят, что душа носит гармонию в себе.

## Макс Шелер «Формы знания и образование»

В наше время, когда в трудной борьбе за новый мир новый человек дерзает создавать новые формы, центральной становится проблема образования человека. И тем не менее до сих пор никто не пытался дать философское, сущностное определение образования.

Тот, кто стремится получить образование или дать его другим (насколько это вообще возможно — хотеть дать образование извне) должен уяснить себе три круга проблем. Во-первых, что такое сущность образования вообще? Во-вторых, как происходит процесс образования? И, в-третьих, какие виды и формы знания и познания обуславливают и определяют процесс, посредством которого человек становится образованным существом? Если сначала посмотреть на “образование” – *cultura animi* – как на нечто идеальное, завершенное (не только на его процесс), то оно выступит в первую очередь как индивидуально-самобытная форма, образ, ритмика, в границах которых и соразмерно которым происходит вся свободная духовная деятельность человека, с другой стороны, они управляют и направляют все психофизические автоматические проявления жизни (выражение и действие, речь и молчание), все “поведение” человека. Итак, образование есть категория бытия, а не знания и переживания. Образование – это отчеканенная форма, образ совокупного человеческого бытия; но это форма не материального вещества, как это имеет место в скульптуре или картине, а отчеканивание, оформление живой целостности в форме времени как целостности, состоящей исключительно из ряда последовательностей, из протекания процессов, из актов. И этому образованному бытию субъекта всегда соответствует один мир, “микрокосм”, — сам по себе целостность, которая в каждой своей части, в каждом элементе с той или иной степенью полноты словно объективный ответ позволяет отчеканенной, развивающейся живой форме каждой конкретной личности высветиться с предметной стороны. Данный “микрокосм” – не одна какая-нибудь область мира в виде предмета знания, образования человека или в виде сопротивления его трудовым усилиям, действию, но именно целостность мира. В ней все сущности-идеи и сущности-ценности вещей обнаруживаются в упорядочивающей композиции, все, которые реализованы в одном великом, абсолютном, реальном универсуме, отмеченном никогда не постигаемой человеком случайностью своего существования. Такой “универсум”, сосредотачивающий себя в одном индивидуальном человеческом существе, и есть мир образования. В этом смысле Платон, Данте, Гете, Кант – каждый имел свой “мир”...

“Душа человека – это в известном смысле все”, — гласит знаменитое изречение Аристотеля, на усвоении и истолковании которого выросла великая историческая традиция идеи “макрокосма” от Фомы Аквинского, Николая Кузанского, Джордано Бруно через Лейбница к Гете. Согласно этой идее, человек как часть мира хотя и не идентичен целому миру в плане наличного бытия, зато сущностно идентичен ему, так что целое мира содержится в человеке как в одной из частей мира целиком. Сущности всех вещей

встречаются в человеке, и все они в человеке солидарны.... “стремиться к образованию” – значит с любовью и рвением искать бытийного участия во всем и причастности ко всему, что есть в природе и истории от сущности мира, а не стремиться лишь к случайному наличному бытию и так-бытию – вот что означает, по “Фаусту” Гете, желание быть микрокосмом. Становящееся самососредоточение большого мира, “макрокосма”, в одном индивидуально-личностном духовном центре, “микрокосме”, или миростановление человеческой личности в любви и познании – всего лишь два выражения для различных направлений рассмотрения одного и того же глубочайшего процесса формирования, который называется образованием. Мир преобразовался *realiter* в человека, человек же должен *idealiter* преобразоваться в мир!

### **Фридрих Шиллер «Письма об эстетическом воспитании»**

#### **Письмо шестое**

[...] При некотором внимании к характеру времени нас должен поразить контраст между теперешней формой человечества и прежней, в особенности греческой. Слава образованности и утонченности, которой мы по справедливости гордимся, в противоположность всякой иной простой природе, исчезает в сравнении с природой греков, в которой сочетались все прелести искусства со всем достоинством мудрости, не став при этом ее жертвой, как это случилось с нами. Греки не только посрамляют нас простотой, которая чужда нашему веку: в то же время являются нашими соперниками, часто даже нашими образцами, именно в тех качествах, в которых мы находим утешение, глядя на противоположность наших нравов. Обладая одновременно полнотой формы и полнотой содержания, мыслители и художники, одновременно нежные и энергичные, вот они перед нами в чудной человечности объединяют юность воображения и зрелость разума.

В те времена, при том прекрасном пробуждении духовных сил, чувства и ум еще не владели строго разграниченными областями; ибо раздор не озлобил еще их и не заставил враждебно размежеваться и определить взаимные границы. Поэзия еще не блудила с остроумием, и умозрение еще не опозорило себя хитросплетениями. Они могли в случае нужды обмениваться обязанностями, ибо каждый из них по-своему чтит истину. Как высоко не подымался разум, он любовно возвышал к себе материю, и, как тонко и остро он не разделял, он никогда не калечил. Он расчленял человеческую природу и, увеличив части, распределяли по сонму прекрасных богов, но разум не разрывал человеческой природы на части, а лишь только многообразным образом перемешивал их так, что в каждом боге присутствовало все человечество. Совсем другое дело у современных людей! И у нас образ рода преувеличенно расчленен в индивидах, однако сделано это отрывочно, но не в измененных смешениях, так что цельности рода можно достигнуть, лишь ознакомившись с рядом отдельных индивидов. Можно, мне кажется, утверждать, что в опыте у нас духовные силы проявляются в таком разобщении, в каком представляет их психолог, и мы не только видим отдельных субъектов, но и целые классы людей, в коих развита

только часть их способностей, в то время как в других, как в захиревших растениях, можно найти лишь слабый на них намек.

Я не упускаю из виду отдельных преимуществ, которые нынешнее поколение, рассматриваемое как единое целое, имеет на весах рассудка перед лучшим, что дано прошлым; однако состязание должно начаться сомкнутыми рядами, и целое должно померяться с целым. Кто же из новых выступит вперед, дабы сразиться один на один за приз человечества с отдельным афинянином?

Откуда же это невыгодное отношение индивидов при выгодах целого рода? Почему каждый отдельный грек мог служить представителем своего времени, а отдельный современный человек не отважится на это? Потому что тем придавала форму все объединяющая природа, а этим – все разъединяющий рассудок.

Сама культура нанесла новому человечеству эту рану. Как только сделалось необходимым благодаря расширившемуся опыту и более определенному мышлению, с одной стороны, более отчетливое разделение наук, а с другой, — усложнившийся государственный механизм потребовал более строгого разделения сословий и занятий, тотчас порвался и внутренний союз человеческой природы, и пагубное состязание раздвоило ее гармонические силы. Рассудки созерцательный и умозрительный, настроенные теперь враждебно, разграничили поле своей деятельности и стали подозрительно и ревниво оберегать свои границы, а вместе с ограничением поля деятельности нашли в самих себе господина, который нередко подавлял все остальные способности; подобно тому как в одном случае избыточное воображение опустошает кропотливые насаждения рассудка, так в другом – дух абстракции пожирает то пламя, около которого могло бы согреться сердце и воспламениться фантазия.

Эта расшатанность, которая началась внутри человека благодаря искусству и учености, сделалась благодаря новому духу правительства полной и всеобщей. Конечно, нельзя было ожидать, что простота организации первых республик переживет простоту их нравов и отношений; однако, вместо того, чтобы подняться до более высокой органической жизни, она ниспала до простого и грубого механизма. Природа полипов, свойственная греческим государствам, в которых каждый индивид наслаждался независимой жизнью, а когда наступала необходимость, мог сливаться с целым, теперь уступила место искусному часовому механизму, в котором из соединения бесконечного множества безжизненных частей возникает в целом механическая жизнь. Теперь оказались разобщенными государство и церковь, законы и нравы; наслаждение отделилось от работы, средство от цели, усилие от награды. Вечно прикованный к отдельному малому обрывку целого, человек сам становится обрывком; слыша вечно однообразный шум колеса, которое он приводит в движение, человек не способен развить гармонию своего существа, и, вместо того чтобы выразить человечность своей природы, он становится лишь отпечатком своего занятия, своей науки. Однако и это отрывочное участие отдельных частей в целом не зависит от формы, которые они создают сами (ибо

как можно доверить их свободе такой искусный и хрупкий механизм?), а предписывается им с мелочной строгостью программой, которой связывается их свободное разумение. Мертвая буква замещает живой рассудок, и развитая память служит лучшим руководителем, чем гений и чувство. [...]

Сколько бы ни выигрывал мир как целое от этого отдельного развития человеческих сил, все же нельзя отрицать того, что индивиды, затронутые им, страдают под гнетом этой мировой цели. Гимнастические упражнения создают, правда, атлетическое целое, но красота создается лишь свободной и равномерной игрой членов. Точно также напряжение отдельных духовных сил может создавать чрезвычайных людей, но только равномерное их сочетание создает людей счастливых и совершенных. И в каком отношении находились бы мы к прошлым и будущим мировым эпохам, если бы развитие человеческой природы требовало подобной жертвы? Мы были бы рабами человечества, мы в течение нескольких тысячелетий несли бы ради него труд рабов, и на нашей исковерканной природе запечатлелись бы постыдные следы этого рабства, — дабы позднейшие поколения могли в блаженной праздности заботиться о своем нравственном здоровье и могла свободно расти и развиваться человеческая природа!

Неужели же, однако, назначение человека состоит в том, чтобы ради известной цели пренебречь самим собой? Неужели же природа ради своих целей отнимает у нас совершенство, которое предписывается нам целями разума? Итак, неверно, что развитие, сколько бы законы природы к этому не стремились, все же должно находиться в нашей власти восстановление этой уничтоженной искусством целостности нашей природы при помощи искусства еще более высокого.

### **Письмо седьмое**

Может быть, от государства должно ждать такого действия? Это невозможно, ибо государство, как оно ныне устроено, само вызвало это зло, и государство, как оно представляется в идее разума, должно само быть основано на этом лучшем существе человека, вместо того чтобы способствовать его созданию. И вот мои исследования вновь привели меня к той точке, от которой они меня на время отдалили. Нынешнее время, очень далекое от того, чтобы дать нам форму человечества, необходимость коей как условия морального совершенствования государства показана нами, скорее, представляет нам прямую противоположность. Итак, если выставленные мною положения правильны и опыт подтверждает нарисованную мною картину современности, то всякую попытку такого изменения государства нужно будет объявить дотоле несвоевременной и всякую основанную на этом надежду химеричной, доколе не будет уничтожено разделение внутри человека и развитие его природы не сделается достаточным для того, чтобы самой природе стать художником и тем гарантировать реальность политическому созданию разума [...].

### **Письмо девятое**

Но может быть здесь порочный круг? Теоретическая культура должна привести к практической, а практическая в то же время должна быть условием

теоретической? Всякое улучшение в политической сфере должно исходить из облагораживания характера, но как же характеру облагородиться под влиянием варварского государственного строя? Ради этой цели нужно найти орудие, которого у государства нет, и открыть для этого источники, которые сохранили бы при всей политической испорченности свою чистоту и прозрачность...

Теперь я достиг той точки, к которой были направлены все мои предшествующие рассуждения. Это орудие – искусство, эти источники открываются в его бессмертных образцах.

Наука и искусство отрешены от всего положительного и зависимого от человеческой условности и пользуются безусловной неприкосновенностью со стороны человеческого произвола. Политический законодатель может оценить их область, но господствовать в ней он не может. Он может изгнать друзей истины, но истина превозможет; он может унижить художника, но искусство подделать он не в состоянии. Правда, явление весьма обычное, что наука и искусство преклоняются пред духом времени и что критический вкус предписывает творческие законы. Где характер становится непреклонным и твердым, там наука строго оберегает свои “границы” и искусство направляется тяжкими рамками правил; где, напротив, характер становится слабым и дряблым, там наука стремится к тому, чтобы понравиться, и искусство — к тому, чтобы доставить удовольствие. В течение целых столетий философы и художники работают над тем, чтобы внедрить в низы человечества истину и красоту; первые гибнут, но истинная красота обнаруживается победоносно со свойственной им несокрушимой силой.

Художник, конечно, дитя века, но горе ему, если он в то же время и воспитанник или даже баловень его. Пусть благодетельное божество своевременно отгонит младенца от груди матери, дабы вскормить его молоком лучших времен, и даст дозреть до совершеннолетия под дальним греческим небом. И после того, как он станет мужем, пусть в образе пришельца вернется в свое столетие, но не для того, чтобы прельщать его своим появлением, но ради того, чтобы беспощадно, подобно сыну Агамемнона, очистить его. Содержание он, конечно, заимствует из современности, но форму – из более благородного времени; он возьмет ее и вне всякого времени из безусловного, неизменного единства своего существа. Здесь, из чистого эфира его демонической природы, льется источник его красоты, не заряженной испорченностью людей и времен, которые кружатся глубоко под ним в мутном водовороте [...].

# ПРИКЛАДНАЯ ЭСТЕТИКА

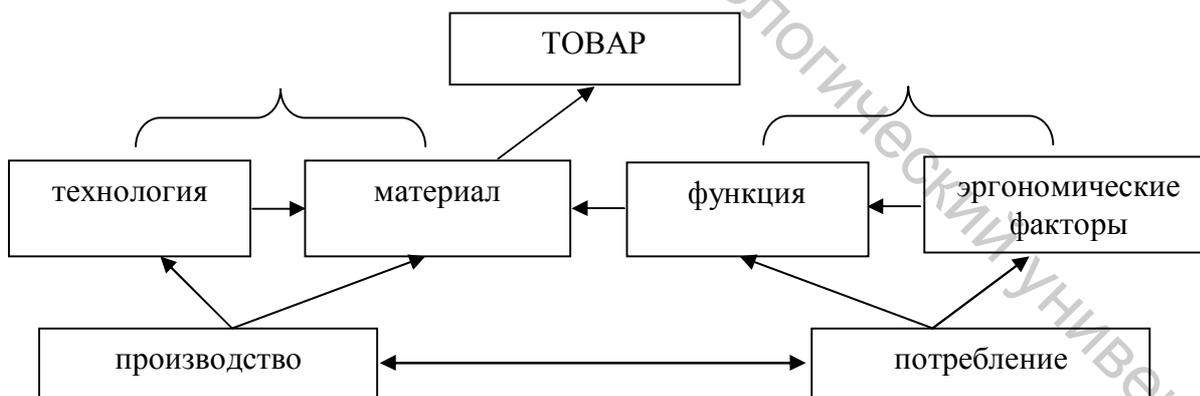
## VII Эстетические свойства товара

Эстетическими называются свойства изделий выражать в чувственно воспринимаемых признаках формы свою общественную ценность (степень совершенства, удобства, пользы, целесообразности и т.п.). Основу эстетических свойств товаров составляют красота, выразительность, гармоничность их формы.

Методологической основой для выявления и оценки эстетических качеств товаров является соответствие формы и содержания в изделии, т.е. критерий, используемый в искусствознании для оценки художественности произведений искусства. Иными словами, знание диалектики объективного и субъективного, общего и единичного в художественном образе, взаимосвязи формы и содержания в произведении искусства лежит в основе адекватной оценки эстетических свойств изделия. Художественное совершенство в искусстве достигается не тогда, когда ничего нельзя прибавить, а тогда, когда нельзя ничего отсечь, т.е. все элементы формы максимально работают на раскрытие содержания произведения, его идеи. Коррекция данного критерия к оценке эстетических свойств промышленных товаров требует анализа содержательных и формальных составляющих товара, принципов его формообразования.

Требования эстетики к промышленным изделиям, которые, поступая в сферу торговли, становятся товаром, связаны с рядом факторов. Они представлены в приведенной ниже таблице.

Таблица 2 – Факторы формообразования товара



Функциональные факторы являются главными в формообразовании изделий. Современные промышленные изделия полифункциональны, поэтому необходимо учитывать все возможные случаи употребления данного изделия. Это приводит к сочетанию в одном предмете ряда функций, которые обеспечивались прежде несколькими изделиями.

Любой функциональный процесс складывается из ряда этапов, на каждом из которых человек взаимодействует с различными элементами оборудования. Все они должны удовлетворять требованиям, вытекающим из характера их

использования. На практике это означает, что при поиске оптимальной формы каждого такого элемента необходимо сначала определить, как она зависит от рабочей функции изделия. Сумма всех условий, наилучшим образом обеспечивающих процесс использования изделия, в конечном итоге определяет его форму.

Приведем пример комплекса функциональных условий настольного телефонного аппарата с диском.

Снятие трубки. Форма трубки должна быть удобной для любой руки при минимальном движении и разных положениях человека.

Набор номера. Корпус телефона должен быть устойчивым, чтобы при наборе номера аппарат не перемещался. Угол наклона диска должен обеспечивать удобочитаемость цифр. Отверстия диска, их края и глубина не должны вызывать неприятных ощущений, но быть удобными для пальцев разной величины, а цифры легко читаемыми.

Разговор с абонентом. Угол наклона микрофона трубки должен быть оптимальным с точки зрения громкости разговора с абонентом.

Возвращение трубки на место. Форма трубки и место ее размещения на аппарате не должны создавать возможности того, чтобы при опускании трубки телефон оказался включенным в сеть.

Учет каждой функциональной операции в общих чертах определяет, как будет выглядеть внешняя форма изделия.

При создании изделия учитываются эргономические факторы, функциональные возможности человека в трудовом процессе с целью создания оптимальных условий организации трудовой деятельности изучаются в эргономике (термин принят в Англии в 1949 г.). Содержание эргономических показателей трудового процесса:

- антропометрические и биомеханические (соответствие орудий труда размерам, форме, весу тела, силе и направлению движения и т.п.);
- физиологические (соответствие изделий скоростным, энергетическим, зрительным и др. физиологическим возможностям);
- психологические (соответствие предметов оптимальным возможностям и навыкам восприятия, памяти, интеллектуальной переработки информации);
- гигиенические (учет факторов внешней среды: температуры, шума, света и т.п.).

При изготовлении товарного изделия проектировщик вводит человеческие параметры: антропометрию, двигательные возможности человека, строение человеческого тела (стопы, руки), основы визуального восприятия. В противном случае, если ручка к чайной чашке подобрана формально, то сервизом пользоваться нельзя. Если затруднена посадка в трактор, если неудобно управлять грузовиком — работа превращается в тягость.

Материал и конструкция по-разному влияют на форму изделия. Там, где конструкция проста, материал используется в монолите, форма изделия в этом случае обуславливается свойствами используемого материала. Однако в большинстве случаев материал влияет на форму изделия не непосредственно, а

через конструкцию. Много случаев, когда конструкция сама образует форму (например, велосипед). Но, с другой стороны, сложнейшая конструкция может быть скрыта за простой формой (например, компьютер, телевизор). Различные способы обработки материала также влияют на форму изделия. При этом каждая технология дает свои возможности формообразования.

Таким образом, функция изделия, его эргономические данные, материал и технология задают основные параметры внешней формы. Однако формообразование изделия весьма существенно корректируется и дополняется использованием дизайнером-проектировщиком средств и закономерностей композиции.

Композиция понимается в данном случае как система построения пространственной формы изделия, т.е. согласования, единства всей совокупности зрительно воспринимаемых характеристик формы. Главным является выявление идеи композиции, позволяющей найти оптимальное соответствие между содержанием изделия (функцией, полезностью, удобством, технической стороной) и его объемно-пространственной структурой, формой.

При решении композиционных задач большую роль играют зрительные иллюзии. Оптические иллюзии помогают достичь композиционного единства, пропорционального совершенства проектируемого изделия. Эффект изменения формы при умелом использовании оптических иллюзий может достигать 30%.

Основными средствами достижения композиционной целостности изделия являются пропорционирование, контраст, нюанс, масштабность, ритм, симметрия.

*Пропорционирование* состоит в соподчинении, корректировке размеров в пределах, допустимых конструкцией. Напомним: пропорции — это размерные отношения двух элементов формы. В искусстве наиболее предпочтительна пропорция «золотое сечение» —  $a:b = a+b:a$ . Сам термин принадлежит Леонардо да Винчи. Столь же эффективна данная пропорция при дизайнерском проектировании промышленных изделий, но в любом случае пропорции обретают действенную силу, когда проектирование идет от самой сущности вещи.

*Контраст* — резко выраженное различие характеристик элементов формы изделия. С его помощью подчеркиваются конструктивные особенности, выделяется целое, создается напряженность, динамичность формы.

*Нюанс* — отношение форм, незначительно различающихся сравниваемыми свойствами. Нюанс является средством борьбы с монотонностью, жестким ритмом, что достигается цветом, фактурой.

*Масштабность* — соразмерность формы и ее элементов по отношению к человеку, окружающему пространству и другим формам. В утилитарных предметах всегда есть детали, которые будут относительно неизменными. Это антропометрические величины, именно они являются основой масштабности. При зрительном восприятии необходимо согласовать их с целым, иначе создаваемое изделие будет выглядеть гротескно, карикатурно.

*Ритм* – повторность элементов и интервалов между ними. Ритм повтора может быть равномерным, убывающим, нарастающим. При наличии нескольких ритмических рядов композиция становится наиболее интересной. Выразительные возможности ритма имеют пределы — настойчивая повторяемость ведет к монотонности, невыразительности формы. Чтобы композиция была завершена, ритм нужно «закрыть», т.е. по краям ритмического ряда разместить элементы, которых нет в середине. Итак, вещь создана. В ее создании принимали участие инженеры-конструкторы, технологи, экономисты, художники-дизайнеры. Дальнейший ее путь к потребителю лежит через магазин, где она должна быть оценена специалистом-товароведом с точки зрения ее практического применения и эстетических свойств.

Исходя из приведенного выше анализа формообразования товарного изделия, рассмотрим принципы оценки его эстетических достоинств.

1. Учет функционального назначения, полезности и удобства вещи в эксплуатации. Это главный содержательный момент, поскольку, если вещь неудобна в пользовании и бесполезна, эстетическая оценка ее не может быть высокой.

2. Форма изделия должна соответствовать его назначению по функции и быть конструктивно оправданной. Соответствие формы и содержания в изделии находит выражение в целостности изделия, том самом знаменитом «чуть-чуть», изменив которое, разрушим совершенство. При анализе целостности специалист обращает внимание на пропорции, масштаб, ритм, цветовое решение изделия.

3. Колористическое решение изделия, его цвет, рисунок должны соответствовать назначению самого изделия, учитывать среду его эксплуатации.

4. Принцип ансамблевости означает учет эстетических особенностей той предметной среды, в которой предполагается использование данного изделия. Гармония среды — это особая общность вещей, в основе которой лежит художественное единство. Достижение подобного единства в бытовой среде весьма сложно, т.к. слишком велико и разнообразно число предметов, ее составляющих. Поэтому товароведу нужно видеть не только саму вещь, но и среду ее использования.

5. Выявление соответствия изделия современному стилю означает то, как на практике люди понимают удобство, функциональность, целесообразность и красоту вещей. Стил — это исторически сложившаяся, относительно устойчивая общность средств и приемов художественной выразительности. Стил складывается постепенно, существует достаточно длительный период.

6. Учет соответствия данного изделия современной моде. В отличие от стилиа, мода представляет собой кратковременное господство того или иного эстетического вкуса. Мода обусловлена влиянием многообразных социальных и экономических факторов, стремлением человека к обновлению, улучшению быта и одежды.

Понятия стиля и моды различны. Стиль – исторически сложившаяся, относительно постоянная общность средств художественной выразительности. Стиль проявляется в искусстве, архитектуре, предметах быта. «Дирижером» стиля выступает архитектура, поскольку она требует единства предметов в определенном пространстве. Стиль функционирует длительное время. Отсюда возникает представление о стиле эпохи, т. е. о предпочтениях в пропорциях, цвете, масштабе и т. д. Длительность господства стиля различна: в Древнем Египте – 3 000 лет, Древней Греции, Древнем Китае – 200 – 400 лет, в Европе XIX века – 5 – 6 лет.

В настоящее время в дизайне широко распространены стили хай-тек, транс-хай-тек, минимализм, архетипы и др.

Стиль предшествует моде. Понятие моды (термин появился в XVII веке) означает кратковременное господство определенного эстетического вкуса. В этой связи Коко Шанель говорила: «Мода выходит из моды, стиль остается». Наиболее ярко мода проявляется в одежде, как особый тип изменений соответствующих форм. До второй половины XIX века мода вписывалась в стиль. Современная мода демократична, она ничего не навязывает. Традиционно центром женской моды считается Париж, мужской – Лондон.

Мода имеет социальный подтекст, содержание которого исторически конкретно (хиппи, стилиги и др.) Безусловно, мода включает также национальные особенности, несет отпечаток традиций, культурных обычаев. Мода психологически обусловлена, что связано с психологической адаптацией, подражанием, которое может быть слепым и сознательным, внушением, эффектом заражения.

В обществе мода выполняет ряд функций: коммуникативную, компенсаторную, престижную, эстетическую.

### **Итоги**

1. Эстетические свойства изделий выражают в чувственно воспринимаемых признаках формы свою общественную ценность.
2. Основными средствами достижения композиционной целостности изделия являются пропорционирование, контраст, нюанс, масштабность, ритм, симметрия.

### **Вопросы для повторения**

1. *Каковы критерии эстетической оценки промышленных изделий?*
2. *Охарактеризуйте факторы, влияющие на формирование товарных изделий.*
3. *Оцените эстетические качества ряда предметов одежды.*
4. *В чем состоит социально-психологическая обусловленность моды?*

### **Темы рефератов**

1. Роль эргономики в проектировании изделий.

2. Симметрия в природе и искусстве. Пропорция «золотого сечения» как фактор формообразования.
3. Соотношение стандарта и красоты.
4. Оптические иллюзии и их влияние на форму изделия.
5. Композиция и ее виды.

### Тексты для обсуждения

#### Проанализируйте следующие высказывания о моде:

«Разумность моды следует видеть в том, что она осуществляет право вновь и вновь изменять преходящее и временное» (Г.В.Ф. Гегель).

«Мода – уникальный процесс, который постепенно создает массовое поведение» (Э. С. Богардус).

«Быть модным – это дело вкуса; тот, кто вне моды придерживается старого обычая, называется старомодным; того, кто даже считает достоинством не придерживаться моды, называют чудаком» (И. Кант).

Все в штанах, скроенных одинаково,  
При усах, в пальто и в котелках.  
Я похож на улице на всякого  
И совсем теряюсь на углах...  
Как бы мне не обменяться личностью:  
Он войдет в меня, а я в него...

Саша Черный

## VIII Организация эстетически значимой среды на предприятиях

Основными средствами придания интерьеру предприятия эстетической выразительности являются цвет, свет, композиция объемных форм, экспозиций.

Остановимся подробно на рассмотрении вопросов, связанных с использованием одного из ведущих средств выразительности — цвета. Понятно, что эстетика торговли должна не только учитывать психофизиологическое воздействие цвета, но и уметь трансформировать художественные эффекты и парадоксы восприятия цвета, сочетать функциональное и эстетическое начало в цветовом решении торгового интерьера.

**Характеристики цвета.** Зрение и цветовое восприятие. Цвет — это ощущение, возникающее в глазу человека при воздействии на него света. Воздействие света обусловлено электромагнитными волнами. Электромагнитное излучение охватывает волны всевозможной длины: космические гамма-лучи, переменный ток, рентгеновские, ультрафиолетовые, инфракрасные, радиоволны и т.д. Воспринимаемый нами видимый спектр составляет 5% условной шкалы, воспроизводящей последовательный перечень известных науке длин волн электромагнитного излучения.

Все цвета делятся на ахроматические и хроматические. Ахроматические имеют спектр, в котором лучи всех длин волн представлены в равной степени (белый, серый, черный). Хроматический цвет характеризуется преобладанием одной длины волны. Основных хроматических цветов три: красный, синий, желтый, остальные возникают путем смешения их между собой. Цвета с преобладанием красного и желтого называются «теплыми», с преобладанием синего — «холодными».

Объективными параметрами, на базе которых можно точно определить и воссоздать любой цвет, являются тон, светлота и насыщенность цвета. На основе данных характеристик можно построить цветовой атлас, дающий возможность рекомендаций по функциональной окраске различных групп изделий.

Физиологической основой зрения человека является цепочка от глаза через зрительный нерв к зрительному центру головного мозга. Это основной канал получения информации из внешнего мира: примерно 90% всей информации мы получаем через зрение. В зрительном восприятии световые электромагнитные волны ощущаются как цвет. Несколько иное устройство органов зрения позволяет видеть ящерицам и змеям мир в инфракрасном излучении, а насекомым — в ультрафиолетовом.

Не все люди способны различать цвет в одинаковой степени. Порог различения цветов для неподготовленного человека — около 120 цветов. Специалисты (художники, дессинаторы и др.) различают 200 и более оттенков основных цветов. Дальтонизм — это цветовая слепота (ахроматизм зрения), которая чаще бывает частичной, например, слепотой на красный и зеленый цвета. Дальтонизм работника торговли снижает его возможность эффективного обслуживания покупателей, участия в организации цветового климата магазина, витрин и т.п.

**Психофизическое восприятие цвета.** Восприятие цвета базируется на закономерностях психологической и рецепторной деятельности человека, что изучается различными научными дисциплинами: оптикой, физиологией, психологией и др. На восприятие цвета также оказывает влияние культурный контекст, изучаемый эстетикой, этнографией, теорией и историей искусств и др.

Рассмотрим основные закономерности восприятия цвета. Основой для различения цвета является его яркость. Приспособление глаза к колебаниям яркости называется адаптацией. В условиях сильной освещенности происходит снижение чувствительности глаза к восприятию цвета. Например, слишком ярко освещенная витрина магазина теряет свое цветовое богатство, особенно если цвета выставленных товаров ненасыщенны, сложны. В сумерках чувствительность глаза повышается к цветам спектра от оранжевого до голубого, хуже воспринимаются красно-фиолетовые цвета и оттенки, что следует учитывать при оформлении экспозиций магазина.

Изменение характеристик одного цвета под влиянием другого называется цветовой индукцией. Взаимовлияние цветов может быть различным: изменение

цветов в противоположном направлении носит название отрицательной индукции, а гармонизация, повышение сочетаемости цветов есть положительная индукция. На характер индукции влияют характеристики самого цвета, а также величина цветовой площади, расстояние между ними, наличие контура и др.

Охрана организма от слишком сильных раздражителей фиксируется основным психофизиологическим законом Вебера-Фехнера, согласно которому, ощущение пропорционально логарифму раздражения. Ряд особенностей восприятия цвета связан с оптическими иллюзиями, побочными раздражителями и др.

Психологический аспект восприятия цвета связан с социально-культурной, эстетической традицией. Еще в глубокой древности цвет использовался целенаправленно — для создания определенных эмоций: устрашения, благоговения и т.п. У каждого народа постепенно сложилось свое представление о цветовой символике. На восприятие цвета влияют также субъективные характеристики воспринимающего: настроение, темперамент, культурный уровень, поэтому нельзя однозначно определить тип зависимости воздействия цвета на реципиента.

Из большого числа вопросов, связанных с данной проблемой, для эстетики торговли наиболее существенны психофизиологические реакции на цвет, цветовые ассоциации и закономерности цветовых предпочтений.

Классификации цветов по типу реакций на них могут быть различными. Наиболее распространено следующее представление: красный цвет возбуждает, согревает, может повышать кровяное давление и на небольшой промежуток времени увеличивать мускульное напряжение; оранжевый цвет действует подобно красному, но значительно слабее; желтый и зеленый цвета являются физиологически наиболее оптимальными, способствующими повышению работоспособности, благоприятно воздействующими на зрение и успокаивающими нервную систему; синий цвет оказывает затормаживающее воздействие на функции физиологических систем организма; фиолетовые цвета сочетают в себе эффекты воздействия красного и синего, что ведет к негативным следствиям при восприятии. Интерьер предприятия отличается многокрасочностью, поэтому реакция воспринимающего на определенный цвет коррелируется законом индукции, цветовой адаптации. В эстетике торговли тип психофизиологической реакции на цвет следует учитывать при оформлении фирменных знаков, торговых ярлыков и т.п.

Способность зрения воздействовать на деятельность других органов чувств и вызывать соответствующие эмоции, образы, воспоминания связана с цветовыми ассоциациями. Так называемые физические ассоциации вызывают образы весового, температурного, акустического, пространственного характера при восприятии определенного цвета. Эмоциональные цветовые ассоциации могут быть позитивной, негативной либо нейтральной окраски. Ассоциативное воздействие цвета широко используется в цветовом решении помещения, выборе фона для экспозиции, в оформлении витрин и рекламных щитов.

Товароведу следует также иметь в виду ассоциативный спектр цвета товаров, отбираемых для продажи, его соответствие контингенту покупателей.

Для специалиста в сфере промышленности немаловажно знание закономерностей цветовых предпочтений. Так, дети в возрасте до одного года тянутся к красному, оранжевому, желтому. Для подростков привлекателен голубой, зеленый, красный, желтый. В целом, чистые яркие цвета и контрастные сочетания предпочитают людьми со здоровой, неутомленной нервной системой (молодежь, люди физического труда, крестьяне и др.) Сложные, малонасыщенные цвета, ахроматические сочетания больше соответствуют вкусам людей умственного труда, среднего и старшего возраста. Корректировать цветовые предпочтения может мода, что особенно актуально для молодежи.

**Цветовая среда предприятия.** Главная особенность цветового климата предприятия связана с тем, что при его проектировании учитывается не только функционально-технологическая целесообразность цветового решения, но и психологическое воздействие визуальной среды и факторы эстетического воздействия. Сложность в создании цветовой среды данного рода объектов связана также с тем, что, с одной стороны, необходимо создать оптимальные условия для работы служащих магазина, а с другой – для покупателей.

Каковы же те общие принципы проектирования цветовой среды предприятия, которые могут иметь универсальное значение?

Цвет должен являться фактором зрительного комфорта. Решение этой задачи достигается через обеспечение наилучших условий для восприятия товаров и информации о них, отсутствие излишней пестроты и насыщенности, поскольку насыщенность утомительна для зрительного восприятия и создает помехи, например, при выборе товара и оценке его эстетических свойств. Соотношение яркостей цвета будет наиболее комфортным, когда оно соответствует привычной естественной природной среде: верх — светлее, нижняя зона помещения относительно темнее.

Цвет должен использоваться как фактор целенаправленного психологического воздействия. При проектировании цветового климата вначале решается вопрос об общем характере цветовой гаммы. Она может быть как успокаивающей, так и наоборот — возбуждающей, тонизирующей. В каждом отдельном случае этот выбор будет конкретен в зависимости от специфики магазина, места его расположения, особенностей помещения и т.д. Цветом можно воздействовать на восприятие температуры помещения, «понижая» ее с помощью холодных цветов и «повышая» при использовании теплых. Холодные цвета облегчают восприятие навязчивого шума, чего можно достичь также введением броского яркого цветового пятна. Неприятные запахи нейтрализуются цветом с противоположным психологическим воздействием. Например, запах жареной пищи ослабляется использованием в интерьере холодных цветов.

Цвет является эффективным средством организации пространства. Так, пространство торгового зала можно разделить на отдельные зоны, секции

цветовыми «дорожками», указать направление движения, деформировать отдельные элементы интерьера (выступы, колонны и т.п.), создать видимость исправления пропорций помещения, иллюзорно увеличивая или уменьшая одно из измерений.

Цвет является безусловным эстетическим фактором. Основанием для подобного действия цвета служит правильное использование психофизиологического воздействия цвета, цветовых предпочтений, национальных традиций, а также всего культурно-исторического контекста, характерного для данного региона.

Особое место в торговом интерьере занимает витрина, экспозиция, выкладка товаров. Это ведущие элементы интерьера, их отличает оригинальность, яркость, неповторимость. Но существует ряд общих правил и положений, позволяющих достичь эстетического эффекта, хотя еще раз напомним, что универсальных рекомендаций и решений нет, все зависит от назначения, характера содержания витрины. К числу общих правил можно отнести следующие:

- цвет витрин и других приспособлений для выкладки товаров должен выгодно выявлять товар, служить оптимальным фоном для данного типа изделий;
- цветом подчеркивается композиционная целостность витрины, гармонизируется сочетание самих товаров в экспозиции;
- цвет является средством привлечения внимания покупателей к товарам.

Приведем несколько рекомендаций психологов по решению цветового фона для различных групп товаров. В частности, для летней одежды рекомендуется кремовый, желтый, бежевый, зеленый; для зимней одежды — сине-серый, серебристый, голубой; для белья — темные цвета; для мелких ювелирных изделий, фурнитуры, косметики, мелкой галантереи — темный матовый фон, способствующий концентрированию внимания. Правильно выбранный цвет фона создает эффект доверия покупателя к качеству товара.

Рациональная организация труда работников требует грамотного, функционально оправданного использования цвета. Желательно, чтобы часть интерьера предприятия, постоянно находящегося в поле зрения работников, включала физиологически оптимальные цвета (мягкий зеленый и др.) или имела цветокомпенсаторы (живые цветы, подсветку и т.п.). Яркие цветовые раздражители должны находиться вне зоны длительного наблюдения продавца. При длительном зрительном напряжении, наличии сильных цветораздражителей желательно места отдыха сотрудников решать в нейтральном цветовом варианте.

**Свет в интерьере.** Наряду с цветом, свет служит эффективным средством функционального и эстетического решения интерьера торгового предприятия. Традиционно источниками света выступают лампы накаливания, в спектре которых преобладают желтые лучи, и люминесцентное освещение, характеризующееся преобладанием синих лучей, что ведет к искажению свойств товара. Поэтому в помещениях необходимо сочетание различных

источников света, дающих в итоге освещение, близкое к естественному. Типы освещения, используемые в помещениях:

- **Общее освещение.** Оно планируется таким образом, чтобы равномерно распределить интенсивность света, создать нормальные условия для тенеобразования, выявить форму изделий.
- **Локальное освещение,** направленным лучом акцентирующее один или несколько предметов. В зависимости от выкладки товара используется верхнее, боковое, горизонтальное локальное освещение.
- **Встроенное освещение,** используемое при экспозиции мелких товаров.

Рабочее место контролера-кассира освещается в два раза сильнее, чем торговый зал. При этом желательно достичь такого соотношения источников света и поверхностей торгового зала, при котором отсутствуют блики, зеркальное отражение источников света не ослепляет покупателей, на малых поверхностях следует не допускать перепадов яркости. У входа в большой магазин целесообразна зона пониженной световой яркости, смягчающая переход от естественного освещения к искусственному. В ряде случаев свет целенаправленно используется для создания зрительных иллюзий. Так, создать эффект увеличения объема помещения можно сильным освещением ограждающих его поверхностей и, наоборот, можно зрительно уменьшить помещение, снизив яркость ограждающих его поверхностей. Подобным образом можно создать иллюзии повышения или понижения потолков, укорочения или удлинения помещения.

Таким образом, грамотно организованный цветовой и световой климат промышленного предприятия обеспечивает нормальную деловую среду для работников, создает оптимальные условия, вызывая внимание и интерес к выполняемой работе.

### **Итоги**

1. Основными средствами придания интерьеру предприятия эстетической выразительности являются цвет, свет, композиция объемных форм, экспозиций.
2. Цвет должен являться фактором зрительного комфорта, использоваться как фактор целенаправленного психологического воздействия, быть эффективным средством организации пространства.
3. В производственных и торговых помещениях необходимо сочетание различных источников света, дающих в итоге освещение, близкое к естественному, и создающих эстетически значимую среду.

### **Вопросы для повторения**

1. *Каковы основные закономерности восприятия и психофизиологического воздействия цвета?*
2. *Назовите принципы использования цвета для организации цветовой среды торгового предприятия.*

### 3. Как использовать свет для создания рационально функциональной и эстетически выразительной среды торгового интерьера?

#### Темы рефератов

1. Особенности восприятия цвета.
2. Интерьер современного магазина.
3. Цветотерапия в современном производстве.
4. Музыкаотерапия и ее возможности в сфере легкой промышленности.

## IX Реклама

**История рекламы.** Реклама — информация о потребительских свойствах товаров и видах услуг с целью создания спроса на них. Термин «реклама» французского происхождения, являющийся, в свою очередь, производным от латинского *re-clamare* — «выкрикиваю».

Наиболее ранними формами рекламы следует считать оповещение о товаре глашатаем (проко, герольды), появление клейма, эмблемы, торговой марки. И все-таки самым близким к истине будет утверждение о рождении рекламы тогда, когда на службу идее объявления, обмена информацией было поставлено изображение и слово. Исследователи рекламы приводят в качестве самого древнего из известных такой текст: «Я, Рино с острова Крит, по воле богов толкую сновидения». Этой высеченной на камне надписи 2500 лет.

Печатная реклама появляется в XV веке, первыми ее заказчиками были церковь и государство. Замена ремесленного производства машинным интенсифицировала рекламную деятельность. Создателем печатной рекламы в Европе считают Т. Ренодо. В 1630 г. он основал адресную справочную контору, посредничавшую в деле помещения объявлений. В XIX веке во многих странах создаются профессиональные рекламные конторы.

В современном мире реклама является значительной частью не только торговли, но и всей экономики. В сфере рекламы заняты сотни тысяч людей, ее технологии изучают в университетах, рекламную деятельность проводят многие учреждения, для оптимального решения проблем рекламы используют вычислительную технику. Рекламная деятельность строится на широком использовании научных данных из области физиологии, психологии, социологии, теории искусства и др. Повсеместно все более широкое применение получают современные средства рекламы: телевидение, радио, кино и эстрадное шоу.

**Психологические механизмы рекламы.** Обобщенный алгоритм рекламного воздействия на потенциального покупателя может быть представлен следующим образом: привлечение внимания, формирование интереса, переход его в убеждение, что должно привести в итоге к совершению покупки или оформлению заказа.

Рассмотрим детальнее каждое из звеньев психологического механизма рекламного воздействия.

*Внимание* — произвольная или непроизвольная направленность и сосредоточенность психической деятельности. Привлечение внимания потенциального покупателя к рекламе осуществляется с помощью зрительных контрастов (цвета, объема), аудиальных контрастов — различных диапазонов, показа в зрительном ряду парадоксальных ситуаций, моды, использования юмора и др. Фиксация внимания, как произвольного, так и непроизвольного, осуществляется за счет применения различных средств высокохудожественной техники исполнения рекламных кадров: мультипликации, монтажа, коллажа и фактографической информации.

*Интерес* — потребностное отношение к явлениям, реализуемое в познавательной деятельности по усвоению их содержательных характеристик, развертывающихся преимущественно во внутреннем плане. Для формирования интереса необходимо детально раскрыть рекламную тему, акцентировать качества рекламируемого товара. В практике рекламной деятельности это достигается за счет четкой аргументации, доступности языкового и образного материала, установления ассоциаций, яркости впечатления от изобразительного ряда, использования повторов рекламного сообщения с внесением изменений и т.п.

*Убежденность* означает наличие представлений, знаний, идей, которые становятся мотивами поведения человека и определяют его отношение к действительности, формированию убежденности способствует наличие широких и глубоких познаний в соответствующей области. Знания при этом должны набираться на основе личного опыта, быть результатом деятельности, что порождает определенные чувства, переживания, эмоциональное отношение к окружающему. Рекламная информация убеждает качеством аргументации: достоверностью и конкретностью приводимых фактов, опорой на солидные авторитеты (ученых, врачей и т.д.). Аргументы рекламы должны быть всем понятны и убедительны, будь это забота о здоровье или удобствах быта и т.п. Далее, рекламная аргументация должна строиться на учете интересов именно данного контингента потенциальных покупателей (студентов, туристов, спортсменов и др.). Текст рекламы требует предельной конкретности, лаконичности, логики, выделяя, как правило, то качество, которое является ведущим.

Все рекламные аргументы должны усиливать особенности потребительских мотивов. *Мотив* — это то, что побуждает деятельность человека, то, ради чего она совершается. Покупка товаров имеет часто несколько мотивов, которые могут усиливать или ослаблять друг друга, вступать во взаимные противоречия. Например, мода, престижность изделия, его новизна выступают мотивами, ведущими к совершению покупки. С другой стороны, сомнение в качестве товара, высокая цена являются мотивами противоположной направленности. Поэтому мотивация, процесс побуждения человека к покупке часто представляет собой сложный акт, требующий анализа и оценки альтернатив. Реклама должна дать объективную характеристику товаров, поэтому отбор нужных мотивов весьма сложен. В основу

психологической схемы рекламы следует закладывать перечень положительных мотивов, которые будут присущи адресатам рекламы, получая в итоге список целей, по которым должна работать реклама. При этом в рекламе обычно усиливаются мотивы, побуждающие к покупке, и снимается, предельно ослабляется отрицательное отношение к рекламируемому товару.

Итогом добротной рекламной деятельности является принятие решения о покупке соответствующего товара.

Информационно-пропагандисткая функция доминировала в рекламе на протяжении всей ее долгой истории. Рыночные условия, сложившиеся к настоящему времени, существенно трансформируют и дополняют данную функцию коммуникативной, обеспечивающей «обратную связь» производства с покупателями путем максимального управления спросом. Поэтому на смену изучению структуры опроса пришло исследование потребностей и покупательских мотивов, что позволяет не просто формировать спрос на определенный вид товаров, а управлять им внутри данной группы потребителей. Эффективным приемом для решения этой задачи является конструирование образов («имиджей») товаров. Так, во всем мире изделия фирмы «Адидас» ассоциируются со здоровым образом жизни, спортивными успехами. Внедрение посредством рекламы данного потребительского мотива обеспечивает устойчивый спрос на продукцию фирмы.

Реклама развитых стран базируется на использовании многопрофильных исследовательских данных, в основе которых находится изучение психологического эффекта воздействия рекламы. Сюда можно отнести исследование потребительских мотиваций, рекламных текстов, средств рекламы, эффективности рекламных объявлений и др.

**Формы и средства рекламы.** Классификация разнообразного и многоликого мира рекламы возможна на основе различных критериев, в мировой и отечественной практике отсутствует единая типология рекламы. Одно из наиболее авторитетных мнений по данному поводу принадлежит Международной рекламной ассоциации, предлагающей следующую классификацию: реклама в прессе, печатная реклама, аудио-визуальная реклама, радио- и телереклама, демонстрационная реклама натуральных товаров: выставки, ярмарки, витрины, экспозиции и др., рекламные сувениры, прямая почтовая реклама (директ-мейл), наружная реклама, интернет-реклама. Приведенная классификация дает довольно полную картину арсенала средств рекламного воздействия, отражает разнообразие видов рекламных материалов и мероприятий, используемых в практике рекламной работы, хотя и она достаточно условна.

Практическое распространение получила также классификация рекламы по назначению товара (для спорта, для школьников, для женщин и т.д.), по месту применения (внешняя реклама и внутри магазина), по характеру применяемых выразительных средств (изобразительная, печатная, световая, телевизионная, устная, витринно-выставочная и др.).

Остановимся на рассмотрении ряда наиболее распространенных видов рекламы и эстетических требований к ним.

1. Специальные рекламные издания (*каталог* — систематизированный перечень большого числа товаров, иллюстрированный их фотографиями; это многокрасочное объемное издание рассчитано на длительное пользование; *проспект* — содержит описание группы товаров, оформление его носит ярко выраженный престижный характер; *плакат*, *плакат-буклет* имеет информационное или пропагандистское назначение, в зависимости от использования может быть крупным, средним, мелким; *листовка*, *аннотация*, *памятка* — малоформатное издание, содержащее рекомендации по использованию товара, справочные данные).

При оформлении печатной продукции недопустимы слабый дизайн, низкое качество художественного оформления.

2. Торгово-промышленная реклама (реклама на таре: упаковке, коробках, полиэтиленовых пакетах и т.д.— включает фирменные знаки, адреса, телефоны, информацию о времени работы; *товарные знаки* используются в оформлении самих промышленных изделий; *товарные ярлыки и ценники* также являются своего рода витриной, по которой потенциальные покупатели судят о фирме и предлагаемых ею товарах).

3. Реклама в периодической печати: *объявления*— сообщение, в сжатой форме излагающее суть коммерческого предложения. Художественное оформление должно соответствовать содержанию. *Статьи, публикации* обзорно-рекламного характера сопровождаются иллюстрациями, включают фирменную символику.

Место расположения рекламы ощутимо сказывается на ее эффективности. Так, правая сторона газеты или журнала читается чаще и быстрее. Американские и немецкие психологи установили, что внимание при чтении газетной страницы с рекламными объявлениями распределяется приблизительно следующим образом:

Распределение внимания при чтении рекламы

28%	33%
16%	23%

На эффективность восприятия рекламного объявления влияет также характер расположенных рядом материалов. Для наилучшего восприятия необходим контраст. Немаловажную роль играют размеры объявления. Так, если на рынок выводится новый товар, для подробной рекламы необходимы большие площади. Предпочтительнее серия объявлений меньшего формата, нежели публикация одного крупномасштабного объявления в газете или журнале.

Рекламный материал в текстах может быть дан в различных формах:

- реклама в форме повествования, описывающая качества товара и выделяющая главное в них;

- форма очерка или короткого рассказа;
- короткие стихи, письмо;
- рассказ от лица покупателя;
- отзывы покупателей.

Весьма эффективно использование в рекламных текстах исторических сведений, ссылок на знаменательные события, отрывков из известных литературных произведений.

**Методы работы над рекламным изданием.** Товаровед участвует в составлении заказа на рекламу. При составлении рекламного текста следует исходить из всех имеющихся данных о товаре: ярлыки, упаковки, аннотации, инструкции и т.п. — для получения полного представления о положительных и отрицательных сторонах товара, что послужит основанием для выбора направления рекламы.

Когда специалист в области торговли размышляет над составлением рекламы, он должен постоянно иметь в виду следующее:

- Чем вызвана необходимость рекламы (новый товар, низкое качество, отсутствие спроса и др.)?
- В чем состоит основная задача данной рекламы (ознакомительная, информационная, напоминающая и т.д.)?
- Выбрать наиболее оптимальную форму подачи рекламного материала (плакат, проспект, листовка и т.д.).
- На какой контингент покупателей ориентировано рекламное издание (массовый покупатель, отдельные группы покупателей и т.д.)
- Определить предполагаемый период воздействия рекламы (год, сезон, месяц).
- На каком из качеств рекламируемого товара сделать акцент? Что дополнительно заказчик рекламы хочет сообщить покупателю?

Художественное оформление рекламного объявления должно, по возможности, соответствовать его содержанию.

**Искусство составления рекламных текстов.** Качество рекламного текста обусловлено доходчивостью, простотой, понятностью и лаконизмом изложения содержания рекламы. В рекламе не следует употреблять профессиональные термины, канцеляризмы (типа: «вышеуказанные товары»), неоправданные перестановки слов. Назойливые призывы (например: «Покупайте морскую капусту!»), как правило, не дают положительного эффекта. Применение эпитетов, метафор, сравнений делает язык рекламы образным, эмоционально выразительным: «Крымские вина, как мелодии, из которых нельзя выбросить ни одной ноты». Этой же цели служат риторические восклицания и вопросы, например: «Хочешь избежать морщин? Купи крем нашей фирмы». Запоминающейся и яркой делает рекламу перифраз пословиц и афоризмов: «Хоть тонко, да не рвется!» (реклама колготок). Разумеется, при использовании выразительных языковых средств необходимо чувство меры, недопустима нечеткость, двусмысленность, ненужный «барабанный бой», шаблон. Оригинальные тексты возникают при использовании юмора,

привлечении мастеров литературного, поэтического слова для создания рекламы. В этой связи следует упомянуть участие в рекламной деятельности, например, В.В. Маяковского:

Все, что требует желудок,  
    тело или ум —  
                    все человеку  
                    предоставляет ГУМ!

Или С. Михалкова:

Петух, поющий во дворе  
Вас будит только на заре,  
А наш будильник будит Вас  
В любое время, в нужный час.  
Не может быть здесь мнений двух —  
Будильник лучше, чем петух

Рекламный текст — это коридор с одной дверью в конце, которая называется «покупка». Все, что отвлекает посетителя от размеренного приближения к этой двери и ее открытия, должно быть удалено из рекламного текста. Отсюда вытекает важное правило: для каждой целевой аудитории необходимо писать свой рекламный текст. Это критически важно, так как рекламный текст убеждает и вызывает доверие клиента, опираясь на существующие ценности клиента. Эти ценности различаются у всех людей, но в момент выбора и покупки товара или услуги работают так называемые групповые ценности, которые определяют поведение определенной группы клиентов. Прежде чем написать рекламный текст, необходимо провести исследование рынка, а лучше побеседовать с заказчиком о клиентах и особенностях бизнеса.

Изображение усиливает эмоциональное воздействие рекламного текста. Что же следует изображать на рекламном плакате, листовке и т.д.? Прежде всего сам товар, затем способы его изготовления и употребления, а также предметы, производимые из рекламируемого товара. Задачи изображения в рекламе можно определить следующим образом:

- привлечь внимание к рекламируемому средству;
- показать преимущества данного товара по сравнению с аналогичным;
- вскрыть специфические свойства рекламируемого товара;
- разъяснить содержание заголовка рекламы;
- истолковать часть рекламного текста;
- дополнить текст;
- популяризировать торговую или фабричную марку.

В рекламе применяется рисованное изображение, которое может быть графическим или живописным, и фотография. В том случае, когда необходимо точно показать детали рекламируемой продукции, преимущественно используется фото.

Юмор уместен и эффективен не только в тексте рекламы, но и в изображениях. Достигается подобный результат за счет преувеличения тех или

иных деталей в рекламном рисунке, усиления рисунком игры слов, путем очеловечивания животных и предметов и др.

Изображение на плакате, рассчитанном на короткое время восприятия, носит плоскостной характер. Напротив, возможность длительного восприятия плаката предполагает объемное живописное его решение. Натурализм в рекламных изображениях совершенно неуместен. Доверие к рекламируемому товару достигается высоким художественным уровнем изображения.

Композиционное решение плаката, листовки и т.д. строится таким образом, чтобы рекламируемый предмет занимал главное место. В том случае, если рекламируемому товару отведено незначительное место, композиция решается так, чтобы привлечь к нему все внимание. Использование цвета, контрастов в рекламных композициях должно быть точно выверенным и служить главным целям рекламы.

**Телевизионная реклама.** Преимущество радио- и телевизионной рекламы состоит в их особой оперативности, массовости. Наиболее эффективные результаты эти средства дают при рекламе товаров и услуг массового спроса, рассчитанных на потребление широкими слоями населения.

Адресная направленность радио- и телерекламы усиливается за счет правильного выбора формы подачи рекламы, учета характера и популярности передачи, к которой присоединяется реклама, времени ее выхода в эфир. Так, данные исследований говорят об эффективности телерекламы товаров массового спроса в развлекательных передачах. Когда предполагаемый покупатель ограничен возрастом и профессией, реклама будет результативной при увязывании с аналогичной передачей.

Специфика телевизионной рекламы во многом обусловлена характером ее восприятия — в узком семейном кругу, на фоне текущих домашних дел. Коллективное сопереживание воспринимаемого, как это имеет место в кино, в данном случае отсутствует. Самыми распространенными видами телерекламы являются телевизионные рекламные ролики, объявления, телерепортажи и телевизионные заставки в перерывах между передачами.

Продолжительность демонстрации рекламного сюжета на экране различна: от нескольких секунд до 2-3 минут, оптимальным является время около 60 секунд.

Отметим главные особенности композиционного решения рекламных телепередач. Обычно телереклама начинается с остро привлекательных кадров. Следует иметь в виду, что изображение важнее текста, поэтому кадры должны быть ясными и понятными, чему способствует использование крупных планов. Фильм начинают с постановки проблемы, затем обсуждаются свойства связанного с ней товара, заканчивается фильм демонстрацией эффективности рекламируемого средства. Изображение не должно дублироваться текстом. Зрение и слух должны получать взаимодополняющую, но разную информацию. Длинноты, статичные сцены ослабляют внимание. Не следует показывать говорящего, он должен быть за кадром, в то время как в кадре идет действие, связанное с товаром. При этом эффектные кадры не должны «забивать» товар,

отодвигать его на второй план. Название товара и фирмы желательно давать на пустом экране и держать так долго, чтобы можно было прочесть 3 раза.

В игровых рекламных фильмах важно, чтобы игровой сюжет и личность актера не затмили товар. Поэтому редко привлекают к съемкам в телерекламе широко известных актеров, спортсменов и т.п., отдавая предпочтение непрофессионалам, представляющим хороший типаж: «деловая женщина», «опытная домохозяйка».

Ввиду дороговизны телевизионного времени при создании телерекламы необходима опора на научные данные социологических, лабораторных, психологических исследований.

**Радиореклама.** Достоинством радиорекламы является не только ее оперативность, но и возможность слушать ее, выполняя другую работу, поэтому она находит своего адресата и дома, и на отдыхе. Будущий товаровед должен иметь представление о средствах достижения эффективности и эстетической выразительности в данном виде рекламы.

Последовательность предъявляемой слушателю рекламной информации примерно такова: что, как, где. Название товара следует повторить минимум 4 раза в передаче длительностью 50 секунд. Диктор должен обращаться не вообще, а к конкретному собеседнику. В информационном отношении самые важные первые 10 секунд передачи, чтобы слушатель заинтересовался и не отвлекался. Для лучшего усвоения информации нужно помочь слушателю мысленно увидеть товар, для чего следует упоминать его цвет, запах, размер и т.п. Музыка не должна быть отвлекающей. Использование всех эстетических средств в итоге должно служить выявлению главного героя — товара.

**Витринно-выставочная** реклама. Назначение витрины — знакомить с ассортиментом товаров, имеющихся в данном магазине. Общие требования к организации витрин следующие:

- витрина должна хорошо просматриваться с улицы;
- желательно, чтобы витрина хорошо «читалась» также со стороны торгового зала;
- выставляются обычно те товары, которые наличествуют в продаже, обновляется витрина примерно 2 раза в месяц;
- для витринной коробки должны быть использованы моющиеся материалы (пластик, плитка, зеркала и т.п.);
- освещение может быть как рассеивающим, так и направленным.

По характеру оформления витрины делят на товарные, товарно-декоративные, сюжетные. Композиционное решение витрины осуществляется на основе принципов, существующих также в изобразительном искусстве: равновесие, устойчивость, ритмичность элементов и соподчиненность их с целью выделения главного.

Выставки — публичные демонстрации достижений в той или иной области производства, где одновременно с рекламой проводится коммерческая работа. Постоянно действующие экспозиции служат также демонстрации выпускаемой продукции. Основными средствами художественного оформления

выставок и экспозиций являются не только хорошо скомпонованные товары, но и цвет, свет, звук, движение.

Переход к рыночной экономике существенно повысил престиж рекламы в нашей стране. К сожалению, уровень и качество отечественной рекламы ещё недостаточны, но тем не менее очевидно, что профессиональное владение знаниями о средствах, формах и методах рекламы — необходимый элемент подготовки специалиста в области торговли.

### **Итоги**

1. Рекламная деятельность строится на широком использовании научных данных из области физиологии, психологии, социологии, теории искусства и др.
2. Обобщенный алгоритм рекламного воздействия на потенциального покупателя может быть представлен следующим образом: привлечение внимания, формирование интереса, переход его в убеждение, что должно привести в итоге к совершению покупки или оформлению заказа.
3. Эстетический компонент является одним из основных при создании рекламных текстов, роликов, проведении выставок и показов, создании торговых марок и т. п.

### **Вопросы для повторения**

1. Назовите функции рекламы.
2. Перечислите мотивы, которые могли бы привести к покупке гитары, крема от морщин.
3. Применительно ко многим товарам лицо, покупающее товар, не является пользователем. Кого следует изучать — пользователей или покупателей?
4. Охарактеризуйте особенности выразительных средств теле- и радиорекламы, изобразительно-текстовой рекламы.

### **Темы рефератов**

1. Печатная реклама и средства ее выразительности.
2. Особенности рекламы в интернете.

### **Тексты для обсуждения**

#### **Примерный анализ печатной рекламной продукции**

##### ***Реклама губной помады фирмы Avon.***

Рекламное объявление дано на целый разворот. А, как известно, реклама в целую страницу или разворот эффективней в два раза, чем в полстраницы.

Визуальные компоненты: на левой странице изображены две женщины, одна из которых красится новой губной помадой. Так как считается, что правое полушарие отвечает за восприятие изображений, то их лучше

расположить на левой стороне объявлений. Иллюстрации, на которых изображены люди, привлекают внимание на 20% больше, чем неодушевленные предметы.

Вербальные компоненты: ниже – заголовок «Поговорим» и подзаголовок. Заголовок выделен большими белыми буквами, одного размера, это сделано правильно для удобного чтения. На правой странице дан небольшой рекламный текст и изображение самой губной помады. В данном случае текст расположен грамотно (сверху вниз), так как текст следует располагать по ходу движения глаза (сверху – вниз, справа – налево). В правом нижнем углу даны реквизиты. При такой рекламе это нормально, ведь эта фирма продает свою продукцию только через консультантов. Реквизитом здесь еще является то, что товар сертифицирован, эта надпись находится на левой странице вверху, написана белым, очень мелким шрифтом, сразу можно и не найти. Рекламное сообщение дано на красном цвете, а как известно, цвет в рекламе имеет колоссальное значение. С цветными документами знакомятся больше людей, чем с черно-белыми

***Реклама новой коллекции декоративной косметики фирмы Faberlic.***

Реклама дана, как и предыдущая – на разворот.

Визуальные компоненты: Использован прием положительного прагматического фона – фотография молодой красивой женщины на левой странице. В нижнем левом углу изображен товарный знак и товарная марка фирмы.

Вербальные компоненты: на правой странице размещен небольшой рекламный текст (справа налево для удобства чтения) и косметика этой фирмы на белом фоне. Ниже рекламного текста расположен официальный сайт фирмы Faberlic – реквизит. А в самом низу страницы указан контактный телефон, по которому можно получить всю интересующую информацию. Телефон достаточно простой, но маловероятно, что его запомнят. Рядом с телефоном, чуть выше, надпись о том, что этот товар сертифицирован, в принципе видна неплохо, но мелкий шрифт. Заголовком является начало и конец самого рекламного текста, он более выделен (шрифт жирный, и размер несколько больше).

## Список литературы

1. Акопян, К. Эстетическое. Диалоги о таинственном / К. Акопян. – Нижний Новгород, 1996.
2. Банфи, А. Философия искусства / А. Банфи. – М., 1989.
3. Барт, Р. Система Моды. Статьи по семиотике культуры : пер. с фр. / Р. Барт. – М.: Издательство им. Сабашниковых, 2003.
4. Басин, Е. Я. Пространственное «измерение» эстетического / Е. Я. Басин // Философские науки. – 2006. – № 3. – С. 81 – 87.
5. Богатырева, Е. А. Эстетика в контексте медиа-исследований / Е. А. Богатырева // Человек. – 2007. – № 5. – С. 49 – 56.
6. Борев, Ю. Б. Эстетика : учебник / Ю. Б. Борев. – Москва : Высш. школа, 2002. – 511 с.
7. Бычков, В. В. Виртуальная реальность в пространстве эстетического опыта / В. В. Бычков // Вопросы философии. – 2006. – № 11. – С. 47 – 59.
8. Бычков, В. В. Феномен классического эстетического сознания / В. В. Бычков // Вопросы философии. – 2003. – № 12. – С. 80 – 92.
9. Волкова, Е. В. Произведение искусства – предмет эстетического анализа / Е. В. Волкова. – М., 1976.
10. Волкова, Е. В. Зритель и музей (Понимание и объяснение, сопереживание и созерцание) / Е. В. Волкова. – М., 1989.
11. Галеев, Б. М. Феномен «чуда» и новые виды искусства эпохи НТР / Б. М. Галеев // Философские науки. – 2006. – № 1. – С. 70 – 80.
12. Гадамер, Г.-Г. Актуальность прекрасного / Г.-Г. Гадамер. – М., 1991.
13. Григорьева, Т. П. Философия красоты / Т. П. Григорьева // Вопросы философии. – 2007. – № 1. – С. 61 – 74.
14. Дмитриева, Н. А. Малая история искусств / Н. А. Дмитриева. – М., 1978.
15. Дубова, О. Б. Мимесис и пойэсис. Античная концепция «подражания» и зарождение европейской теории художественного творчества / О. Б. Дубова. – М., 2001.
16. Жлудова, О. Бренд как механизм социальной регуляции в массовой культуре / О. Жлудова // Журнал социологии и социальной антропологии. – 2007. – Т. 10. Спецвыпуск. – С. 38 – 59.
17. Жукова, О. А. Искусство России и XX век: культурное наследие или лохмотья культуры / О. А. Жукова // Философские науки. – 2007. – № 8. – С. 107 – 122.
18. Заковаева, А. Г. Искусство: социально-философский анализ / А. Г. Заковаева. – М.: Комкнига, 2005.
19. Зись, А. Виды искусства / А. Зись. – М., 1979.
20. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. – М., 1962.
21. Каган, М. С. Морфология искусства / М. С. Каган. – Л., 1972

22. Каган, М. С. Эстетика как философская наука / М. С. Каган. – СПб., 1998.
23. Карпенко, Н. А. Феномен эстетизации в культуре XX века / Н. А. Карпенко // Веснік Віцебскага дзяржаўнага ўніверсітэта. – 2006. – № 2. – С. 9 – 13.
24. Киященко, Н. И. Эстетика жизни / Н. И. Киященко. – Ч. 1. – М., 2000.
25. Кондрашов, В. А. Этика. Эстетика : учеб. пособие / В. А. Кондрашов, Е. А. Чичина. – Ростов-на-Дону : Феникс, 1998. – 512 с.
26. Корнилов, Л. В. От глашатая до неона / Л. В. Корнилов, Н. Б. Фильчикова. – Москва : Знание, 1978. – 174 с.
27. Красота и мозг: Биологические аспекты : пер. с англ. / – М.: Мир, 1995.
28. Кривцун, О. А. Эстетика как философская наука / О. А. Кривцун. – СПб., 1998.
29. Крылова, Н. Эстетический потенциал культуры / Н. Крылова. – М., 1990.
30. Костиков, Н. А. Эстетика поведения и быта / Н. А. Костиков. – Москва : Знание, 1982. – 64 с.
31. Кривцун, О. А. Эволюция художественных форм. Культурологический анализ / О. А. Кривцун. – М., 1992.
32. Крюковский, Н. И. Основные эстетические категории / Н. И. Крюковский. – М., 1974.
33. Лосев, А. Ф. Эстетика // Философская энциклопедия. – Т.5. – М., 1970.
34. Лосев, А. Ф. История эстетических категорий / А. Ф. Лосев, В. П. Шестаков. – М., 1968.
35. Любимова, Т. Б. Категория трагического в эстетике / Т. Б. Любимова. – М., 1979.
36. Малиновский, Б. Научная теория культуры / Б. Малиновский. – М., 1999.
37. Малюков, А. Н. Психология переживания и художественное развитие личности / А. Н. Малюков. – М., 1999.
38. Мигунов, А. С. Художественный образ. Эстетический анализ / А. С. Мигунов. – М., 1980.
39. Митрофанов, А. С. Кибернетика и художественное творчество / А. С. Митрофанов. – М., 1987.
40. На пороге третьего тысячелетия: Проблемы художественной культуры. – М., 1997.
41. Неменский, Б. М. Познание искусством / Б. М. Неменский. – М., 2000.
42. Новикова, Е. Арифметика эстетики / Е. Новикова // Мода. Имидж. Престиж. – 2005. – № 6. – С. 36 – 39.
43. Певницкая, Е. Л. Эстетика и мышление / Е. Л. Певницкая // Философские науки. – 2009. – № 9. – С. 70 – 80.

44. Петров – Стромский, В. Ф. Три эстетики европейского искусства / В. Ф. Петров-Стромский // Вопросы философии. – 2000. – № 10. – 155 – 170.
45. Петров-Стромский, В. Ф. Эстетика нормы, эстетика идеала, эстетика виртуальности / В. Ф. Петров-Стромский // Вопросы философии. – 2005. – № 5. – С. 68 – 81.
46. Пути и средства эстетического воспитания / отв. ред. Н. И. Киященко, И. А. Коников. – М., 1989.
47. Райков, В. Л. Биоэволюция и совершенствование человека. Гипноз, сознание, творчество, искусство / В. Л. Райков. – М., 1998
48. Рапацкая, Л. А. История русской музыки. От Древней Руси до «серебряного века» / Л. А. Рапацкая. – М., 2001.
49. Русская культура IX- XVIII веков. – М., 1990
50. Салеев, В. А. Современная эстетика Белоруссии / В. А. Салеев. – Минск, 1989.
51. Современные концепции эстетического воспитания / отв. ред. Н. И. Киященко. – М., 1998
52. Степин, В. С. Философская антропология и философия науки / В. С. Степин. – М., 1992.
53. Столович, Л. Н. Категория прекрасного и общественный идеал / Л. Н. Столович. – М., 1969
54. Столович, Л. Н. Красота. Добро. Истина. Очерк истории эстетической аксиологии / Л. Н. Столович. – М., 1994
55. Сухомлинский, В. А. О воспитании / В. А. Сухомлинский. – М., 1975.
56. Тарасова, О. И. Эстетика как онтология жизненного мира / О. И. Тарасова // Личность. Культура. Общество. – Т. 8, вып. 4. – С. 249 – 257.
57. Творческий процесс и художественное восприятие. – Л., 1978.
58. Тэн, И. Философия искусства / И. Тэн. – М., 1996.
59. Усовская, Э. А. Постмодернизм : учебное пособие / Э. А. Усовская. – Минск : ТетраСистемс, 2006.
60. Философия культуры. Становление и развитие. – СПб., 1998.
61. Фохт-Бабушкин, Ю. У. Искусство в жизни людей / Ю. У. Фохт-Бабушкин. – СПб., 2001.
62. Фролов, И. Т. Загадка жизни и тайна человека: поиски и заблуждения / И. Г. Фролов // Вопросы философии. – 1999. – № 8.
63. Хайдеггер, М. Исток искусства и предназначение мысли / М. Хайдеггер // Работы и размышления разных лет. – М., 1993.
64. Хайдеггер, М. Исток художественного творения / М. Хайдеггер // Работы и размышления разных лет. – М., 1993.
65. Холмянский, Л. М. Дизайн / Л. М. Холмянский, А. С. Щипанов. – Москва : Просвещение, 1985. – 240 с.
66. Художественное восприятие. – Л., 1971.
67. Художественная культура. Понятия, термины. – М., 1978.

68. Цішкевіч, І. Э. Паняцце “мастацкі густ” у кантэксце філасофска-эстэтычных і псіхалага-педагагічных даследаванняў / І. Э. Цішкевіч // Весці БДПУ. Серыя 1. Педагогіка і псіхалогія. Філалогія. – 2006. – № 2 (48). – С. 37 – 40.
69. Шелер, М. Положение человека в космосе / М. Шелер // Избранные произведения. – М., 1994.
70. Шепетис, Л. К. Искусство и среда. Место искусства в современной эстетической среде / Л. К. Шепетис. – М., 1978.
71. Шестаков, В. П. Эстетические категории / В. П. Шестаков. – М., 1983.
72. Эстетика. – Словарь. Москва, 1989.
73. Эстетика. Новая философская энциклопедия. – М., 2001. – С. 456-466.
74. Якимович, А. К. Искусство непослушания. О художественном процессе нового времени / А. К. Якимович // Вопросы Философии. – 2006. – №5.
75. Яковлев, Е. Г. Эстетика : учеб. пособие для вузов / Е. Г. Яковлев. – Москва : Гардарики, 2002. – 464 с.

## Содержание

ОБЩАЯ ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ТЕОРИЯ	3
I Эстетика как наука	3
II Эстетическая деятельность и эстетическое сознание	10
III Основные эстетические категории	23
IV Искусство как предмет эстетики	36
V Морфология искусства	54
VI Эстетическое воспитание	78
ПРИКЛАДНАЯ ЭСТЕТИКА	92
VII Эстетические свойства товара	92
VIII Организация эстетически значимой среды на предприятиях	97
IX Реклама	103
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	113

Учебное издание

**Пахоменко** Валентина Спиридоновна  
**Уткевич** Ольга Ивановна

## **ЭСТЕТИКА**

Редактор Т.А. Турлак  
Технический редактор М.В. Лялькина  
Корректор Е.М. Богачева  
Компьютерная верстка М.В. Лялькина

---

Подписано к печати \_\_\_\_\_. Формат \_\_\_\_\_. Бумага офсетная  
\_\_\_\_\_. Гарнитура «Таймс». Усл.печ. листов \_\_\_\_\_. Уч.-изд. листов \_\_\_\_\_.  
Тираж \_\_\_\_\_ экз. Заказ \_\_\_\_\_.

Учреждение образования “Витебский государственный технологический университет” 210035, г. Витебск, Московский пр., 72.

Отпечатано на ризографе учреждения образования “Витебский государственный технологический университет”.  
Лицензия № 02330/0494384 от 16 марта 2009 года