

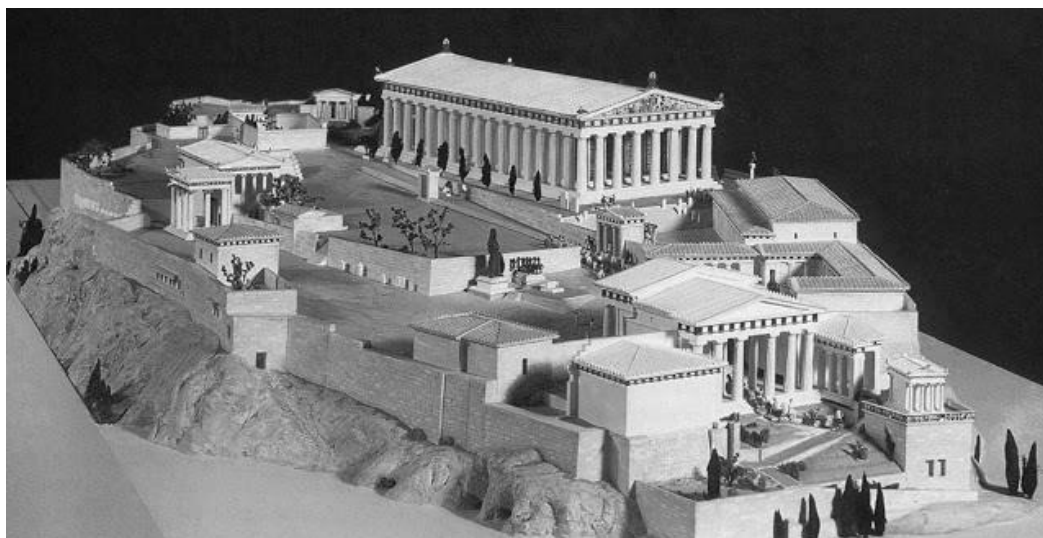
Министерство образования и науки Кыргызской Республики
Кыргызский Государственный Технический Университет
им. И. Раззакова

Институт архитектуры и дизайна (ИАД)
Кафедра «Архитектура» (АРХ)



УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ ПОСОБИЕ

по лекционной дисциплине
«Эстетика архитектуры»
2 семестр



- По направлению подготовки: 750100 «Архитектура»
- Магистерская программа: “Проектирование архитектурно-градостроительных объектов” (ПАГО)

Бишкек-2022

УДК 72.01(076)

Рецензент: Доктор архитектуры, проф. кафедры «ОАП» ФАДиС КРСУ
Смирнов Ю.Н.

Составитель: Мальчик А.Ю.

Учебно-методическое пособие по дисциплине «**Эстетика архитектуры**»
/ Сост.: **А.Ю. Мальчик** – КГТУ им.И.Раззакова; – Бишкек, Редакционно-издательский отдел КГТУ им.И.Раззакова, 2022 – _____ с.

Учебно-методическое пособие составлено в соответствии с требованиями Государственного образовательного стандарта высшего профессионального образования Кыргызской Республики, утвержденного МОиН КР, нормативно-методических документов КГТУ им. И. Раззакова, в соответствии с программой курса по дисциплине «**Эстетика архитектуры**».

Предназначено для магистрантов 1 курса по направлению подготовки **750100«Архитектура»** по образовательной программе: “**Проектирование архитектурно-градостроительных объектов**” (ПАГО) и содержит курс лекций по дисциплине, темы практических заданий, методические рекомендации по оформлению работы к сдаче.

Печатается по решению Учебно-методического совета (УМС) ИАД и редакционно-издательского отдела Кыргызского государственного технического университета им. И. Раззакова.

Табл. _____. Прил. _____. Библиогр.: ____ назв.

УДК 72.01(076)

©Мальчик А.Ю., 2022

©КГТУ им. И. Раззакова, 2022

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	4
1. Роль эстетики в творчестве архитектора.	
Основные понятия эстетики и архитектуры	6
2. Эстетика архитектуры как дисциплина	8
3. История эстетических учений (классическая, античная эстетика, трактат Витрувия)	11
4. Эстетика средневековья и архитектура	
Эстетика эпохи Возрождения, Нового времени и архитектура	16
5. Классическая эстетика и архитектура XVII – начала XIX вв.	19
6. Эстетика модернизма и архитектура модернизма	21
7. Постклассическая эстетика и новейшая архитектура	25
8. Эстетический идеал и красота архитектуры	30
9. Художественная деятельность и архитектурная деятельность	37
10. Художественное произведение и архитектурный объект	44
11. Художественный образ и архитектурный образ	50
12. Художественная форма и архитектурная форма	51
13. Художественная композиция и архитектурная композиция	55
14. Художественная концепция и архитектурная концепция	57
15. Практические задания по курсу «Эстетика архитектуры»	59
16. Методические рекомендации по написанию реферата по курсу «Эстетика архитектуры»	60
17. Контрольные вопросы для самостоятельного изучения и закрепления пройденного материала по курсу «Эстетика архитектуры»	66
18. Библиография	67
19. Глоссарий	68

Введение

Дисциплина «**Эстетика архитектуры**» изучается во 2 семестре первого года обучения магистерской образовательной программы «ПАГО». Данный учебный курс связан с основной дисциплиной «Архитектурное проектирование», а также инженерно-конструкторскими, художественными и общественными предметами направления подготовки **750100 «Архитектура»**.

Эстетика - это не только исторический, но и современный практический опыт ценностного восприятия мира и преобразования его «по законам красоты» средствами искусства. Следовательно, благодаря архитектуре мир можно сделать более комфортным, здоровым, человечным и прекрасным. Эстетические знания и опыт помогут в становлении и развитии духовного мира личности, расширить ее культурный кругозор, позволят по-новому взглянуть на свою профессию. Они смогут стать надежной основой в становлении и развитии профессиональной культуры архитектора, градостроителя, специалиста в области ландшафтной архитектуры и дизайна, раскрыть его творческие способности, придать уверенность в творческих поисках и профессиональной деятельности.

Дисциплина «**Эстетика архитектуры**» предполагает широкую базовую профессиональную подготовку, познакомит магистрантов с общей междисциплинарной методологией профессиональной архитектурной деятельности и позволит сформировать потребности к самообразованию. В процессе обучения для успешного освоения дисциплины магистрант должен изучить историю эстетической мысли, эстетические категории и концепции, научиться определять произведения архитектуры, обладающие высокими художественными достоинствами и применять полученные эстетические знания для анализа произведений архитектуры. Кроме того, весьма желательно ознакомление магистрантов не только с учебными пособиями, но и с отдельными первоисточниками, принадлежащих перу выдающихся мыслителей, художников и архитекторов прошлого: Платону, Аристотелю, Витрувию, Леонардо да Винчи, Дюреру, Альберти, Буало, Клоду Перро, Дидро, Лессингу, Гердеру, Гегелю, Гете, Белинскому, Чернышевскому, Толстому, Достоевскому, Вл.Соловьеву, Бердяеву, Гропиусу, Ле Корбюзье, Моррису и другим.

В учебном процессе всячески приветствуется подготовка магистрантами творческих рефератов, которые будут учтены в ходе как зачетной, так и экзаменационной сессии. В процессе изучения курса «**Эстетика архитектуры**» и подготовки к семинарским занятиям по курсу рекомендуется использовать конспекты лекций.

Цель дисциплины

Целью изучения дисциплины является дать представление о развитии эстетических взглядов, современных отечественных и зарубежных эстетических концепций архитектуры и навыки практического использования эстетических знаний в деятельности архитектора.

Задачи дисциплины:

- способствовать приобщению магистрантов к эстетическим ценностям прошлого и настоящего(как зарубежной, так и отечественной эстетической мысли);изучение принципов научного исследования;

- создавать в учебном процессе условия для формирования у магистрантов собственной творческой эстетической концепции
- изучить методы и приемы художественно-архитектурного анализа, проблемы эстетического преобразования архитектурной среды;
- ознакомить с эстетическими концепциями современной архитектуры;
- изучение методов исследования в области пространственных видов искусства.

Магистранты, успешно освоившие лекционный курс «**Эстетика архитектуры**» должны

▪ **Знать:**

- эстетические категории и концепции;
- выдающиеся произведения архитектуры и их создателей;
- историю развития эстетической мысли в области искусства;
- монографии, учебные пособия и первоисточники, созданные известными мыслителями, художниками и архитекторами прошлого и настоящего;

▪ **Уметь:**

- осуществлять научный поиск, анализировать и сопоставлять собранный научный материал;
- получать результаты научных исследований на основе междисциплинарного подхода;

▪ **Владеть:**

- научными методами исследования произведений архитектуры, дизайна и искусства;
- методологией научных исследований в постановке научных проблем, целей и задач;
- приемами междисциплинарного характера архитектурных научных исследований.

С теоретической частью дисциплины «Эстетика архитектуры» магистранты знакомятся в основном на лекциях. В лекциях раскрывается содержание дисциплины с учетом исторических, региональных и этнических аспектов развития архитектуры в мире. Этот раздел программы составляется в соответствии с требованиями ГОССТАНДАРТА по /направлению 750100 «Архитектура». Весь курс дисциплины «Эстетика архитектуры» разбивается на темы, охватывающие логически завершённый материал. Каждая модульно-рейтинговая часть имеет свое название. Для дисциплины «Методология проектной деятельности» названия тем и частей соответствует дидактическим единицам, указанным в государственном образовательном стандарте / направления 750100 «Архитектура».

Практическое занятие – одна из форм учебного занятия, направленная на развитие самостоятельности учащихся и приобретение умений и навыков. Практические занятия по курсу проводятся в *форме семинаров*, и консультаций по курсовому проектированию, что позволяет магистрам привить практические навыки

самостоятельной работы с научной литературой, получить опыт публичных выступлений и практического применения в творческом проектировании полученных теоретических знаний.

Семинар - составная часть учебного процесса, групповая форма занятия при активном участии магистрантов. Семинары способствуют углублённому изучению наиболее сложных проблем дисциплины и служат основной формой подведения итогов самостоятельной работы магистрантов. На семинарах магистранты учатся грамотно излагать проблемы, свободно высказывать свои мысли и суждения, вести полемику, убеждать, доказывать, опровергать, отстаивать свои убеждения, рассматривать ситуации, способствующие развитию профессиональной компетентности. Всё это помогает приобрести навыки и умения, необходимые магистру архитектуры. Следует иметь в виду, что подготовка к семинару зависит от формы, места проведения семинара, конкретных заданий и поручений. Это может быть написание доклада, эссе, (с последующим их обсуждением), коллоквиум.

В этом разделе учебной дисциплины указывается цель практических и/или семинарских занятий, тематических дискуссий, деловых игр и их тематика. После каждой темы рекомендуется дать ссылки на учебно-методическую литературу, указанную в разделе учебно-методическое обеспечение дисциплины.

1. Роль эстетики в творчестве архитектора. Основные понятия эстетики и архитектуры

Как известно, сформулированный в свое время Г. Гегелем закон неравномерности развития, видов искусства проявляется в том, что иерархия видов искусства весьма подвижна и часто слабо связана с изменениями в социально-политических и экономических аспектах общественной жизни. В результате в культурном поле появляется доминирующий вид искусства, который в той или иной мере "настраиивает" художественную деятельность в целом, накладывая на нее отпечаток своей специфики.

Выдвижение определенного вида искусства на вершину иерархии, видимо, связано с его способностью наиболее полно и адекватно представить господствующую в обществе картину мира. Так, например, средневековой картине мира с ослабленной временной координатой полнее всего отвечают пространственные виды искусства - храмы, украшенные скульптурой. Доминирующее положение в картине мира современного человека фактора времени приводит к выдвижению на первый план временных и пространственно-временных видов искусства.

Но в каждый момент времени художественная культура представляет собой динамичную и самосогласованную систему с взаимодействующими между собой элементами. В результате появления новых элементов - например, видов искусства, основанных на достижениях научно технического прогресса - меняется структура системы культуры и функции отдельных ее элементов, но в том или ином виде все элементы культуры, включая и самые архаичные, все же сохраняются, хотя, может быть, и в измененном виде.

Эстетика (др.-греч. - "чувствующий, чувственный") - философское учение о сущности и формах прекрасного в художественном творчестве, в природе и в жизни, об искусстве как особой форме общественного сознания.

Согласно А.Ф. Лосеву, в его понимании предмета эстетики, этим предметом является выразительная форма, к какой бы области действительности она ни относилась.

Существует три пары эстетических категорий:

прекрасное – безобразное;

возвышенное – низменное;

трагическое - комическое (юмор, ирония, сатира). Ослабленной формой трагического может считаться *драматическое*.

Спорный характер имеет категория *героического*. По одной версии, она является как проекцией возвышенного в общественной жизни, по другой - проекцией трагического, которая, в свою очередь, оказывается формой выражения возвышенного. Равным образом, безобразное может оказываться низменным и комическим (ср. определение Аристотеля: "смешное есть подражание безобразному"), тогда как возвышенное и прекрасное обыкновенно не смешиваются.

В зависимости от философских и методологических установок авторов, пишущих об эстетике, различают эстетику:

- *эмпирическую;*
- *психологическую;*
- *формальную;*
- *нормативную;*
- *спекулятивную.*

В зависимости от характера субъект-объектных отношений различают два подвида эстетики (по В.В. Бычкову):

Эксплицитная эстетика - самостоятельный раздел философии;

Имплицитная эстетика - полутеоретическое свободное осмысление эстетического опыта внутри других дисциплин.

Идея - сущность архитектурного, дизайнерского творения. **Духовность** - главное в художественной идее. **Художественная идея** - ведущая тенденция, организующая всю художественную структуру и систему архитектурного, дизайнерского объекта. Художественная идея - "сверхзадача" творчества (К.С. Станиславский). Художественная идея - это авторская мысль, его творческая концепция. Принципиальная концептуальность архитектуры.

Пафос - эмоционально-эстетическая оценка художником идеи, процесса и результатов творчества. Пафос - "господствующий строй чувств" в художественном произведении (Ф.Шиллер). Пафос - искренность художественного образа.

Композиция - организация, структура, выражающая упорядоченность и художественный смысл творения. Композиция - это закон построения художественного произведения. Композиция - взаимосвязь и сочетание по законам гармонии - симметрии или асимметрии, пропорции, ритма, меры.

Творческая концепция архитектора и композиции. **Композиция** - профессиональное решение органической целостности. Принципы реализации композиционного закона - гармония, ритм, мера. Качество архитектурной композиции - это организм (Ле Корбюзье). Профессионализм, творческая индивидуальность архитектора, дизайнера и композиционное решение, архитектурный дизайнерский композиция.

Художественный язык композиции - материал для реализации творческой концепции, художественной идеи. Творчество и профессионализм в выборе материала. Это набор художественных приемов и средств для выражения композиционных задач.

Художественный язык архитектуры и уникальность, неповторимость, "свое лицо" проекта.

Художественный образ - важнейший элемент архитектуры. Художественный образ – составная часть архитектуры, дизайнерского объекта.

Художественный образ архитектуры и профессиональное владение системой эстетических принципов формообразования и набором выразительных, то есть художественных средств и приемов.

Работа над художественным образом - процесс творческого освоения от внешнего содержания архитектурного объекта к внутреннему; от содержания к форме архитектурного творения - от внутренней к внешней.

Внешнее содержание - тема творчества архитектора.

Тема - основание, фундамент художественного образа. Тема - перекресток - встреча О и S, Культурной Среды и творческой личности. Тема - это объективная информация к творчеству. Тема и Культурная Среда. Тема и бифункциональность архитектуры и дизайна. Творческое освоение Места для архитектурного объекта. Принципы: "Не навреди" и "Уподобляйся".

"Природнение" темы и Места. Творческая работа над темой проекта - проявление личности архитектора, ее духовности, профессионализма, нравственности.

Замысел - задуманный план действий деятельности, намерения. Замысел - результат творческого процесса по переработке объекта и выявления в нем общего и единичного, окрашивания эмоционально-рационального внутреннего мира художника.

2. Эстетика архитектуры как дисциплина

Эстетика архитектуры - наука об эстетических отношениях человека к архитектурной среде, развивающаяся и углубляющаяся система знаний об эстетической реальности, эстетических отношениях и эстетическом сознании в их связи с архитектурой как процессом познания, преобразования и функционирования материальной среды жизнедеятельности человека.

Как и любая другая наука, эстетика архитектуры отражает закономерности предметов, свойств, отношений объективного мира в системе понятий и категорий. Понятия и категории выступают связующим звеном между эстетикой архитектуры как наукой и эстетикой архитектуры как объективной эстетической реальностью.

Понятия и категории эстетики архитектуры играют в эстетическом познании и преобразовании мира тройную роль. Во-первых, как все научные понятия, они выражают результаты познания объективной реальности и представляют собой ступеньки такого познания, узловые пункты в сети явлений природы, выявление которых позволяет человеку, выделяющему себя из природы, познавать ее и овладеть ею. Во-вторых, они служат инструментом эстетического формирования архитектурной среды, позволяя формулировать цели и задачи эстетического творчества и оценивать его результаты. И, наконец, в-третьих, понятия и категории

эстетики архитектуры выступают формой мысленной или вербальной оценки архитектурной среды при ее восприятии.

Эстетика использует широкий набор категорий и понятий, как собственных, так и привлеченных из других наук, из других областей знания. В целом все понятия, используемые в эстетике вообще, в эстетике архитектуры в частности, можно условно разделить на четыре большие группы:

1. **Внеэстетические понятия**, включающие в себя:

а) понятия, содержание которых, хотя и может иметь отношение к области эстетических отношений, не сводится к этим отношениям, а связано с более широкой сферой человеческой практики и человеческого знания, например: форма, произведение и т.п.;

б) понятия, содержание которых в эстетических отношениях приобретает специфический характер, что требует оговорки в контексте или уточняющего определения "эстетический", например, творчество (эстетическое творчество), вкус (эстетический вкус), отношения (эстетические отношения), оценка (эстетическая оценка) и т.п.;

в) понятия, содержание которых может быть не связано (и в основном не связано) с эстетическими отношениями, но которые выражают такие отношения или оценки в определенном лексическом контексте, как, например: слова "сухость" и "геометричность" в суждении "здание характеризуется сухостью и геометричностью форм".

2. **Субэстетические понятия**, т.е. понятия, характеризующие объективные явления, свойства или отношения материального мира, которые служат объектом эстетических отношений и эстетической оценки (например, пропорции, ритм, цвет и др.),

3. **Надэстетические понятия**, т.е. понятия, обозначающие явления, свойства или отношения общественного бытия и общественного сознания, которые служат основанием эстетической оценки (идеал, реализм, чувство и т.п.).

Собственно эстетические понятия, выработанные эстетической наукой и нередко заимствуемые из нее другими областями знаний (красота, возвышенное и др.). Для этой группы понятий эстетики архитектуры (как, впрочем, и понятий любой другой области эстетических отношений) характерны:

- слитность содержания этих понятий с самой сущностью явлений т.е. невозможность каким-либо образом выделить их содержание из объективного мира;
- объектно-субъектность содержания, т.е. невозможность отнесения их содержания ни к свойствам или состояниям объекта эстетических отношений человека, ни к свойствам или состояниям самого человека как субъекта этих отношений;
- связь содержания понятия с оценкой и возможность такой характеристики содержания этих понятий, которая включала бы в себя представление о мере (красивый - более красивый - менее красивый).

Применительно к архитектуре следует рассматривать пять основных категорий: эстетическое, гармония, красота, прекрасное и безобразное. Связанные с категориями и понятиями естественных наук (субэстетическими понятиями), общественных наук (надэстетическими понятиями), понятиями архитектуроведения и, наконец, с категориями и понятиями смежных с архитектурой областей эстетической (искусство, дизайн) и внеэстетической деятельности человека, эти пять категорий образуют с ними гибкую логико-понятийную систему, способную с достаточной

полнотой отразить эстетические отношения человека к действительности в архитектуре.

Эстетический опыт с глубокой древности был присущ человеку и получил свое первоначальное выражение в прото-эстетической практике архаического человека - в первых попытках создания тех феноменов, которые сегодня мы относим к сфере искусства, в стремлении украсить свою жизнь, предметы утилитарного употребления и т. п. В дальнейшем эстетический опыт и эстетическое сознание наиболее полно воплощались в искусстве, культовых практиках, обыденной жизни. Однако уже в древней Индии, древнем Китае, древней Греции стали появляться специальные трактаты по искусству и философские тексты, где эстетические проблемы поднимались до уровня теоретического осмысления. Концепции возникновения космоса (по-древнегреч. *kosmos* означает помимо мироздания украшение, красоту, упорядоченность) из хаоса, попытки осмысления и описания красоты, гармонии, порядка, ритма, подражания в искусстве (мимесиса) фактически стали первым этапом рефлексии эстетического сознания, первыми шагами к возникновению эстетики. Вполне закономерно, что эстетика как наука возводит свою историю именно к этим опытам древней мысли по постановке проблем, вошедших в Новое время в поле ее зрения. Основная терминология и главные понятия эстетики в европейско-средиземноморском ареале сложились в Древней Греции и затем в той или иной форме развивались до появления собственно дисциплины эстетики. К ним относятся такие термины и понятия как красота, прекрасное, возвышенное, трагедия, комедия, катарсис, гармония, порядок, искусство, ритм, поэтика, красноречие, музыка (как теоретическая дисциплина), калокагатия, канон, мимесис, символ, образ, знак и некоторые др.

Исторически в центре эстетики всегда стояли две главные проблемы: собственно эстетическая, которая чаще всего осмысливалась в терминах красоты, прекрасного, возвышенного, и проблема искусства, понимавшегося в древности в более широком смысле, чем новоевропейская категория искусства (*beaux arts, schöne Künste*, изящные искусства - с XVIII в.). Эстетика как философия искусства и прекрасного - традиционные клише классической эстетики, восходящие к античности. Из текстов древнегреческих философов (Платона, Аристотеля, стоиков, Плотина) и теоретиков различных искусств (красноречия, музыки, архитектуры) следует, что проблема красоты (в ее структурных принципах гармонии, порядка, меры, ритма, симметрии и др.) решалась как правило в онтологической сфере и напрямую была связана с космологией. В теориях искусств на первое место выдвинулось понятие мимесиса (подражания) во всех его модификациях - от иллюзионистского копирования форм видимой действительности (особенно в живописи - Зевксид, Апеллес, Эвфранор) до «подражания» идеям и эйдосам поэтического мира. Художественная практика имплицитно выработала принцип антропной пластичности в качестве основы эстетического сознания, распространяющийся на весь универсум. Античный космос и мир идей - пластичны, что открывало возможность конкретно чувственного выражения, то есть сугубо эстетического опыта.

Единственной сохранившейся античной работой об архитектуре и одной из первых на латыни является *«Десять книг об архитектуре» Марка Витрувия Поллиона*. Витрувий описал шесть основополагающих принципов науки архитектура: 1. *Ordinatio* (систематичность, порядок, ордер) — описаны общие принципы архитектуры, основы формирования объема (*quantitas*), основы пропорций, основы

соотношений размеров (*modulus*). Здесь приведена знаменитая триада Витрувия: три качества, которыми обязательно должна обладать архитектура: *firmitas* (прочность конструкции), *utilitas* (польза), *venustas* (красота)^[6].

2. *Dispositio* (диспозиция, расположение, основа) — описаны основы организации пространства, основы проекта и отображение их в трёх основных чертежах: *ichnografia* (план этажа), *ortografia* (чертёж) и *skenografia* (перспективный вид).

3. *Eurythmia* (эвритмия) — определяет красивые пропорции, изучается композиция.

4. *Symetria* (симметрия) — под этой категорией скрывается сильный антропоморфизм. Акцентируется модуль, основанный на частях человеческого тела (нос, голова).

5. *Decor* (декор) — эта категория не ограничивается только декорацией и описывает ордерную систематичность.

6. *Distributio* — категория описывает способ использования объекта экономически. Именно труд Витрувия передал целым поколениям архитекторов и строителей основы знаний о древнегреческих архитектурных ордерах и их использовании на практике.

Витрувий обобщил в трактате опыт греческого и римского зодчества, рассмотрел комплекс сопутствующих градостроительных, инженерно-технических вопросов и принципов художественного восприятия. За исключением нескольких свидетельств (Фронтин, Фавентин, Плиний Старший) труд Витрувия нашёл только очень небольшой отклик среди современников. Витрувий первый из теоретиков архитектуры высказал теорию о возникновении архитектуры. Он поставил проблему золотой середины между теорией и практикой, описал основные понятия эстетики, описал соответствие масштабов здания масштабу человека. Это теория удержалась в науке до XIX века.

С высокохудожественным развитием принципов классического эстетического сознания в XX в. мы постоянно встречаемся в сферах архитектуры и дизайна. Новые материалы, современные технологические приемы и соответствующая техника позволили архитекторам и дизайнерам по-новому подойти к проблеме сочетания утилитарности, практицизма, функциональности с традиционными эстетическими стремлениями к красоте, светоносности, формальной выразительности на основе новых принципов конструктивности (или пластической рациональности). Организация современной среды обитания человека, - будь то микромир жилища, офиса, торгового центра, санатория или городская среда, промышленная зона, - основывается и сегодня во многом на фундаментальных эстетических принципах, отчасти переосмысленных в свете современных достижений науки, технологии и авангардно-модернистских находок в сфере художественного выражения. Понятия красоты, прекрасного отнюдь не исчезли из лексикона крупнейших дизайнеров и архитекторов.

3. История эстетических учений (от античности до средневековья)

Эстетические учения в античности (IV-V вв. до н.э.)

С эстетической точки зрения древний грек относился к миру как пластическому телу, скульптуре, поэтому предметом эстетики стала видимая форма, гармония и мера которой соответствовали гармонии мироздания. В результате вся философия была как бы эстетикой, древнегреческие философы считали, что сущность мира открывается в «созерцании» как высшей форме духовной деятельности.

Поскольку древние греки мылили мир как космос, который в противовес хаосу предполагает порядок, постольку ранняя греческая эстетика была космологической, т.е. красота, гармония, пропорция, мера, в первую очередь были свойствами мироздания.

Эстетика пифагорейцев

Основная категория философии Пифагора - число, число - это первоначало бытия, основа космической меры. То же числовое начало пифагорейцы обнаружили и в музыке, а поэтому весь космос мыслился ими как музыкально-числовая гармония. Космические сферы, настроенные на определенный тон, порождают «музыку небесных сфер».

Пифагорейцы выявили связь музыки и математики, в частности, они установили соотношение между длиной струны и тоном звука и пришли к заключению, что правильные математические сочетания таких струн дают и гармонические созвучия.

В эстетике Пифагора музыка оказалась также связанной с религией. Предполагалось, что правильная музыка очищает душу для религиозного экстаза. Более того, музыка - нечто большее, чем искусство, она входит в состав религиозного переживания.

Учение пифагорейцев содержало также мысли о нравственном значении музыки: как хорошая (космически гармоничная) музыка воспитывает душу, так плохая портит ее. Религиозное значение музыки не позволяло относиться к ней, как к удовольствию, но делало музыкальные занятия высокой формой духовной практики.

Применением пифагорейской эстетики в художественной практике стало творчество Поликлета, создавшего скульптуру «Канон», и одноименный трактат о математических пропорциях человеческого тела. С его точки зрения искусство подражает не природе, а норме. Подобно строению космоса, оно должно быть гармоничным, соразмерным, пропорциональным.

Период средней классики в философии Древней Греции характеризуется переходом от космологизма к антропологизму в эстетике.

Эстетика софистов

Софисты провозгласили, что «человек есть мера всех вещей», в том числе и эстетического отношения. Источником красоты является не мир, а человек с его способностью воспринимать нечто как красивое. Как считал Горгий, «прекрасно то, что приятно для взора и слуха». Таков субъективистский (красота - дело субъективное), релятивистский (красота - вещь относительная), гедонистический (красота - это то, что нравится) подход к пониманию красоты.

Искусство для софистов суть иллюзия, создание «возвышающего обмана». В противовес пифагорейцам, софисты считали, что образы искусства создает человек, они не являются отражением реальности.

Эстетика Сократа

Сократ разделял тезис антропологизма о том, что идею прекрасного следует соотносить с человеком, а не с космосом. Красота вещей действительно относительна (прекрасная обезьяна несопоставима с прекрасным человеком, а тем более прекрасным богом), поэтому следует найти прекрасное само по себе, общее определение красоты.

Согласно Сократу общий принцип красоты - целесообразность. Поскольку мир устроен разумно и гармонично (мир - это космос), всякая вещь в нем предназначена для какой-то цели, что и делает ее прекрасной. Так прекрасны те глаза, которые

лучше видят, то копье, которое лучше летит и колет. Целесообразность, при этом, не означает полезности (это делало бы позицию Сократа прагматической), целесообразность - это причастность вещи к благу. Благо же для Сократа - абсолютная величина, обусловленная устройством мироздания, благо - это и истина, и добро, и красота. Сократ выдвинул идеал калокагатии (от греч. kalos - красота, agathos - хороший), т.е. совпадения добра и красоты в человеке. Злой нрав проявляется в дисгармоничной внешности, а внутренняя доброта проявляется во внешней привлекательности.

Поскольку прекрасное само по себе мыслится Сократом как идеальное совершенство, задачей искусства является подражание этому первообразу, а не природе. Художник отбирает лучшие, совершенные черты в окружающих его предметах и объединяет в идеальный образ. Вычленив первообраз и запечатлеть его - главная цель искусства.

Эстетика Платона

Следуя за своим учителем, Сократом, Платон полагал, что задача эстетики - постичь прекрасное как таковое. Рассматривая прекрасные вещи (прекрасную девушку, прекрасную лошадь, прекрасную вазу), Платон делает вывод о том, что прекрасное не содержится в них. Прекрасное - это идея, она абсолютна и существует в «царстве идей».

Приблизиться к пониманию идеи прекрасного можно, пройдя ряд ступеней:

- рассмотрение прекрасных тел;
- любование прекрасными душами (Платон справедливо показывает, что красота - не только чувственное, но и духовное явление);
- увлечение красотой наук (любование прекрасными мыслями, способность видеть прекрасные абстракции);
- созерцание идеального мира красоты, собственно идеи прекрасного.

Подлинное постижение прекрасного возможно благодаря разуму, интеллектуальному созерцанию, это некое сверхчувственное переживание, т.е. эстетика Платона - рационалистическая эстетика. Стремление человека к прекрасному Платон объясняет с помощью учения об Эросе. Эрос, сын бога богатства Пуроса и нищенки Пинии, груб и неопрятен, но имеет возвышенные стремления. Подобно нему, и человек, будучи земным существом, вожделеет красоты. Платоническая любовь (эрос) - это и есть любовь к идее прекрасного; платоническая любовь к человеку позволяет видеть в конкретном лице отблеск абсолютной красоты.

В свете идеалистической эстетики Платона (эстетики, которая полагает, что красота - это идеальная сущность) искусство не имеет большой ценности. Оно подражает вещам, в то время как сами вещи суть подражание идеям, получается, что искусство - это «подражание подражанию». Исключение составляет поэзия, ибо рапсод в момент творчества охвачен экстазом, позволяющим ему наполниться божественным вдохновением и приобщиться к вечной красоте. В своем идеальном государстве Платон хотел отменить все искусства, однако оставил те, которые имеют воспитательное значение, воспитывают гражданский дух. В свою очередь наслаждаться таким «правильным искусством» способны только совершенные граждане.

Эстетика Аристотеля

Если для Платона прекрасное - это идея, то для Аристотеля прекрасное - это идея, представленная в вещи. Идея вещи - это ее форма, когда материя оформляется,

получается прекрасный объект (так мрамор, восприняв идею художника, становится статуей).

Исходя из этого, Аристотель трактует искусство как деятельность, через искусство возникают те вещи, форма которых находится в душе. Согласно Аристотелю сущность искусства составляет мимйзис (подражание), искусство подражает действительности, имеет миметическую природу. Однако это не слепое копирование, а творческое выявление типического, общего, идеального при обязательном воплощении его в материале.

На основании теории мимезиса Аристотель разделил искусства на подражательные и дополняющие природу. К последним относятся архитектура и музыка, их философ ценил не очень высоко. Наибольшую ценность представляют те искусства, которые отражают действительность. Они, в свою очередь разделяются на искусства движения (временные) и искусства покоя (пространственные). Виды искусства можно различать и по средствам подражания (цвет, движение, звук). Высоко расценивая поэзию, Аристотель выделял в ней эпос, лирику и драму, а драматические произведения делил на трагедию и комедию.

Целью трагедии является катарсис, очищение души через сопереживание героям; прохождение через кризис способствует возвышению души. Учение о катарсической природе драматического искусства было широко признано в эстетике.

В отличие от Платона, признававшего за искусством только воспитательную роль, Аристотель рассматривал и гедонистическую функцию искусства, рассматривал его как средство получения удовольствия.

Трактат Псевдо-Лонгина «О возвышенном»

Трактат «О возвышенном» был написан в III в. н.э., однако долгое время приписывался римскому ритору Лонгину, жившему в I в. н.э. Трактат замечателен выделением возвышенного в самостоятельную эстетическую категорию. Человека всегда восхищали грандиозные объекты, возвышенные в прямом и в переносном смысле: высокие горы, извержения вулканов, великие реки, свет планет. Аналогично и в искусстве, наряду с прекрасным, спокойным и гармоничным, существует возвышенное, задача которого не убеждать доводами, а привести в состояние восторга. Кроме того, возвышенное в искусстве - это «отзвук величия души», восторг вызывают не только внешние объекты, но и душевные движения.

Эстетика Византии (IV-XV вв.)

Византийская империя была христианским государством, культура которого оказала большое влияние на формирование культуры восточных славян. Эстетика Византии носит религиозный характер, т.е. в первую очередь рассматривается красота божественного, а искусство мыслится как способ постижения божественного. Абсолютная красота божественного мира является образцом, причиной и целью земной красоты. В трактатах Псевдо-Дионисия Ареопагита, например, рассматривается три уровня красоты:

- абсолютная божественная красота;
- красота небесных существ;
- красота предметов материального мира.

Главной модификацией прекрасного в византийской эстетике почитался свет: божественный свет, лучи которого пронизывают все бытие, делают мир прекрасным. Основой этого учения стало евангельское предание о Фаворском свете, физическом и духовном, озарившем лицо Иисуса в момент преображения на горе Фавор. «Свет

умный» нужен и человеку для узрения мысленных вещей и слияния со светом божества.

Другая модификация прекрасного - цвет. Византийская эстетика выработала живописный канон, предполагавший символическое значение цвета: пурпурный цвет символизирует божественное; голубой и синий - трансцендентное, небесное; белый - святость; красный - жизнь, огонь, спасение и кровь Христову; золотой - свет.

Особенностью византийской эстетики является ее символический характер. Поскольку Бога нельзя постичь человеческим разумом, можно приблизиться к нему через образ, символ. У того же Дионисия Ареопагита весь земной мир - это система символов, через которую просвечивает божество. Символ не изображает духовную реальность, а указывает на нее, позволяет созерцать сверхчувственные объекты. В борьбе иконоборцев и иконопочитателей победили последние, с тех пор сложилась теория иконы как образа-символа, ведущего к первообразу, Богу. Был составлен иконописный канон, предполагавший, что богомаз (художник) должен писать не внешнее, а сокровенное; не личное видение, а всеобщее духовное содержание.

Христианский богослов Иоанн Дамаскин выделил три главных аспекта иконопочитания:

- дидактический (икона - это книга для неграмотных);
- психологический (икона вдохновляет религиозные чувства);
- догматический (икона выступает документальным свидетельством о трансцендентной реальности, источником благодати).

Религиозная эстетика Византии имела много общего с проникнутой христианством эстетикой европейского средневековья.

Эстетика европейского средневековья

В эстетике европейского средневековья господствовал религиозный подход к эстетическим проблемам. Бог суть высшая красота, а земная красота - лишь отблеск божественной. Поскольку Бог, сотворивший этот мир, является высшим художником, художественная деятельность людей не имеет самостоятельного значения. Светские зрелища как лишённые религиозного смысла отвергаются. Образы же религиозного искусства ценны тем, что выступают посредниками между миром и Богом.

Главным эстетическим достижением искусства средневековья стало формирование двух больших стилей: романского и готического. Поскольку все виды искусства концентрировались вокруг богослужения, то проявились эти стили в архитектуре и убранстве соборов.

Романский стиль был господствующим в VI-XII вв. Сам термин был введен в эпоху Возрождения, мыслителям которого это искусство казалось подобием «римского» стиля (Roma - Рим). Романский стиль отличают массивные формы, мощные стены, подавляющие величием объемы зданий. Храм в этом случае предстает не столько обиталищем Бога, сколько вместительным приходом. Скульптура и рельефы вписаны в пространство храма и демонстрируют преобладание духа над телесностью.

Готический стиль (XII-XIV вв.) сформировался тогда, когда изменились функции собора. Он стал не только культовым зданием, но и центром светской жизни, символом богатства города, мощи его власти. Термин «готический» был опять-таки придуман идеологами Возрождения, ибо в сравнении с романским, «классическим» стилем, он представлялся «варварским» (готы - одно из варварских племен). Готика характеризуется устремленностью здания ввысь, что достигалось за счет особой конструкции архитектуры. Здание держалось благодаря системе

подпорок: опорных арок внутри и контрфорсов снаружи. В результате нагрузка на стены уменьшалась, их можно было строить очень высокими. Готическая архитектура богато декорирована: резные башенки, балконы, витражи, розетки, скульптура внутри и снаружи здания делали храм изысканным произведением искусства.

4. Эстетика средневековья и архитектура. Эстетика эпохи Возрождения, Нового времени и архитектура.

«Переходный период» от культуры средних веков к Ренессансу XIII и XIV вв. связан с творчеством выдающихся литераторов Данте, Петрарка, Боккаччо, живописца Джотто и скульптора Донателло. В это время возникли основные социально-исторические и социально-экономические условия, вызвавшие к жизни новый этап в развитии эстетической мысли, художественного творчества, архитектурной практики и теории. Происходит осознание «достоинства» личности. Теоретические обоснования принципов гуманизма и оптимизма в духовной жизни общества прослеживаются в работах Джованни Пико дела Мирандола и Лоренцо Вала. Эстетика приобретает рационалистический характер, дается математическое и геометрическое толкование красоты. Корифеями Ренессанса в сфере искусства и развития эстетической мысли являлись Альберти, Дюрер, Леонардо да Винчи. Великой плеядой архитекторов и художников Филарете, Палладио и Вазари был написан ряд теоретических трудов.

В своих трактатах (*«О живописи»*, *«О статуе»*, *«О зодчестве»*) Леон Батиста Альберти интересуется не философией искусства, не эстетикой, не специфическими вопросами техники. Их проблематика его мало волнует. Его задача иная — снабдить художников руководством для нового, реалистического искусства, которое помогло бы им в их работе. Эти трактаты сугубо практические и сугубо рациональные. В отличие от средневековых трактатов в них нет никаких теологических привесок, они обсуждают тот метод, который приводит художника к созданию реалистического образа. Это было чем-то принципиально новым для своей эпохи, и это делало их столь злободневными. Будучи человеком глубоко образованным, блестяще зная латынь и известные в то время античные источники, Альберти подошел совсем по-новому к решению поставленной им перед собою практической задачи. Он не хочет витать в заоблачных высях, он хочет оказать пользу художникам, решившим встать на новый путь, он хочет простым и ясным языком изложить правила и законы, опирающиеся на науку, на математику, геометрию и оптику, такие правила и законы, которые облегчили бы создание «образов и подобий природных тел» (*«О статуе»*). Эта ориентация на природу не нова, она встречается и в средневековых трактатах, правда в чисто декларативной форме, встречается и у Ченнини, но у Альберти она приобретает принципиально новый характер, становится руководящей идеей, диктующей и специфический метод работы художника.

«Три книги о живописи» выдают большую зрелость мысли, написаны более свободным и гибким языком, полны смелых метафор и примеров из истории античного искусства, которое глубоко сродни Альберти, недаром он называет античных людей (включая сюда и этрусков) *nostrī antīchī*. Основной пафос трактата — реалистическое изображение на плоскости трехмерного пространства и объемной

человеческой натуры. Отсюда то исключительное внимание, которое Альберти уделяет перспективе. Она для него одно из главных средств выражения в руках ставшего на новые позиции художника. Не случайно Альберти посвящает итальянский текст «Трех книг о живописи» Филиппо Брунеллески, иначе говоря, тому человеку, который стоял во главе нового движения и который первым разработал научные основы центральной перспективы. Альберти прекрасно разобрался в сложившейся к его времени ситуации, иначе он не назвал бы в предисловии к своему трактату имена лишь тех флорентийских художников, кто были идейными соратниками Брунеллески, либо кто находился под его прямым воздействием.

«Трактат о живописи» *Леонардо да Винчи* стал источником нового истолкования природы Прекрасного. Первая глава гораздо более объемная по сравнению с остальными, и в основном в ней приведены все мысли Да Винчи о месте живописи среди других искусств, почему она требует особого внимания, и благодаря чему она превосходит многие науки и даже философию.

Трактат начинается с недовольства Леонардо в связи с тем, что живопись не входит в так называемый корпус свободных искусств, в который входят музыка, поэзия и скульптура. Живопись — дочь природы и осуществляется наиболее достойным чувством. Кроме того, живопись, помимо того, что занимается творениями природы, также имеет дело с тем многим, чего природа никогда не создавала. Живопись не обнаруживает свою конечную цель в словах и из-за невежества осталась позади вышеназванных наук, не теряя от этого своей божественности. Ведь, как и совершенные творения природы, живопись сама себя облагораживает.

Да Винчи пишет, что полезнее та наука, плод которой передаётся сообщению. А так как путь через зрительную способность доступен для более широкой аудитории, чем поэзия и литература, которые передаются через слово и слух и которые нуждаются в переводчиках и толкователях, живопись должна стоять выше последних. Тем более поэзия и литература представляют творения людей — слова, а живопись представляет творения природы, что для Леонардо более ценно.

Около 1465 года итальянский архитектор *Антонио Филарете* завершил свой обширный «*Трактат об архитектуре*». Вскоре после этого он впал в немилость у миланских властей, поскольку критически оценил в своей книге ломбардскую готику. Большая часть трактата построена в диалогической форме и посвящена детальному описанию идеального города Сфорцинда (назван так в честь миланского покровителя Филарете). Утопический город окружен мощной крепостной стеной, имеет правильную форму звезды и противостоит хаотической средневековой застройке. Башни высятся в вершинах каждого из восьми лучей этой звезды; из центра к ним тянутся проспекты. Город связан с внешним миром через систему каналов. В центре Сфорцинды находится главная площадь с собором. Проект Филарете насыщен астрологическими выкладками. Долгое время трактат циркулировал в рукописи и был напечатан только в 1894 году.

«*Четыре книги о архитектуре*» (итал. I Quattro Libri dell'Architettura) — труд *Андреа Палладио*, изданный в 1570 году, крупнейший свод знаний и правил классической архитектуры начала Нового Времени. Наследие Палладио, обработанное европейскими мастерами палладианской архитектуры XVII—XVIII веков, лежит в основе архитектуры классицизма XVIII—XX веков.

«Четыре книги» посвящены каждая своему покровителю из числа высшей итальянской знати, и рассматривают последовательно предметы:

Первая книга, не имеющая подзаголовка — основы материаловедения, принципы выбора места постройки и соотношения её с ландшафтом, основы проектирования и соотношения размеров пяти архитектурных ордоров, о проектировании отдельных элементов — фундаментов, окон, лестниц и т. п.

Вторая книга, «в коей содержатся рисунки многих домов, им построенных в городе и вне его, а также рисунки античных домов греков и латинян» посвящена архитектуре жилища

Третья книга, «в коей трактуется о дорогах, мостах, площадях, базиликах и ксистах» посвящена инженерному делу и градостроительству

Четвёртая книга, «в коей изображаются античные храмы», посвящена преимущественно римским храмам — и языческим (Храм Весты, Храм Марса-Мстителя, Храм Нервы Траяна и других), и христианским (Баптистерий Константина).

«Жизнеописания прославленных живописцев, скульпторов и архитекторов» (Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architetti) — собрание 178 биографий художников Италии эпохи Возрождения (с описанием некоторых их произведений), подготовленное художником *Джорджо Вазари* с группой помощников. Напечатано в 1550 году, в расширенном виде — в 1568 году. На протяжении веков — основной (а подчас и единственный) источник информации о величайших художниках Ренессанса. Отправная точка развития истории искусств, наиболее чтимый образец для первых специалистов по искусствоведению. В силу громадного объёма перепечатывается главным образом в извлечениях.

Вазари отнёсся весьма добросовестно к созданию монументального произведения о деятелях итальянского искусства, которое ему посоветовал написать Джовио (беседа состоялась на званом обеде в присутствии Павла III). Когда первая часть рукописи была готова, он передал её Аннибале Каро, который помог ему своими замечаниями и посоветовал довести работу до конца. Позднее монах Маттео Фаэтано, имевший литературное образование, по поручению Вазари «подшлифовал» слог. Таким образом, произведение имело коллективное авторство ради соответствия тогдашним стандартам и требованиям к литературному произведению. Отсюда — анекдоты и беллетристика в материалах жизнеописаний, как, например, известные истории о музыкантах, которые услаждали слух Джоконды, пока Леонардо да Винчи писал её портрет, или о мухе, которую юный Джотто нарисовал на носу одной из фигур Чимабуэ и которую его учитель тщетно пытался отогнать. Осознание, что это не только научное и культурологическое произведение, но также и литературный памятник эпохи, пришло только в XX веке.

Вазари был патриотом Флоренции и включил в книгу биографии всех известных флорентийских мастеров, приписав флорентийцам даже изобретение гравюры. Он включил биографии второстепенных и малоизвестных мастеров — только потому, что они были флорентийцами. На венецианское искусство он смотрит весьма снисходительно. Особенную неприязнь он испытывал к Тинторетто, не поместив его биографию в своей книге. Информацию о Тинторетто он поместил в биографии Баттисты Франко, который никак не равнялся в одарённости Тинторетто.

Вазари в своей книге подробно повествует о собственном творчестве и отдаёт должное своему таланту живописца и архитектора.

В конце XVI и начале XVII вв. в отдельных трактатах и произведениях искусства проявляются симптомы пессимизма и неверия в человеческие возможности (Микеланджело, Монтень, Эль Греко, Шекспир).

5. Классическая эстетика и архитектура XVII – начала XIX вв.

В XVII веке появились необходимые исторические условия для возникновения и развития новых направлений в эстетике и искусстве. Для данного исторического периода характерно сосуществование разных творческих традиций, разных подходов в понимании красоты, творчества художника (классицизм, барокко, маньеризм, реализм, романтизм). В XVII веке развивается эстетика барокко и эстетика классицизма в архитектуре. Социально-политические процессы способствуют формированию единых национальных государств и национальных культур. Именно в это время была впервые создана Академия архитектуры.

Одним из условий принципиально новых взглядов на эстетику и искусство стало возникновение и развитие философии рационализма (Р.Декарт - «Я мыслю - следовательно я существую»). В обосновании основных принципов и регламентации в научном и художественном творчестве значительную роль сыграли Р. Декарт («Рассуждение о методе») и Н. Буало («Поэтическое искусство»).

«Рассуждение о методе, чтобы хорошо направлять свой разум и отыскивать истину в науках» (фр. *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison, et chercher la vérité dans les sciences*) — философский трактат, опубликованный Рене Декартом в 1637 году в Лейдене. Считается переломной работой, ознаменовавшей переход от философии Ренессанса и начавшей эпоху философии Нового времени и современное научное познание. Рассуждение начинается с признания важности «здорового смысла» (*Le bon sens*), который Декарт определяет как способность отличить истину (*le vrai*) от заблуждения. Здравый смысл одинаков (*égale*) у всех людей от природы и, по сути, является разумом (*raison*). Именно он отличает людей от животных, однако применение (*l'appliquer*) этого здравого смысла может быть различно. Поэтому Декарт предлагает метод для усовершенствования знаний.

Основанием для своих выводов он называет свою собственную жизнь, поскольку его с детства интересовали различные науки и книги. Декарт перечисляет такие науки (*sciences*) как поэзия (*poésie*), математика (*mathématiques*), теология (*théologie*), философия (*philosophie*), юриспруденция (*jurisprudence*) и медицина (*médecine*). Однако он замечает, что читающие книги могут уйти от реальности и впасть "в сумасбродство рыцарей наших романов" (*les extravagances des paladins de nos romans*). При этом Декарт совершенно отвергает ложные учения алхимиков, астрологов и магов.

Во второй части Декарт вспоминает свое пребывание в Германии (*Allemagne*) во время войны и мысль, которая посетила его в то время. А именно, что единый замысел лучше хаотичного нагромождения различных сведений. Он противопоставляет старые города с кривыми улицами новым городам, созданным по единому плану. При этом Декарт заявляет, что он лишь желает пользоваться своим собственным умом (*esprit*), а отнюдь не посягает на общественное устройство. Далее излагаются четыре знаменитых правила достижения истины:

1. Принимать за истинное только то, что ясно и отчетливо (*si clairement et si distinctement*).

2. Делить трудности (*difficultés*) на части.
3. Располагать свои мысли (*pensées*) в порядке, начиная с простейших и восходить к сложным.
4. Делать перечни и обзоры (*revues*).

В третьей части Декарт замечает, что во время ремонта необходимо вселиться в некое временное жилище. При разработке картины мира таким убежищем служит мораль, для которой существуют свои правила (*maximes*):

1. Повиноваться законам и обычаям, не отвергая религии, в которой воспитан.
2. Быть постоянным (*constamment*) в своем решении и не блуждать из стороны в сторону.
3. Менять себя, а не "порядок мира" (*l'ordre du monde*).

В четвертой части своей работы Декарт признается, что размышлял об иллюзорности всего на свете и отсюда он приходит к тезису: Я мыслю, следовательно, я существую (*je pense, donc je suis*). Он полагает, что все можно признать иллюзорным, кроме самой иллюзии, которая есть некоторое представление мыслящего существа. Эта субстанция (*substance*) мысли не нуждается ни в каком месте и не зависит от материальных вещей. Далее Декарт обнаруживает среди своих представлений идею совершенного (*parfait*) существа, повторяя тем самым, онтологический аргумент Ансельма Кентерберийского. Понятие Бога позволяет воспринять мысли не как иллюзии, а как отображения реально существующих вещей, поскольку совершенное существо не обманывает.

Творчество Буало — крупнейшего теоретика французского классицизма, обобщившего в своей поэтике ведущие тенденции национальной литературы своего времени, — падает на вторую половину 17 века. Никола Буало, Буало-Депрео — французский поэт, критик, теоретик классицизма. Основные эстетические принципы французского классицизма сформулированы Буало в поэме *«Поэтическое искусство»* (1674). Эстетика Буало проникнута рационализмом: прекрасное для него тождественно разумному. Положив в основу своей поэтики принцип "подражания природе", Буало ограничивает его изображением абстрактно всеобщего, типического, исключая всё индивидуальное, изменчивое. Согласно Буало, такой характер "подражания природе" был присущ античному искусству, которое рассматривается им как абсолютная эстетическая норма (Аристотель, особенно Гораций). Буало устанавливает незыблемые правила "хорошего вкуса", народную поэзию третирует как искусство "вульгарное", "варварское", "площадное". Поэтика Никола Буало оказала влияние на эстетическую мысль и литературу 17-18 веков многих европейских стран. В России эстетике Буало следовали Кантемир, Сумароков, особенно В. К. Тредиаковский, который в 1752 году перевёл "Поэтическое искусство" на русский язык. Вот что пишет Н. Буало о природе поэтического творчества:

«О вы, кого манит успеха путь кремнистый,
В ком честолюбие зажгло огонь нечистый,
Вы не достигнете поэзии высот:
Не станет никогда поэтом стихоплет.
Не внемля голосу тщеславия пустого,
Проверьте ваш талант и трезво и сурово.
Природа щедрая, заботливая мать,
Умеет каждому талант особый дать».

Об эстетических принципах классицизма в своих работах пишут *Корнель* («Рассуждение о 3-х единствах»), *Пуссен* («Письма»), *Ларошфуко* («О вкусе»), *Сент-*

Эвремон («О древней и новой трагедии»). Эстетические принципы архитектуры связаны с трудами Франсуа Blondеля («Курс архитектуры») и Клода Перро («Правила пяти видов колонн согласно метода древних», «Спор древних и новых».)

Главное сочинение *Франсуа Blondеля*, с которым он вошёл в историю архитектурной науки, стал **«Курс архитектуры»** (Cours d'Architecture), издававшийся в 1675, 1683, 1685, 1688 и 1698 годах. Курс представляет собой материалы чтений, которые дважды в неделю Blondель проводил перед членами Академии. Основой своей концепции Blondель сделал рационализм и прагматизм, метод точного математического расчёта «идеальных пропорций» здания безотносительно к какому-либо архитектурному стилю. «Подражание Риму в наше время неуместно», — утверждал Blondель, подчёркивая, что основы классицизма лежат не в подражании греческой или римской классике, а в рациональной структуре архитектурной композиции.

В пятой книге «Курса архитектуры» он писал: «Нам приятно смотреть на некоторые соотношения тех готических зданий, красота которых, очевидно, возникла из симметрии и пропорции между целым и частями и внутри отдельных частей и видна, невзирая на скрывающие её безобразные украшения... При тщательном изучении этих глыб мы открываем в них те же пропорции, что и в строениях, воздвигнутых по всем правилам зодчества» Гармонию пропорций в архитектуре Blondель соотносил с гармонией музыкальных интервалов. В дальнейшем подобное понимание гармонии стало характерным именно для французского классицизма эпохи Просвещения и получило наименование «вневременного понимания красоты».

Против такого понимания классицизма выступил К. Перро, приверженец исключительно новой французской архитектуры. Дискуссия между этими архитекторами составляет интересную страницу истории французской эстетики. Вопрос о предпочтении античного либо современного стиля, постепенно вылившийся в спор о достоинствах классицизма или барокко получил название: **«Спор о древних и новых»** (Querelle des anciens et des modernes). В иллюстрациях трактата Blondеля, тем не менее, присутствуют не только классицистические, но и барочные мотивы, что отражает вкусы его времени, «большого стиля» Людовика XIV, соединяющего элементы классицизма и барокко.

Эстетические взгляды классицизма на ландшафтную архитектуру и типы архитектурных сооружений получили дальнейшее развитие в России в XVIII - начале XIX веков (Камерон, Казаков, Кваренги, России, Старов и другие).

6. Эстетика модернизма и архитектура модернизма

В борьбе с феодально-абсолютистскими режимами важную роль сыграло третье сословие. XVIII век - эпоха провозглашения лозунга «свобода равенства и братство», формирования новых философских, этических и эстетических идеалов в непримиримой борьбе с абсолютистской властью, феодально-крепостническими отношениями, догматикой классицизма в сфере эстетики и художественного творчества. Эстетическая мысль приобретает прагматический характер. В эстетике Просвещения очень важна связь эстетического и нравственного. Просветительские идеи в Англии связаны с именами Берка, Юма, Хогарта, Хатчесона, Шефстбери и других деятелей культуры.

Эдмунд Берк (1729 - 1797), английский публицист и философ. Ему принадлежит труд под названием **«Философское исследование о происхождении**

наших идей возвышенного и прекрасного». До введения категорий прекрасного и возвышенного в теории эстетики существовало много противоречий. Эстетика определялась как наука о прекрасном. При этом понятие прекрасного трактовалось по-разному, что вызывало сомнения как в объективности самого понятия, так и в его трактовке.

Многие связывали понятие прекрасного с сюжетами ласкающими глаз и вызывающими в душе состояние спокойствия и безмятежности. Средствами выразительности в таких произведениях служили плавные линии форм, мягкая светотень и нежные оттенки гармоничных цветов. Однако искусство показывало немало примеров прямо противоположного решения художественного произведения с не менее эффективным воздействием на зрителя. Произведения многих великих художников изображали события трагические, вызывающие у зрителя скорее испуг, чем удовольствие. При этом часто использовались резкие контрасты света и тени, сочетания ярких цветов и прямые ломанные линии.

Ясность в этом вопросе появилась лишь тогда, когда Э. Берк ввел в эстетику категории прекрасного и возвышенного. К прекрасному он отнес искусство, ласкающее взгляд плавными переходами света и тени, плавными линиями и нежными цветовыми сочетаниями. Сюжетами этой категории могли быть только изображения, вызывающие чувства покоя и безмятежности.

К другой категории возвышенного искусства Э. Берк отнес сюжеты, изображающие опасные для жизни человека события, такие, как бури, пожары, извержения вулканов, штормы или военные действия. Удовольствие от созерцания подобных зрелищ зритель получает, по мнению Э. Берка, от причастности к великим событиям, находясь от них на безопасном расстоянии.

Историки философии, в основном, сходятся на том, что философия шотландца *Дэвида Юма* (1711 – 1776) в части гносеологии носит характер скептицизма. Структурно начиная изложение своей философии с теории познания, Юм в первом крупном своём произведении *«Трактат о человеческой природе»* (1739 -1740), тем не менее, указывает на подготовительный характер гносеологии в контексте его общефилософской системы. Из этих комментариев напрямую следует вторичный характер гносеологических построений в контексте более важных, на его взгляд, философских задач, а именно — проблем морали и нравственности, а также социального взаимодействия людей в современном обществе. Позднее же именно познавательная проблематика выйдет на первый план (в *«Исследовании о человеческом познании»* (1748 -1758) она будет центральной) юмовской философии в том числе и у его критиков, оттеснив и оттенив всё остальное.

Юм исходил из того, что наше познание начинается с опыта. Однако, считал он подобно другим своим коллегам вроде Дж. Локка и Дж. Беркли, оно никогда не сводится только лишь к простому копированию опыта: в нашем познании мы всегда имеем попытки выйти за опытные рамки, дополнить опытные данные связями и выводами не представленными в опыте непосредственно, объяснить то, что непонятно и неясно из данности самого лишь опыта. Наконец, наше познание всегда тесно связано с фантазиями и созданием несуществующих объектов и миров, а также содержит в себе широкие возможности самого разного рода заблуждений. Опыт даёт познанию лишь «сырой материал», из которого познавательная активность ума получает конкретные познавательные результаты и на основе которого выстраивает общий вид познаваемой реальности.

Внешние впечатления уже даны уму в опыте определённой связи друг с другом (так я вижу проезжающий мимо автомобиль, падающий снег и пешеходов на тротуаре и т. д.), однако ум имеет возможность в собственных идеях как просто копировать и воспроизводить эти связи (в памяти), так и выстраивать свои собственные связи (в воображении). После восприятия материала познающий ум всегда обрабатывает эти представления — он *складывает простые идеи в сложные и разлагает сложные идеи в простые*.

Как правило, впечатления сами по себе являются источниками *сложных (разложимых) идей*, тогда как *простые (далее неразложимые, атомарные) идеи* являются продуктами работы ума, однако, подчёркивает Юм, какую бы идею в нашем уме мы бы не взяли, всегда можно теоретически проследить её связь со впечатлением её породившим, допуская атомарность любых перцепций.

Просветительские идеи во Франции получили развитие благодаря деятельности Дюбо, Бате, Вольтера, Гельвеция, Руссо, Кондорсе и Дидро. Работы *Дени Дидро* (1713 - 1784) посвящены природе красоты, принципам реализма, народности, познавательным и воспитательным функциям искусства (*«Трактат и прекрасном», «Салоны», «Парадокс об актёре»*). Верность природе, непригодность классических условностей и важное значение нравоучительного элемента в искусстве Дидро отстаивает в качестве критика и теоретика искусства. Он писал не только о литературе, но и об изобразительных искусствах («Салоны») и об искусстве актёра («Парадокс об актёре»). В своих «Салонах» он сближал живопись и скульптуру с литературой, требовал «нравственных картин» и рассматривал изобразительные искусства как своеобразное средство воздействия на умы. «Парадокс об актёре» до сих пор не утратил своего значения по богатству и оригинальности мыслей. Дидро — враг актёрской теории «натура». Актёр должен играть обдуманно, изучив природу человека, неуклонно подражая какому-нибудь идеальному образцу, руководимый своим воображением, своей памятью, — такой актёр будет всегда равно совершенен: всё у него размерено, соображено, изучено, приведено в стройный порядок. «Власть над нами принадлежит не тому, кто в экстазе, кто — вне себя: эта власть — привилегия того, кто владеет собой».

Немецкий поэт, драматург и эстетик *Гонхольд Эфраим Лессинг* предпринимает первые попытки классификации видов искусства в трактате *«Лаокоон или о границах живописи и поэзии»* (1766 г). Античная скульптурная группа «Лаокоон и его сыновья», хранящаяся в Ватиканском музее, послужила Лессингу основой для теоретического осмысления специфики изобразительного искусства и поэзии. Выступая против доминирующей на протяжении почти всего века Просвещения эстетической программы классицизма, которая заключалась в утверждении принципа сопоставимости видов искусств, берущего начало ещё с древних времен (как, например, в нормативной поэтике Горация — «ut pictura poesis»), Лессинг, во многом ссылаясь на тот же опыт классической древности, указывает на принципиальное различие искусств «как по предметам, так и по роду их подражания».

В своей попытке определить задачу поэзии эстетическая программа классицизма указывала на её соотнесенность с визуальными искусствами. Так, задача поэтического искусства заключалась в пластическом подражании природе. Поэзия должна была наиболее точно описывать многообразие изящной природы, с целью доказательства идеи мировой целесообразности и общего благоустройства, а также украшать и возвышать мир действительности. За живописью же всё более закреплялась пиктографическая функция, заключающаяся в том, чтобы выступать в

качестве выразителя различных отвлеченных абстракций, пользуясь инструментарием универсального языка статичных условно-мифологических образов, или же наоборот, попросту иллюстрировать сюжеты из классической мифологии и Гомера. Лессинг отмечает, что современная ему критическая мысль классицизма, предав забвению тот факт, что и в древности два вида искусств имели четкое разграничение (в частности, Лессинг указывает на неправильное понимание афоризма Симонида - «живопись - немая поэзия, поэзия — говорящая живопись»), создала ложное представление о специфике и задачах обоих искусств.

В своем трактате Лессинг выступил против эстетической программы основных теоретиков классицизма (Готтшед и его единомышленники). Изобразительное искусство и поэзия имеют общую направленность в том, что оба они направлены на подражание природе и в том или ином виде призваны воспроизводить действительность. Принципиальный же момент заключается в том, что, по Лессингу, каждый вид искусства, благодаря особой специфике и индивидуальным техникам, выполняет свое назначение по-своему. Специфическое свойство поэзии заключается в принадлежности к временным искусствам, в качестве предмета изображения в поэзии выступает протекающее во времени действие. В отличие от живописи, предметом которой являются тела их свойства, поэзии практически недоступно изображение телесного облика во всей полноте, пластической завершенности. Предмет в изобразительных искусствах запечатлевается художником в определенный момент своего развития, именно тогда, когда «лишь с определенной точки зрения» становится возможной фиксация наиболее устойчивых его черт.

Сочинения немецкого мыслителя *Иоганна Готфрида Гердера «Фрагменты по немецкой литературе»* (*Fragmente zur deutschen Literatur*, Рига, 1766—1768), *«Критические роуци»* (*Kritische Wälder*, 1769) сыграли большую роль в развитии немецкой литературы периода «Бури и натиска» (см. «*Sturm und Drang*»). Здесь мы встречаемся с новой, восторженной оценкой Шекспира, с мыслью (ставшей центральным положением всей его теории культуры), что каждый народ, каждый прогрессивный период мировой истории имеет и должен иметь литературу, проникнутую национальным духом.

Его сочинение *«Тоже философия истории»* (Рига, 1774) посвящено критике рационалистической философии истории просветителей. С 1785 года начал выходить его монументальный труд *«Идеи к философии истории человечества»* (Рига, 1784—1791). Это первый опыт всеобщей истории культуры, где получают своё наиболее полное выражение мысли Гердера о культурном развитии человечества, о религии, поэзии, искусстве, науке. Восток, античность, средние века, Возрождение, новое время — изображены им с поражающей современников эрудицией.

Последними его большими трудами (если не считать богословских произведений) стали *«Письма для споспешествования гуманности»* (*Briefe zur Beförderung der Humanität*, Рига, 1793—1797) и *«Адрастея»* (1801—1803), направленная главным образом против романтизма Гёте и Шиллера.

Философию позднего Канта резко отклонил, назвав его исследования «глухой пустыней, наполненной пустыми порождениями ума и словесным туманом с большим притязанием». В частности, Гердер считал, что животные являются для человека «меньшими братьями», а не только «средством», как считает Кант: «Не существует добродетели или влечения в человеческом сердце, подобие которых здесь и там не проявлялось бы в мире животных».

Высшим идеалом для Гердера была вера в торжество всеобщей, космополитической гуманности (*Humanität*). Гуманность он трактовал как осуществление гармонического единства человечества во множестве самостоятельных индивидов, каждый из которых достиг максимальной реализации своего уникального предназначения. Более всего в представителях человечества Гердер ценил изобретательство.

В своих литературных произведениях и теоретических трактатах великий немецкий поэт И.В. Гете пишет о богатстве реалистического метода в искусстве, о связи личности художника с его творчеством, феномене художественной правды в искусстве. Преодоление канонов классицизма в архитектуре можно увидеть в архитектурных сооружениях К.Н.Леру и Э.Л.Булле.

7. Постклассическая эстетика и новейшая архитектура модернизма

Эстетика Романтизма ярко проявилась в творчестве выдающихся деятелей культуры - Гельдерлина, братьев Шлегелей, Новалиса, Гофмана, Байрона. В этот период в Англии возникают первые учения о материальной культуре, созданной «по законам красоты». У истоков этих учений стояли *Джон Рёскин* (1819-1900) и *Уильям Моррис* (1834-1896).

Основная идея работ Рёскина заключается в придании искусству большого значения как моральному фактору. Будучи современником небывало интенсивного развития техники, он сделал вывод, что победное шествие машин и растущая власть капитала превращает людей, незаметно для них самих, в рабов и уродует целые страны. Дым, копоть, разрушение человеком природного ландшафта, тусклые краски, неуклюжие и грубые формы лишают душу столь необходимой ей эмоциональной пищи. С машинами он связывал гибель искусства, а с гибелью искусства – неизбежный крах добра и красоты в человеке. Только ручной труд сможет вернуть человека к его истинной жизни и предназначению. Однако, несмотря на свою утопичность в эстетике Рёскина была и прогрессивная мысль, отличавшая ее от множества подобных идей того времени. Так, он определял красоту храма соответственно его пользе как убежища от непогоды, красоту кубка – пропорционально его полезности как сосуда для питья.

Моррис утверждал, что подлинное искусство присутствует при написании картины, создании музыки, а так же выборе цвета и формы различных предметов домашнего обихода, разбивке поля под пашни и пастбища, поддержании порядка в городах и на проезжих дорогах, - оно проявляется во всех аспектах нашей жизни. Разделение искусства на чистое и прикладное он считал пагубным как для общества, так и для искусства, поскольку красота, отделенная от пользы, теряет свой изначальный смысл и становится атрибутом роскоши, или забавной игрушкой кучки богатых и праздных людей. Главный социальный порок машинного века Моррис видел не в развитии капиталистической собственности, а в гибели ручного труда, в отделении труда от радости творчества, искусства от ремесла, в лишении искусства его социальных и индивидуальных основ. Благодаря усилиям Джона Рёскина и Уильяма Морриса возникло художественное течение под названием «Движение искусств и ремесел». Его участники пропагандировали возвращение к ремесленным народным истокам творчества, стремились создавать эстетически продуманную среду обитания для каждого человека.

Важную роль в развитии эстетических взглядов, в изучении художественной культуры человечества сыграли немецкие философы Кант, Фихте, Шеллинг и Гегель. Во времена философа *Иммануила Канта* (1724–1804) эстетикой называлось учение о чувственности: о том, как мы чувствуем, воспринимаем, представляем и познаём мир. Это же значение он вкладывал в слово эстетика, когда писал *«Трансцендентальную эстетику»* - первую часть «Критики чистого разума». И здесь он говорит не о прекрасном, а о чувственности вообще и о её формах — пространстве и времени.

Чувственность позволяет нам познавать не вещи, но явления. Мы созерцаем их в пространстве и времени. И далее, на основе опыта, но с помощью суждений разума мы и строим картину мира. Тем не менее, эстетика как учение о прекрасном тоже занимало его мысли, которые вылились в трактат *«Критика способности суждения»*: «...в центре между рассудком и разумом находится высшая способность чувства - это суждение». Суждение позволяет нам узнавать прекрасное, возвышенное, гениальное. Кант задаётся вопросом, на чём оно основано? И делает два противоположных вывода:

«Суждение вкуса не основано на понятиях, а то в противном случае о нём можно было бы диспутировать»...

«Суждение вкуса основано на понятиях, в противном случае о вкусах... нельзя было бы даже спорить»

И это не удивительно. По мнению Канта, эстетические суждения всегда спорят сами с собой, потому что они в одно и то же время и всеобщи, и уникальны. Мы называем что-то прекрасным, полагая, что это — свойство самой вещи; и в то же время мы допускаем, что что-то может казаться прекрасным только нам.

По мнению Канта, эстетическим суждениям характерны четыре основные особенности:

1. Незаинтересованность. Это чистое любование, недоступное интересам разума и чувств.

2. Всеобщность. Чтобы прочувствовать прекрасное, не нужны понятия, оно и так нравится всем.

3. Целесообразность. Мы не знаем цели, но чувствуем, что она есть: целесообразность воспринимается без представления о цели.

4. Необходимость и общезначимость. Прекрасное необходимо всем.

В философском наследии немецкого философа *Иоганна Готлиба Фихте* (1762-1814) есть две работы, посвященные эстетической проблематике – *«Дух и буква философии»* (1794) и *«Система учения о нравственности по принципам научного учения»* (1798). Первая - полемический трактат, направленный против труда Ф. Шиллера "Письма об эстетическом воспитании". Однако для эстетической теории значительно важнее была общая философская концепция И. Фихте, изложенная во второй труда.

Рассматривая идеи «Критики чистого разума» Канта, он обосновывает идею творческой сущности познавательного процесса. В мышлении мы предоставляем существования вещам вне нас, поэтому, когда мыслим, то тем самым создаем собственный мир. Это создание - не результат нашей произвола, поскольку мы осознаем, что представления, которые существуют в нашем сознании, не является нашим творением. Итак, имеется у нас непостижимая побуждение к мышлению заставляет предусматривать и возлагать существования отличного от человека "- от нашего Я - внешнего мира, есть" не Я ". Внешний мир, возникает предметом нашего мышления, мы воспринимаем как наш собственный состояние, существенную

качество нас самих, а не как нечто внешнее, что существует вне нас. Внешний мир в его качествах выражает лишь внутреннее строение нашей мыслительной способности.

Теория активной формирующей роли сознания субъекта глубоко повлияла на мировоззрение романтиков. В эстетике самого И. Фихте его идея "заранее определенности" познавательной способности служит средством разграничения человеческих способностей, обуславливающие различия между искусством, наукой и моралью. Наука развивает у человека рассудочное мышление; мораль совершенствует человеческое сердце. Искусство же обеспечивает сочетание названных начал, а затем помогает развитию целостной личности. Благодаря искусству человек обыденного сознания поднимается до осознания мира не только как определенной данности, а также как к следствию формирования его по идее совершенства. То есть, искусство учит человека видеть мир продуктом духа, поднимая его тем самым к философскому пониманию действительности. Таким образом искусство влияет на формирование рассудка. По нравственности, то искусство помогает осознать человека настоящим носителем красоты. Напомним, что эта идея всесторонне обоснована в эстетике Канта. Идея связи чувственности и рассудковости, нравственной и познавательной способности рассматривается в эстетике И. Фихте также согласно эстетическим идеями, выдвинутыми Ф. Шиллером в работе «О эстетическое воспитание», хотя и в полемике с ними.

Согласно идее Канта о заинтересован характер эстетического созерцания, И. Фихте связывает ценность эстетического созерцания формы предмета с эстетическим наслаждением. Эстетическое созерцание способствует нравственному совершенствованию и развитию мышления, поскольку оно является восходящей звеном гармонизации духовных структур.

Анализ искусства и мира личности в эстетике И. Фихте направлен на выявление духа художественного произведения, рассматривается как внутренний настрой художника - олицетворение его "свободной духовного творчества". Подобно Ф. Шиллера, И. Фихте рассматривает искусство как источник формирования "целостного человека", ведь "оно обращается не к разуму и не к сердцу, а ко всей души в единстве его способностей". Поэтому искусство "делает трансцендентальный взгляд привычным".

Художественное творчество И. Фихте считает не продукт рассудковости, а порождением природы: "Абсолютно правильно то, что художником рождается". Действительно, гениальные произведения искусства - это порождение свободы духа гения, не попадает под влияние своего времени, не гонится за славой, а стремится воплотить идеал, который питает его душу и вдохновляет на творчество.

Содержание работы *Фридриха Вильгельма Йозефа Шеллинга* (1775 - 1854) «*Философия искусства*» было хорошо известно немецкой интеллигенции на рубеже XVII-XIX вв., т.е. почти в самый разгар романтического движения в Германии. Труд Шеллинга составляет определенную часть этого движения и вместе с тем является целым этапом в развитии немецкой классической эстетики от Канта до Гегеля. Общеизвестно влияние Шеллинга на эволюцию искусства и литературы, а также эстетической мысли Франции, Англии, России и других стран. Исходным пунктом для «Философии искусства» является объективный идеализм. В основе всего сущего лежит абсолютное как чистая индифференция, неразличимое тождество реального и идеального, субъективного и объективного. В абсолютном погашены все различия.

По остроумному замечанию Гегеля, абсолют представляется Шеллингу в виде ночи, где, как говорится, все кошки серы.

Шеллинг руководствуется в своих эстетических исследованиях методом “конструирования”. С помощью нескольких категорий (идеальное и реальное, субъективное и объективное, бесконечное и конечное, свобода и необходимость и др.) он конструирует идеальную модель мира искусства. Гегель отмечал, что оперируя двумя понятиями (“идеальное” и “реальное”), Шеллинг уподобился художнику, который попытался изобразить мир посредством смешения всего-навсего двух красок, имевшихся на его палитре.

Искусство, как и природа, есть нечто целостное. Все виды, роды и жанры искусства, согласно Шеллингу, внутренне связаны, составляют единое целое, ибо они с разных сторон и своими средствами воспроизводят абсолютное. Но Шеллинг не только рассматривает различные виды и жанры искусства с точки зрения их органической связи между собой. Такую же связь он устанавливает между искусством, философией и моралью. При этом он исходит из кантовской триады идей: красоты, истины и добра. Если истина связана с необходимостью, а добро со свободой, то красота выступает как синтез свободы и необходимости. Шеллинг считает, что между истиной, добром и красотой не может быть того отношения, какое существует между целью и средством. Для Шеллинга характерна мысль о внутренней изоморфности искусства и органической жизни (это наиболее заметно в его анализе живописи, скульптуры и архитектуры). Разум, по Шеллингу, непосредственно объективируется в организме. То же происходит и в процессе художественного творчества. Ведь гений творит подобно природе. В сущности творческий процесс представляется Шеллингу как процесс неосознанный, иррациональный, неуправляемый, хотя философ и высказывает разные оговорки на этот счет.

Реальный ряд искусств представлен музыкой, архитектурой, живописью и пластикой, идеальный - литературой. Как бы чувствуя натянутость своего принципа классификации искусств, Шеллинг вводит дополнительные категории (рефлексия, подчинение и разум), которые были призваны конкретизировать исходные положения. Однако и при этом классификация остается достаточно искусственной. Характеристику отдельных видов искусств он начинает с музыки. Это наиболее слабая часть, поскольку этот вид искусства Шеллинг знал плохо, что и заставило его ограничиться самыми общими замечаниями (музыка как отражение ритма и гармонии видимого мира, лишенное образности воспроизведение самого становления, как такового, и т.п.). Живопись, по Шеллингу, первая форма искусства, воспроизводящая образы. Она изображает особенное, частное во всеобщем. Категорией, характеризующей живопись, является подчинение. Шеллинг подробно останавливается на характеристике рисунка, светотени, колорита. В споре между сторонниками рисунка и колорита он выступает за синтез того и другого, хотя на практике четко прослеживается, что рисунок для него имеет большее значение. Наряду с рисунком для Шеллинга большое значение имеет и свет, поэтому идеал Шеллинга в живописи двойствен: это то Рафаэль (рисунок!), то Корреджо (светотень!).

Искусство, синтезирующее музыку и живопись, Шеллинг видит в пластике, куда включаются архитектура и скульптура. Шеллинг рассматривает архитектуру в значительной мере в плане отражения в ней органических форм, вместе с тем подчеркивая ее родство с музыкой. Для него она “застывшая музыка”. В пластических искусствах скульптура занимает самое важное место, ибо ее предметом

является человеческое тело, в котором Шеллинг в духе древнейшей мистической традиции видит осмысленный символ мироздания. Скульптурой завершается реальный ряд искусств.

Георг Вильгельм Фридрих Гегель (1770-1831) - представитель немецкой классической философии. Он обнаружил интерес к эстетике уже в молодые годы. Именно она преобладала в его исследовательских экспертизах. Как и Кант, Гегель полагал, что феномен эстетического может объединить истину и добро. Они соединяются родственными узами лишь в красоте. Однако позже Гегель переходит от эстетики к логике. В связи с этим выстраивается и иная иерархия, т.е. логика возрастания, форм духа. Последовательность выглядит так: искусство, религия, философия. Свои эстетические представления Гегель изложил в курсах лекций по эстетике, которые он читал в Гейдельбергском, а затем в Берлинском университетах.

Особое внимание Гегель уделял феномену красоты. Отношение человека к миру, к животным раскрывает красоту там, где проявляются свойства, сходные с человеческим совершенством. Красота, по Гегелю, — это чувственная форма идеи. Сфера проявления красоты - видимость, которая располагается между непосредственной чувственностью и идеализированной мыслью. Чувственное в искусстве использует два канала восприятия — зрение и слух, но оно всегда имеет одухотворенный характер.

Но каким образом возникает эстетическое отношение? Гегель пишет: «Вожделение есть та форма, в которой самосознание проявляется еще на первой ступени своего развития. Вожделение здесь не имеет никакого дальнейшего определения, кроме определения его как *влечения*, поскольку это последнее, не получившее определения со стороны мышления, направлено на внешний объект, в котором оно ищет своего удовлетворения»

Гегель создал первую историческую типологию художественной культуры:

- символическая форма (доминировала на Востоке);
- классическая (типична для античной Греции);
- романтическая (возникла в христианской Европе).

Как определяется тип художественной культуры? Критерием оказывается соотношение между художественным содержанием и его воплощением. Символическое искусство, как считал Гегель, еще не нашло подходящей формы для собственного воплощения. Поэтому философ и называет его «предыскусством». Подлинным искусством он называет только классическое, античное, поскольку оно оставило совершенные формы и воплощает столь же совершенное содержание.

Греческую трагедию Гегель считал одним из высших достижений искусства: «...Для подлинно трагического действия необходимо, чтобы уже пробудился к жизни принцип индивидуальной свободы и самостоятельности или же по крайней мере принцип самоопределения, способность свободно, но по своей воле отстаивать свое дело и его последствия; а для появления комедии в еще большей степени должно появиться свободное право субъективности и ее уверенного в себе господства.

В романтическом искусстве обнаруживается разрушение гармонии между формой и содержанием. Начинается разрушительный процесс, в котором содержание развивается быстрее, чем форма. Это губительный путь. Искусство вынуждено уступить свое первенство в духовной культуре религии. Гегель пытался выстроить также морфологию искусства. В дополнение к зрению и слуху он вводил еще и внутреннее чувство, и основанное на нем воображение. Так структурировались три вида искусств: пластические, музыкальные и словесные.

На символической стадии художественной культуры доминировала архитектура; в эпоху классического искусства - живопись, музыка, поэзия. Философию искусства Гегель рассматривает как учение об идеале и его развитии. Идеал в искусстве проходит ряд ступеней своего развития. Они являются формами искусства, которые дифференцируются в зависимости от соотношения идеи и ее внешнего образа. Символическая художественная форма дает лишь намек на идею. Это искусство характерно для Востока. Когда идея и ее внешний облик полностью соответствуют друг другу, мы имеем классическое искусство. Если внешняя форма не достаточна для воплощения развивающейся идеи, то возникает романтическое искусство.

8. Эстетический идеал и красота архитектуры

В трактатах Симона Ушакова и Симеона Полоцкого отразились эстетические воззрения XVII в. *Симон Ушаков* (1626—1686) был одной из центральных фигур в русском искусстве XVII столетия. Значение этого мастера не ограничивается созданными им многочисленными произведениями, в которых он стремился преодолеть художественную догму и добиться правдивого изображения - «как в жизни бывает». Свидетельством передовых взглядов Ушакова является написанное им, очевидно, в 60-х годах *«Слово к любителю иконного писания»*. В этом трактате Ушаков высоко ставит назначение художника, способного создавать образы «всех умных тварей и вещей... с различным совершенством создавать эти образы и посредством различных художеств делать замысленное легко видимым».

Выше всех «существующих на земле художеств» Ушаков считает живопись, которая «потому все прочие виды превосходит, что деликатнее и живее изображает представляемый предмет, яснее передавая все его качества...». Ушаков уподобляет живопись зеркалу, отражающему жизнь и все предметы. «Слово к любителю иконного писания» было посвящено Ушаковым Иосифу Владимировичу, московскому живописцу, уроженцу Ярославля, пользовавшемуся в 40-60-х годах значительной известностью. Иосиф Владимиров - автор более раннего трактата об иконописании, в котором он, хотя и не столь определенно, как Ушаков, также заявлял себя: сторонником новшеств и требовал большей жизненности в искусстве.

Ушаков - художник, учёный, богослов, педагог - был человеком новой эпохи, новым типом мыслителя и творца. Будучи новатором в искусстве, он в то же время понимал ценность старинных традиций русской культуры и тщательно оберегал их. Достаточно вспомнить его роль при росписи Архангельского собора в 1666 году. Именно в силу названных качеств, отмеченной редкой широты взглядов он смог более тридцати лет стоять во главе русского искусства.

Занимаясь воспитанием учеников и всячески стремясь передать им свои знания, он задумал даже издание подробного анатомического атласа. «Имея от Господа Бога талант иконописательства... не хотел я его скрыть в землю... но попытался... выполнить искусным иконописательством ту азбуку искусства, которая заключает в себе все члены человеческого тела, которые в различных случаях требуются в нашем искусстве, и решил их вырезать на медных досках...» - писал о своём замысле Ушаков, однако атлас, по-видимому, издан не был. Примером ранних работ Ушакова может служить икона «Благовещение с акафистом» 1659 года, написанная им вместе с двумя другими иконописцами: Яковом Казанцем и Гавриилом Кондратьевым. Великолепием архитектурных фонов и миниатюрной

тонкостью письма икона во многом напоминает работы строгановских мастеров начала XVII века, подробно иллюстрируя сложное песнопение.

Симеон Полоцкий (1629 - 1680) - один из первых белорусских и русских поэтов, автор силлабических виршей на церковнославянском и польском языках. Кроме стихотворного переложения Псалтири под названием *«Псалтирь рифмотворная»* (издано в 1680 году), Полоцкий написал множество стихотворений (составивших сборник *«Рифмологион»*), в которых воспевал разные события из жизни царского семейства и придворных, а также множество нравственно-дидактических поэм, вошедших в *«Вертоград многоцветный»*. По мнению Л. И. Сазоновой, «Вертоград многоцветный» является вершиной творчества Симеона Полоцкого, а также одним из наиболее ярких проявлений русского литературного барокко. С. Полоцкий написал также две комедии (школьные драмы) для зарождавшегося театра: «Комедия о Навуходносоре царе, о теле злате и о трех отроцах в печи не сожженных» и «Комедия притчи о Блудном сыне»; особенным успехом пользовалась последняя. Есть мнение, что ради своей деятельности он отказался от семьи и стал монахом. В доказательство же приводят его рассуждения о вреде семейной жизни для мыслителя и поэта:

*Ибо не будет мощно
с книгами сидети,
Удалит от них жена,
удалят и дети.*

Его современник, друг и ученик Сильвестр Медведев утверждал: *«На всякий же день име залог писати в пол-десть по полтетради, а писание его бе зело мелко и уписисто»*.

После полоцкого поэта осталось творческое наследие, исчисляемое примерно в 50 тысяч строк. Они содержали в себе сведения по истории, географии, зоологии, минералогии, также в стихах встречаются анекдоты и притчи.

Принципиально новые взгляды на проблему красоты и особенности искусства в XVIII веке прослеживаются в работах Татищева, Теплова, Феофана Прокоповича, Ломоносова, Новикова, Державина, Радищева и Карамзина.

Представляют интерес статьи русского философа *Григория Николаевича Теплова* (1717 - 1779) *«Рассуждение о начале стихотворства»* и *«О качествах стихотворства»*, опубликованные в 1755 г. в академическом журнале «Ежемесячные сочинения, к пользе и увеселению служащих», где, наряду с общими положениями об искусстве, затрагиваются также некоторые вопросы восприятия музыки. В двух своих рассуждениях Теплов определил две стороны искусства: в первом - логическую, во втором - чувственную. Но между этими рассуждениями не было никакого расхождения, а тем более противоречия. Теплов полагал, что чувственное восприятие окружающего мира и подражание ему - есть источник всякого искусства. Однако если первоначальные свойства искусства заключались в подражании природе и выражении чувства, то на новой ступени развития его свойства приобрели новые качества - поэзия, музыка стали выражать понятия и служить воспитательным целям. Соединяя понятия с чувственным опытом, Теплов шел по пути преодоления рационалистических тенденций. В то же время, оставаясь верным просветительским идеям того периода, он отмечал, что восприятие, понимание искусства невозможно без опоры на знание, на разумное рациональное постижение и изучение его основ и закономерностей.

Подтверждая мысль о том, что знание законов искусства увеличивает интенсивность его восприятия, Теплов в первом рассуждении указывает: «Приятная музыка многих услаждает, но несравненно те ею веселятся, которые правильную гармонию тонов целых и половинных, их дигрессию и резолюцию чувствуют... Так как не знающему композиции музыкальной, когда секунда, кварта, секста-минор и септима суперфлуа сделают диссонацию, то по коих пор кварта на терцию, секста на квинту, а септима на октаву не разрешается, ухо его разрешает».

В своих работах Теплов поднимает также вопросы эстетической природы искусства. Он отмечает, что его сущность заключается в соединении чувства и разума, удовольствия и пользы. При этом искусство может достигать цели не прямым путем, а опосредованно, через эмоциональное воздействие обращаться к разуму. В рассуждении «О качествах стихотворца» Теплов писал: «Науки и искусства между собой определяются тем, что первые обращаются к пользе, а последние иногда к пользе, а иногда к единому увеселению или изощрению нашего ума, который после всего всегда служит руководством к познанию других вещей». Таким образом, искусство воспринимается не только как источник чувственного наслаждения, но и как «инструмент» познания истины и воспитания. Искусство «удостоверяет мысль», но в то же время «восхищает сердце», пользуясь образными средствами выражения.

Можно заключить, что изложенные выше идеи Теплова вытекали из общих положений эстетики просветительского классицизма. Однако он не только обобщал основные тенденции эстетической мысли рассматриваемого периода, но и развивал их. В своих рассуждениях Теплов обосновывал необходимость соединения в художественном творчестве чувственного опыта и философского познания, практики и теории. Он сделал новый шаг к пониманию единства чувственного восприятия и логического обобщения в художественном образе, хотя и присоединял образ к понятию только механически, полагая, что в чувственную природу искусства разумные понятия были привнесены «особенными мудрецами». Теплов также высказал прогрессивную для того времени идею о совокупности чувственного и логического компонентов при восприятии искусства (в том числе и музыки), которая в последующем имела определяющее значение при исследовании механизмов музыкального восприятия.

Феофан Прокопович (1681 - 1736) был известен как писатель, теоретик литературы и ораторского искусства. Составленные им «*Поэтика*» (1705) и «*Риторика*» (1706—1707) популяризировали теоретиков античности, Возрождения, барокко. Прокопович признавал искусство, утверждённое определёнными правилами и наставлениями, но поддерживал и принцип правдоподобия. Порицал Феофан «буйство» слога, «темноту» стиля, неумеренное употребление тропов и фигур. Кроме трагедии и комедии, Феофан допускал промежуточный драматический жанр — трагедокомедию. До Ломоносова он предлагал в «Риторике» различать три слога: высокий, средний и низкий. Все эти идеи Феофана предваряли будущий классицизм, утверждение которого на русской почве связано с именами Кантемира, Тредиаковского, Ломоносова и Сумарокова.

В эстетическом мирозерцании великого ученого и деятеля культуры *Михаила Васильевича Ломоносова* (1711 – 1765) активно утверждается просветительская формула «красота как познание», противостоящая средневековой концепции «красота как бытие». В своем вдохновенном «Слове о пользе Химии», рассуждая о «благополучии жития человеческого», он провозглашает познание и творчество

высшей красотой и ценностью: «Ничто на земле смертному выше и благороднее дано быть не может».

Эстетические взгляды русского поэта и государственного деятеля *Гавриила Романовича Державина* (1743 - 1816) не менее сложны, чем его творчество, донные порождающие взаимоисключающие точки зрения. Державин сохранил характерное для классицизма представление о прямом воспитательном воздействии искусства: "Театр есть кафедра добродетелей, а эшафот пороков" - слова из предисловия к трагедии *«Темный»*, под которыми мог бы подписаться Сумароков, как и под "Прологом на открытие в Тамбове театра и народного училища", разграничивающим задачи драматических жанров.

Определение искусства как подражания природе сохраняется в течение всего XVIII в. - от Феофана Прокоповича до Карамзина и Радищева. Эта формула повторяется и Державиным, хотя он вносит в нее существенные коррективы. Более традиционны его рассуждения о соотношении истины и художественного вымысла, о правдоподобии. Есть и иные положения, связанные с теорией или по крайней мере терминологией классицизма. В трактовке ряда вопросов Державин близок предромантикам, часто он идет навстречу Пушкину.

От классицизма вообще и от Ломоносова в частности Державина отличает понимание процесса поэтического творчества, учение о вдохновении, связанное с ними суждение о вкусе и углубленное по сравнению с предшественниками представление о национальном характере искусства.

Русский историк и литератор *Николай Михайлович Карамзин* (1766 - 1826) не ограничивался чисто субъективной и эмоциональной оценкой произведений. Он пытался осознать свои оценки теоретически, рассматривая критику и эстетику, по возможности, как строгую науку: «эстетика есть наука вкуса». Карамзин дальше Ломоносова и Тредиаковского продвинулся в разработке представлений о принципиальной связи между искусством и жизненным фактом. Искусство должно опираться на реальные впечатления. В то же время Карамзин считал, что изображение в искусстве имеет свои законы и не сводится к рабской верности факту. В статье *«Что нужно автору?»* Карамзин говорил о том, что позднее получило название пафоса творчества: «Слог, фигуры, метафоры, образы, выражения – все сие трогает и пленяет тогда, когда одушевляется чувством...». Талант сочетается с «тонким вкусом», «знанием света», владением «духом языка своего», терпением, упорством в преодолении трудностей, во многом «работа есть условие искусства». Талант – дар природы, но от обстоятельств зависит, разовьются или погибнут его задатки. Талант – вещь естественная, не нечто божественное, он нуждается в поощрении и выгучке.

Архитектурная теория и практика, организация архитектурной деятельности в России связана с именами выдающегося архитектора В.И. Баженовым, его учеников, и русского просветителя Ф.В. Каржавина. *Василий Иванович Баженов* (1737-1799) – архитектор, обладающий ярким неординарным талантом. Подлинные работы архитектора Баженова поражают своеобразной творческой фантазией автора, самобытностью его стиля и смелостью его замыслов.

Во время обучения талантливый Василий уверенно заявил о себе как о лучшем и старательном ученике. Его усердие и дарование не остались незамеченными известным меценатом того времени – Иваном Ивановичем Шуваловым, фаворитом действующей императрицы Елизаветы. Благодаря протекции нового покровителя начинающий архитектор Баженов был принят на обучение в Академию художеств.

Углубляя свои знания и лучше познавая архитектурное искусство, талантливый зодчий несколько лет проработал в Париже и Риме, где не только улучшал своё мастерство в проектировании, но и разрабатывал собственные проекты. За свои труды и умения был удостоен несколькими иностранными грамотами и дипломами. К числу его известных архитектурных памятников в России относятся дворцово-парковый ансамбль Царицыно и Дом Пашкова, выполненные в стиле классицизма.

К середине XVIII века в российском обществе сформировалось мировоззрение, которое способствовало развитию *классицизма* в архитектуре России, в моде были идеи рационализма, возрос интерес к античности. Другой предпосылкой утверждения нового стиля было создание абсолютистского государства просвещенной монархии. Это было время развития страны, большого строительства, которое требовало более рационального подхода к декору зданий, унификации, что обеспечивал новый стиль благодаря простоте форм, строгости отделки, отсутствию излишеств и наличию единых канонов. В стиле русский классицизм строили казенные и общественные заведения, государственные и административные здания, дворцы, а также городские и загородные дома-усады.

К выдающимся творениям классицизма относятся сооружения начала XIX в.: здания Адмиралтейства А. Д. Захарова (1761—1811), российской биржи Тома де Томона (1760—1813), Казанский собор и здание Горного института А. Н. Воронихина (1759—1814), Михайловский дворец, Александринский театр, здания министерств и арки Главного штаба на Дворцовой площади К. И. Росси (1775—1849), Исаакиевский собор О. Монферрана (1786—1858).

Проблеме восприятия и развития архитектуры, разработке концепции реализма и народности в художественном творчестве, социальной направленности искусства посвящены полемические статьи Гоголя, Герцена, Белинского, Чернышевского и Добролюбова. В статье *«Об архитектуре нынешнего времени»* выдающийся русский писатель *Н. В. Гоголь* признавался:

«Мне всегда становится грустно, когда я гляжу на новые здания, непрерывно строящиеся, на которые брошены миллионы и из которых редкие останавливают изумленный глаз величием рисунка, или своевольною дерзостью воображения, или даже роскошью и ослепительною пестротой украшений. Невольно втесняется мысль: неужели прошел невозвратно век архитектуры? неужели величие и гениальность больше не посетят нас? или они — принадлежность народов юных, полных одного энтузиазма и энергии и чуждых усыпляющей, бесстрастной образованности? Отчего же те народы, перед которыми мы так самодовольно гордимся, которым едва даем место в истории мира, — отчего же они так возвышаются перед нами созданиями своего темного, не освещенного дробью познаний ума? Отчего же колоссальные памятники индусов так величавы и неизмеримы, отчего аравийские так роскошны и очаровательны? отчего у нас в Европе в средние века так много воздвигалось их в изумительном величии?.. Когда дикий и малоразвившийся человек, которому одна природа, еще грубо им понимаемая, служит руководством и вдохновением, создает творение, в котором является и красота, и тайный инстинкт вкуса, — отчего же мы, которых все способности так обширно развились, которые более видим и понимаем природу во всех ее тайных явлениях, - отчего же мы не производим ничего совершенно проникнутого таким богатством нашего познания? Идея для зодчества вообще была черпана из природы, но тогда, когда человек сильно чувствовал на себе ее влияние; теперь же искусство поставил он выше самой природы, — разве не может он черпать

своих идей из самого искусства, или, лучше сказать, из гармоничного слияния природы с искусством?»

Эстетическая концепция известного русского критика *В. Г. Белинского*, придававшего чрезвычайно большое общественное значение литературе, развернутая им последовательная борьба за реалистическое искусство и установка на коллективность усилий литераторов в осуществлении творческой программы художественного воссоздания образа современной России привели его к пересмотру представления о структуре литературы эпохи. Белинский противопоставил новый взгляд на современную литературу как стройную систему, в центре которой стоит новое светило - Гоголь, ставший на место «погасшего» Пушкина.

Гоголь оказывает воздействие на всю литературу, притягивает молодые таланты, определяет их развитие. Каждый новый писатель, если он стремится к правде в искусстве и к общественному служению, органически включается в общую систему. Анализируя творчество литераторов старшего поколения, Белинский соотносил его с современной литературой, с задачами и устремлениями молодых писателей-реалистов. Правдивость литературного произведения являлась непререкаемым основанием для его высокой оценки критиком. Познание действительности, которое дается искусством, он уподоблял знанию, добываемому наукой, и философской истине.

По первоначальной концепции Белинского, пушкинское десятилетие, во время которого безраздельно господствовала поэзия, сменилось периодом прозы, выдвинувшим в качестве наиболее популярных жанров повесть и роман. Главной идейной чертой этого периода он считал поиски народности в литературе на ложных путях (официальная «уваровская» народность). Белинский выделяет в качестве особого этапа «смирдинский период» — эпоху развития книготорговли и издательского дела на основах предпринимательства. Этот тезис критика опирался на определенную литературную традицию. А. С. Пушкин, С. П. Шевырев, Е. А. Баратынский и многие другие литераторы задумывались над тем, какое влияние оказывает торговля на словесность.

«Эстетические отношения искусства к действительности» - одно из главных философско-эстетических произведений *Н. Г. Чернышевского*, являющееся диссертацией на соискание ученой степени магистра рус. Словесности. Долго к защите не допускалась. Защищена в Петербургском университете в 1855г. - после смерти императора. (В 1862году был арестован и позже отправлен в ссылку.)

Когда Чернышевский в 1853 г. писал диссертацию «Эстетические отношения искусства к действительности», он «был уверен, что вместо старой, идеалистической эстетической теории он создает новую, материалистическую».

Чернышевский пытается решить самый главный вопрос, где же эстетическое и прекрасное. *3 варианта ответа:*

1. прекрасное – это объективное свойство предметов, материальная черта, как, например, цвет
2. прекрасное - это характеристика нашего сознания, а не реальности
3. прекрасное – это свойство искусства

«Теория искусства» Чернышевского была направлена против эстетической теории Гегеля. Гегель содержанием искусства считал прекрасное. Истинно прекрасное, по его мнению, могло быть только в искусстве. Чернышевский спорит с немцем, но не упоминает его, потому что «мрачное семилетие». По Гегелю, прекрасное возникает как равновесие идеи и образа. У каждого предмета есть свой

прообраз - идея. Когда мы говорим «стол», то говорим об идее стола вообще, не о конкретном столе, хотя стол бывает операционный, письменный, обеденный. «Стольность» - обозначение идеи стола. Прекрасное по Гегелю возникает тогда, когда образ в полной мере воплощает свою идею. Если идея перевешивает образ, возникает комическое ощущение. В случае Хлестакова возникает комизм потому, что он пытается изобразить из себя очень значительного человека, но им не является. Он меньше того прообраза, который себе задает. Если образ перевешивает идею, возникает трагическая ситуация. Например, Гамлет. В него не вмещается бытие. Человек больше, чем миропорядок. Миропорядок устроен проще, чем отдельное создание – человек.

По Чернышевскому, «прекрасное - есть жизнь, какой она должна быть по нашим понятиям». В другом месте, он говорит, что жизнь такая, какой она предстает по нашим понятиям. Это страшное противоречие. С одной стороны, цветущее прекрасно, а увядающее – не прекрасно. Крепкий дом – прекрасен и гармоничен, разваливающийся – нет. С другой, по нашим понятиям, светская красавица – тонкая, бледная, падающая в обморок, нюхающая эфир, затянутая в корсет; крестьянская красавица – полная, розовощекая, пышущая здоровьем. Для Чернышевского ключевое слово – «антропологизм». Сочетание объективных свойств материи предметов и учет восприятия человека. Антропологический принцип философии – Людвиг Фейербах здесь для него ориентир. Для Гегеля самый лучший в мире крокодил – самый кусачий, самый страшный, опасный, зловонный, в котором идея «крокодилности» проявляется полностью. Для Фейербаха самый лучший в мире крокодил – то есть самый подходящий крокодил лично для меня, самый приятный, самый близкий. Есть предметы в своем роде вообще не прекрасные – омерзительное чудовище, при том, что оно воплощает свою идею.

По Чернышевскому, у искусства *три задачи*:

1. отразить реальность
2. объяснить реальность
3. произнести над нею приговор

Искусство, таким образом, носит только прикладной характер, оно лишь *отражает жизнь*. Если рядом нет возлюбленного, я смотрю на его портрет, и он замещает мне возлюбленного. Тенденциозный характер искусства.

Если говорить собственно о значении диссертации для полемики, то соперник Чернышевского в полемике 1856 г. будет Дружинин. Дружинин, Анненков, Боткин, опираясь на эстетическое учение немецкого философа-идеалиста Гегеля, считали, что художественное творчество независимо от действительности, что настоящий писатель уходит от противоречий жизни в чистую и свободную от суеты мирской сферу вечных идеалов добра, истины, красоты. Эти вечные ценности не открываются в жизни искусством, а, напротив, привносятся им в жизнь, восполняя ее роковое несовершенство, ее неустранимую дисгармоничность и неполноту. Только искусство способно дать идеал совершенной красоты, которая не может воплотиться в окружающей действительности. Это эстетическая школа критики.

Чернышевский отвергает старое представление о сущности искусства и ставит искусство в ряд других отражений действительности. Он, как известно, принадлежал к *«исторической» критической школе*, которая видит главную ценность произведения в его социально-политической актуальности. Его точка зрения соотносится с *«отрицательным» направлением литературы*, бичеванием пороков, социальных

несправедливостей и т.д. Таким образом, разделение позиций школ было заложено уже в диссертации Чернышевского.

Русский художественный критик *В.В. Стасов*, с присущей ему широтой охвата явлений искусства, не остался в стороне от проблемы эстетизации материальной среды. Хорошо знакомый с достижениями европейской культуры и науки и часто обращающий свой взор на Россию из самой Европы, он, осознавая неадекватность условий, всё же видел эстетизацию предметно-пространственной среды как общую цель всех народов в процессе демократизации самой жизни. Его позиция в этом вопросе представляет интерес в связи с проблемами национальности, народности искусства, развития архитектуры и прикладных искусств, зарождающейся в то время дизайнерской деятельности, воспитания художественного вкуса у народа. Материалистическое мировоззрение, вера в разум, в будущее человечества позволили Стасову позитивно воспринимать технические достижения буржуазной цивилизации. Проявления технического прогресса связывались им с задачей облегчения повседневной жизни людей. Научно-технические открытия, изобретения окрыляли его.

Целостность мировосприятия позволила Стасову рассматривать все виды искусства в их взаимосвязи и исторической обусловленности. По его убеждению, «настоящее, цельное, здоровое в самом деле искусство существует уже лишь там, где потребность в изящных формах, в постоянной художественной внешности простёрлась уже на все сотни тысяч вещей, ежедневно окружающих нашу жизнь. Народилось настоящее, не призрачное, народное искусство лишь там, где и лестница моя изящна, и комната, и стакан, и ложка <.> и так до последнего предмета - там уже, наверное, значительна будет и интересна по мысли и форме и архитектура, и вслед за нею живопись и скульптура. Где нет потребности в том, чтобы художественны были мелкие общежитейские предметы, там искусство растёт ещё на песке, не пустило ещё настоящих корней; там оно покуда аристократический гость». В этой объёмной цитате из обзора «*Нынешнее искусство в Европе*» (1873 г.) прослеживаются важные мысли Стасова: об эстетизации материальной среды как о глубинной в историческом и органичной в художественном плане связи предметного мира и архитектуры, о первичности художественных ремесел (прикладного искусства) по отношению к архитектуре.

9. Художественная деятельность и архитектурная деятельность

Во второй половине XIX в. в России получили развитие три основных направления в эстетических идей и художественной культуры: марксистская эстетика, «духовно-нравственного самосовершенствования», «религиозно-нравственного совершенствования и космизма». Концепции «духовно-нравственного самосовершенствования» связаны с творчеством великих русских писателей Ф.М.Достоевского, Л.Н.Толстого, В.Г.Короленко и А.П.Чехова.

Ф.М. Достоевский - великий русский писатель - оставил не только огромное литературное, но и философское, в частности эстетическое, наследие. Обилие и глубина идей у Достоевского поразительны, а его творчество оказало огромное влияние на философию и художественную литературу абсурдистов и экзистенциалистов. Вопрос красоты для Достоевского был главным вопросом всей его жизни и творчества. Практически в каждом его романе встаёт вопрос об идеале, так как красота для писателя и есть идеал.

Свою философскую позицию он выражал не только и не столько в своих публицистических работах, но и в художественных произведениях. Стоит отметить, что в уста своих героев он вкладывал не только собственные идеи, но и, зачастую, идеи прямо противоположные, так как не признавал наличие какой-либо конечной истины. Особый интерес представляют мысли Достоевского относительно красоты как эстетического и этического идеала.

Эстетическое учение Фёдора Михайловича Достоевского неразрывно связано со всеми его философскими воззрениями, более того, можно сказать, что эстетика лежит в основе всей его философии, что будет показано ниже. Для начала следует вспомнить, что в XIX в. в российском обществе произошел раскол на два противоположных лагеря - славянофилов и западников. Никто в мыслящей части общества не мог обойти данный спор стороной. Сам Достоевский относил себя к славянофилам. Однако в некоторых своих воззрениях он расходился с ними, в частности в эстетике. Для Достоевского чрезвычайно важна личность. Одной из важнейших задач искусства он называл - утверждение личности. Согласиться с концепцией славянофилов, принижавших роль личности и растворявших её в социуме, писатель не мог. И на этом расхождении Достоевского со славянофилами не заканчивается. Различие позиции Достоевского и славянофилов проявлялось и в отношении к народу. Писатель с огромным уважением относился к народу, который для него являлся хранителем идеалов. Народ для него - это носитель идей правды, добра и красоты. Это отразилось в идейно-образном мире писателя в виде непреходящей веры в духовную красоту народа. Именно эта мысль и оказала огромное влияние на всю его эстетическую концепцию.

По мнению Федора Михайловича, чем реальнее будет изображена действительность в художественном произведении, тем менее правдоподобной она будет казаться читателю. Описание должно тяготеть к общим определениям, а не к индивидуализациям. Действительность развивается бесчеловечно, если бы дело обстояло не так, то исследовать её не было бы никакой нужды.

Талант художника необходим, чтобы воссоздавать события и факты окружающей нас реальности, а также находить и выделять эти факты в зависимости от их значимости. Задача художника в процессе творчества, по мнению Достоевского, заключается в том, чтобы не уйти в одну из двух крайностей: излишняя простота или трагическая безысходная прямолинейность.

Художник, воспроизводящий действительность, создает текст, чей смысл неисчерпаем не только для самого автора, но и для последующих его интерпретаторов. Великое произведение не теряет своей значимости и через много веков, когда фактически открывается и понимается по-новому.

Восприятие художника должно быть таким же, как и восприятие ученого, то есть оно должно быть конкретно в противоположность обыденному абстрактному восприятию. Творческая цель художника - отразить «современную минуту» общественной жизни во всей ее полноте, не утаивая и не укрывая ничего, даже если это болезненно и неприятно.

«Что такое искусство?» (1897) — эссе Л.Н. Толстого, в котором он выступает против многочисленных эстетических теорий, которые определяют искусство с точки зрения теории соотношения, правды, и особенно красоты. По мнению Толстого, искусство в то время было коррумпированным и декадентским, а художники были введены в заблуждение.

По словам Толстого, искусство должно создать определённые эмоциональные связи между художником и аудиторией, которые «заражают» зрителя. Таким образом, настоящее искусство требует способности объединить людей по каналу связи (поэтому важно значения ясности и искренности). Эта эстетическая концепция привела Толстого к расширению критериев именно к произведению искусства. Он считает, что понятие искусства охватывает любую человеческую деятельность. Толстой предлагает следующий пример. Мальчик, который испытывал страх после встречи с волком позже рассказывает так, что опыт, заражая слушателей, заставляет их чувствовать себя в опасности, и то, что испытал мальчик. И это прекрасный пример произведения искусства.

Искусство постулируется и фиксируется Толстым как отрасль деятельности, в которой, наравне с войной, прямо тратятся человеческие жизни. Искусство становится отраслью человеческой деятельности, которая спонсируется непомерным количеством субсидий, оцениваемым миллионами, при условии существования отрасли народного образования, финансируемой значительно меньше. Информация о, казалось бы, ежедневно открывающихся театрах, музеях, выставках заполонила газеты, книги, лирические произведения.

Искусство – та деятельность, которая требует непомерных затрат человеческой жизни, начиная с времени, посвящённому изучению навыка по быстрому перебору пальцами на клавишах, заканчивая способностью изображать все увиденные явления на холсте. За неимением отличного взгляда на жизнь и неимением возможности эту жизнь прожить, люди искусства в собственных одуряющих занятиях становятся неспособными к восприятию серьёзности окружающей реальности.

Л. Н. Толстой вспоминает об увиденной им репетиции оперы, когда при, казалось бы, идеальном исполнении партии, хористы и хористки подвергались моральным унижениям со стороны дирижёра. Такой человек, пишет Толстой, подвергающийся таким унижениям, остаётся сугубо несчастным, физически и нравственно изуродованным. Такой человек учится исполнять приказанное. Такой человек оказывается во власти угнетателя, знающего о том, что изуродованный человек отныне ни на что более не годен, кроме как «трубить и ходить с алебардой в жёлтых башмаках». Что же заставляет претерпевать такого рода издевательства? «Сладкая» жизнь или иллюзия подобной жизни, боязнь лишиться роскоши, посещать лучшие залы, общаться с лучшими деятелями того же самого искусства провоцирует появление таких изуродованных жизней, неспособных хотеть что-либо иное кроме данной им «сладости» в окружении грубости и унижения.

"Может ли случиться, что искусство – дело вредное?" - задаётся вопросом Л.Н. Толстой. Однако вредное дело, отнимающее и забирающее. Не отдающее претерпевающим эстетических благ и наслаждений. Художник не делает своё дело сам, ведущий солист балета – не делает представление сам, и тому, и другому, как и остальным «высоким» деятелям необходима помощь другого. Другой же, в свою очередь, подчас выполняет работу унижительную и грязную, при этом не получая ни субсидий правительства, данных лицу выше, ни роскошного существования. Претерпевается же это всё в эпоху, когда пришло какое-то, хоть и смутное, сознание равноправности всех людей. Может ли искусство в лице того же художника заставить подневольно трудиться свободного человека? Искусство выкупает насилие, искусство придаёт насилию статус легитимного акта, который становится неотъемлемым его атрибутом.

Лев Николаевич так определяет место искусства: «Искусство во всех видах граничит, с одной стороны, с практически полезным, с другой – с неудачными попытками искусства». Задача здесь состоит в отличении одного от другого. Определяя искусство как проявление красоты, оставляете большие участки пустого пространства, но человек не знающий, описывает главенствующий признак искусства именно таким образом – признание, выражение красоты. Если это истинно, что же такое красота? Как она определяется, являясь содержанием искусства? Под всеобщим мнением о том, что понятие «искусство» или же, в последнем случае, «красота» - понятие всем ясное и общедоступное кроется глубокое непонимание о предмете разговора, о терминах, которые в этом разговоре являются ключевыми. Несмотря на имеющиеся труды, направленные на рассуждения о значении «красоты» или «искусства», вопросы о их сути до сих пор остаются открытыми. Значение слова «красота» осталось загадкой после 150-летнего рассуждения тысячи учёных людей.

Концепции «религиозно-нравственного самосовершенствования», «космизма» и «теургии» в искусстве культуре нашли свое воплощение в философских трудах Вл.Соловьёва, Н.А.Бердяева, П.А.Флоренского, С.Н.Булгакова, Н.Ф.Федорова, Г.Г.Шпета и других авторов.

«Красота в природе» (1889) - статья Вл. Соловьёва, одна из основных эстетических работ философа. Впервые опубликована в журнале *«Вопросы философии и психологии»* (1889, II). В статье Соловьёв доказывает объективную реальность красоты, представляющей собой преобразование материи через воплощение в ней сверхматериального начала — идеи положительного всеединства (то есть органического единства целого при сохранении индивидуальности составляющих его частей).

Эти взгляды Соловьёва во многом совпадают с воззрениями неоплатоников и немецкой классической эстетики в лице Шеллинга, которых можно назвать его предшественниками. Эстетика природы Соловьёва (как и его эстетика в целом) оказала существенное влияние на русских символистов (А. Блока, Андрея Белого и др.).

«Целью искусства, - говорит Вл. Соловьёв, - всегда было улучшение действительности — человеческой души или вещественной природы (ведь, например, скульптура есть более совершенный предмет по сравнению с куском мрамора, из которого она изготовлена)».

«...В природе темные силы только побеждены, а не убеждены всемирным смыслом, самая эта победа есть поверхностная и неполная, и красота природы есть именно только покрывало, брошенное на злую жизнь, а не преобразование этой жизни. Поэтому-то человек с его разумным сознанием должен быть не только целью природного процесса, но и средством для обратного, более глубокого и полного воздействия на природу со стороны идеального начала». Но для начала нужно рассмотреть красоту в природе, существующую независимо от человека.

Н.А.Бердяев был противником реализма в искусстве и одним из родоначальников идеи «боготворчества» (теургии). Искусство трактовалось им как воплощения божественной идеи, как «выход из этого мира», изображения явлений действительности лишь «в свете будущего мира». Основные трактаты Н.А.Бердяева: **«Общий смысл искусства»** и **«Идея сверхчеловека»**, где философ развивает концепцию «богочеловеческого» творчества.

Н.А. Бердяев считает, что проблема человека может быть целостно поставлена и решена лишь в свете идей боготворчества. И в отличие от христианской постановки

вопроса о назначении человека как существа кающегося и спасающегося, Н.А. Бердяев акцентирует внимание на аффирмационности творческого начала. Способность человека возвышаться над собой, трансцендентировать за замкнутые пределы самого себя. Такое самоопределение самого себя экстатично.

Рассуждение Н.А. Бердяева противопоставляется канонам Ветхого Завета и напоминает идеи Нового Завета, предполагающие выбор человеком своего пути постижения Абсолюта, Бога. С этим соглашается и сам Н.А. Бердяев, признающий христианство как религию богочеловечества. Слияние Бога с Человеком и Человека с Богом дает ему основание сделать вывод о том, что если человек представляется как микрокосмос и микротеос, то Бог в этом случае выступает как макроантропос. Таким образом человек способен к самопознанию и самотворению. В творчестве преодолевается различие между индивидом и личностью. Индивид, как считает Н.А. Бердяев, категория биологическая, в которой отражаются натуралистические характеристики. Это с одной стороны.

С другой стороны, индивид - категория социологическая. Каждый индивид представляет собой атомарное состояние общественного целого. Что касается личности, то она не является ни природной, ни общественной. Личность есть категория духа и она не может быть частью по отношению к какому-либо целому. Личность - это целостность. И в таком случае, как утверждает Н.А. Бердяев, личность не является частью мира, космоса. Наоборот, космос представляет собой часть личности. «Человеческая личность, - подчеркивает он, - есть существо социальное и космическое, то есть имеет социальную и космическую сторону, социальный и космический состав. ... Человек есть микрокосмос». Если индивид выступает как часть рода, которая ему подчиняется, то личность не является таковой, она мыслится средним состоянием между животным и ангелом. Следовательно, ее осмысление может осуществляться в ее общении с другими личностями, с миром и Богом.

П.А.Флоренский являлся одним из ярких последователей идей Вл.Соловьева - «философии космизма и всеединства», защитник, вслед за Бердяевым, творческих принципов «боготворчества» (теургии). Категория «красоты» рассматривается им как проявления «христианского идеала» в художественном творчестве (*«Столы и утверждение истины. Опыт православной теодицеи»*).

П.А. Флоренский особое внимание уделяет активности сознания человека, его стремлению к самосовершенству. В данном случае основой постижения Истины, источником высшего разумения для человека выступает вера. Причем, вера и знание у него сливаются. С его точки зрения, подвигом веры будет переход от ассерторической истины мира, утверждающей факт, к аподектической, достоверной, основанной на логической необходимости. На этом уровне человек через свое обожение постигает метафизическую триаду - Истину, Добро и Красоту как одно, как духовную жизнь в ее единстве. Истина является и становится любовью. Христианская философия, как считает П.А. Флоренский, является духовной философией, предполагающей, что истинной любовью может любить лишь тот, кто познал Троицу Бога.

Итак, абсолютная Истина познается в любви, когда душу человеческую посещает Дух Святой. Истина, обладающая свойством быть здесь и теперь, должна стать и символом Вечности. Сущность ее двуединая: она поюсторонняя и одновременно - не пою-сторонняя. В этом проявляется антиномичность Истины.

Эстетика русского символизма конца XIX и начала XX веков связана с именами -А.Белого, Вяч.Иванова, А.Скрябина, А.Блока. Идеи серебряного века оказали существенное влияние на архитектуру «модерна».

«Модерн», или «новый стиль», распространился в культуре европейских стран и России в конце XIX - начале XX в. как реакция на эклектику, обращающуюся к искусству минувших эпох. Зародившись в середине XIX в. в творчестве прерафаэлитов (английских писателей и художников, следовавших идеалам раннего Возрождения) и их последователей, он прошел несколько этапов - ранний, поздний (строгий) «модерн», рационалистическое, национально-романтическое направления, неоклассицизм. О развитии данного стиля в нашей стране автор рассказывает с привлечением примеров ныне существующих зданий.

Одним из крупнейших течений в литературе и искусстве европейских стран рубежа XIX-XX вв. был символизм (его русский вариант сформировался в 1890-е годы), провозглашавший уход от действительности в мир прекрасных фантастических образов, грез, видений, высоких помыслов, чистых идеалов. Свойственные ему преклонение перед красотой, особенно ее необычными проявлениями, отрицание обыденного выражались в обращении к мистике, всему таинственному, роскоши, культуре средневековья Европы и Востока.

В зодчестве задача символизма, ставшего эстетической основой «модерна», - вызывать сильные чувства и эмоционально напряженные настроения сопоставлением образов - воплощалась в соединении, гротескном укрупнении не сочетающихся, на первый взгляд, форм и элементов. Архитектурная система «нового стиля» была противоположна ордерной, присущей предшествовавшим ему ренессансному, барокко, классицизму, и подчинялась цели органично связать «тело» постройки с элементами отделки, роль которых стали играть карнизы, эркеры, балконы, лестничные перила, подъезды, козырьки, окна и т.д. Внутреннюю динамику деталям декора придавали изогнутые, льющиеся, текущие линии, движущиеся, вздымающиеся, «дышащие» массы стен сродни живым образам природы. Характерные примеры — волна, поднимающая на гребне медузу (лестница со светильником в вестибюле столичного особняка Рябушинского, ул. Большая Никитская, архитектор Федор Шехтель, 1900-1902 гг.), панно «Пловец» над входом Московского художественного академического театра им. Горького на Тверском бульваре (возникающая из плоскости фасада фигура плывущего, окутанная морской пеной, скульптор Анна Голубкина, 1902 г.).

25 декабря 1920 года были созданы *Московские государственные высшие художественно-технические мастерские* (сокращенно *ВХУТЕМАС*). Это должно было быть специальное высшее учебное заведение, имеющее целью подготовку "художников-мастеров высшей квалификации для промышленности". Образовался ВХУТЕМАС первоначально в результате слияния бывшего Строгановского училища и бывшего Училища живописи, ваяния и зодчества. в 1927 году ВХУТЕМАС был переобразован в институт (*ВХУТЕИИ*), который просуществовал до 1930 года.

Целью ВХУТЕМАСа была “подготовка художников – мастеров высшей квалификации для промышленности, а также инструкторов и руководителей для профессионально-технического образования”. ВХУТЕМАС состоял из восьми специализированных факультетов: *архитектурного, деревообделочного, металлообрабатывающего, полиграфического, текстильного и керамического*, а также чисто художественных факультетов – *живописного, скульптурного*.

Деревообделочный и металлообрабатывающий факультеты Мастерских были своеобразной лабораторией формирования дизайна в нашей стране. Здесь в ходе подготовки первого отечественного отряда дипломированных дизайнеров (“инженеров-художников”) шел сложный процесс поиска и уточнения сферы дизайна и профиля деятельности дизайнера, уяснения роли дизайнера в формировании этой сферы творчества, метода дизайн-проектирования.

Обучению студентов на всех факультетах предшествовала общая художественная подготовка. Преподавание в Мастерских велось по центрам (направлениям): графический, плоскостно-цветовой, объемно-пространственный, пространственный. Дисциплины: “Графика”, “Цвет”, “Объем” и “Пространство” преподавались студентам всех специализаций. Тем самым закладывался как бы единый фундамент художественных средств формообразования для “инженеров-художников” всех отраслей промышленности. При этом на пропедевтических курсах уже закладывалась определенная профессиональная ориентация и, прежде всего, это выражалось в отношении к материалу. Основным художественным материалом архитектуры считалось пространство. Пионеры советского дизайна в своих поисках средств художественной выразительности обращались прежде всего к конструкции. В материале пропедевтических упражнений они видели не только определенную физическую субстанцию – глину, гипс, масло, гуашь, акварель и т.д., но и элементы построения формы – объемы, плоскости, линии, которые становились средством построения конструкции. И уже через конструкцию выражалась художественная идея дизайнерского проекта.

Во ВХУТЕМАСе был введен макетный метод проектирования. Его автор *Н. Ладовский* считал, что будущий архитектор должен учиться мыслить объемно-пространственной композицией, эскизировать не на бумаге, а в объеме, и лишь затем переносить отработанную в объеме композицию на бумагу. Такой метод помогал расковать фантазию на этапе выработки новых приемов средств выразительности.

На факультете по обработке дерева и металла преподавали *А.Родченко*, *Эль Лисицкий*, *В.Татлин* и другие представители Производственного искусства. Ведущими принципами их работы были: экономичность материалов и конструкций, рациональность использования пространства, многофункциональность и мобильность изделий. Категорически отвергалось всякое поверхностное украшательство. Большое внимание обращалось на гигиеничность вещей. Многие из их принципов стали впоследствии каноническими для дизайна.

На металлообрабатывающем факультете в течение 10 лет профессиональной подготовкой руководил *А. Родченко*. Разработанную им концепцию проектирования можно рассматривать как одну из ранних систем дизайн-образования. Учебные задания развивались по двум направлениям: конструирование вещи – “конструкция” и лицевая обработка металла – “композиция”.

Курс “**Композиция**” помогал студентам овладеть технологиями обработки поверхностей, прививал навыки художественно-декоративного решения изделия, “исходя из потребительской целесообразности”. Постановка конкретного задания подчиняла декоративный рисунок функции вещи. Это мог быть товарный знак, световая реклама, рисунок для облицовочной плитки или нагрудный значок. При этом оформление поверхности изделия опиралось не на ручную, а на промышленную технологию: изучались способы штамповки, гравирования, гальванотехники, технология окраски, способы печати.

Учебные задания по конструированию строились с нарастанием сложности от проекта к проекту: от вещей, выполняющих только одну функцию, – к многофункциональным предметам; от простых конструкций – к более сложным; от изделий из металла – к сочетанию металла с деревом, керамикой, кожей и другими материалами. Первыми учебными заданиями по конструированию были проектирование простейших быденных вещей: ложка, дверная ручка, кастрюля, утюг, ножницы, подкова. По мнению А.Родченко, нужно научиться в простейшей быденной вещи проявить творческий подход, найти оригинальное и вместе с тем рациональное решение конструкции и формы с тем, чтобы потом это решение можно было многократно воспроизвести в промышленности.

Большое внимание в обучении уделялось инженерно-техническим дисциплинам, что объяснялось во многом первоочередной необходимостью развитию промышленности. Это проявилось в проектировании многофункциональных, мобильных предметов: складной киоск-витрина, кресло-кровать, трансформирующийся стол и другие. Художественная сторона творчества проявилась, прежде всего, как изобретательская деятельность, направленная на поиски оригинальной, функционально и технически оправданной конструкции.

Среди заданий, которые А.Родченко давал своим ученикам, были следующие: упростить существующую вещь, т.е. снять с нее украшения, выявить конструкцию, убрать неработающие части и т.д. Улучшить существующую вещь – сделать ее более удобной, может быть, функциональной, по-новому решить цвет и материал. Разработать новые формы вещей, исходя из наиболее промышленных, массовых способов изготовления, использования массовых материалов и т.д. Предложить новую вещь или комплекс вещей с новыми социальными функциями – например, оборудование избы-читальни, советского кооператива, общежития совхоза и т.д.

Начиная с 1920 года, рационализм как творческое течение в России развивался в тесной органической взаимосвязи с ВХУТЕМАСОМ, который стал центром формообразующих процессов. Именно здесь в процессе общения лидеров рационализма со студентами стали кристаллизоваться элементы развернутой творческой концепции рационализма.

10. Художественное произведение и архитектурный объект

В XX в. под влиянием серьезных мировых потрясений, двух мировых войн, НТР переосмысливаются основных эстетических категории, на первый план выходит проблема традиций и новаторства, традиций и «новаций». Наблюдается большой плюрализм в сфере эстетических учений и направлений в искусстве. В XX столетии, особенно в США и Западной Европе, получают распространение эстетика неотолизма, экзистенциализма, интуитивизма, персонализма, фрейдизма и постфрейдизма. На философию и культуру оказывают влияние эстетические концепции неопозитивизма и прагматизма.

Неотолизм - одно из направлений совр. западной эстетики. Выполняющий функции официальной философской доктрины католической церкви Н. возрождает к жизни учение средневекового схоласта Фомы Аквинского. Ведущими его представителями являются Э. Жильсон, Ж. Маритен, Ж. Ладрьер и др. Свою главную задачу в эстетической сфере сторонники неотолизма видят в том, чтобы доказать божественный источник прекрасного и взаимосвязь художественного творчества с утопической перспективой религиозно-нравственного «обновления» буржуазной

культуры, находящейся в состоянии кризиса. *Истина, красота и благо* - три главных определения божественного бытия в религиозно-идеалистической философии Н. Вещам сотворенного мира, согласно эстетике Н., присуще измерение прекрасного, ибо в каждой из них материальное начало подчинено духовной форме, которая обладает по замыслу бога свойствами пропорции, блеска и полноты. Человек способен постигать прекрасное и умножать его в сфере художественной культуры. Приверженцы Н. э. усматривают в искусстве не просто особый способ освоения действительности, но и универсальную интеллектуальную добродетель. В этом плане искусство, по их мнению, соседствует с философско-теологической мудростью, указующей цель и смысл существования человека, а также с научным знанием, пониманием первопринципов бытия и рассудительностью. Интеллектуальные добродетели дополняются нравственными и теологическими.

Э. Жильсон полагает, что художник призван не просто копировать формы вещей, а переплавлять их в горниле творческой субъективности, в свете впервые создаваемой им идеи произв. Ему вторит Ж. Маритен, который отрицает познавательное содержание художественных идей, абсолютизируя эмоционально-интуитивную сторону искусства. Оба представителя Н., их многочисленные ученики и последователи активно опираются на воззрения Бергсона. Через творчество художника, по их мнению, сверхъестественное становится достоянием культуры. Мистифицируя сущность творческого процесса в искусстве, католические теоретики предлагают собственную тенденциозную интерпретацию эволюции художественного видения мира. Поступательное развитие искусства предстает в их сочинениях сопряженным с отказом от установки на воспроизведение действительности, постепенным утверждением тотального господства ничем не скованной творческой субъективности.

Даже критикуя сегодняшнее модернистское *элитарное искусство* и массовую культуру за угасающее в них личностное начало, загубленное формалистическими исканиями, Ж. Ладрьер видит противостоящую им позитивную альтернативу лишь в вере и призывает стимулировать творческий импульс путем раскрытия финальных религиозно-нравственных ориентиров совершенствования индивида. Современные сторонники Н. стараются выработать некоторое компромиссное решение о соотношении искусства и морали, совместить их, подчеркивая в то же время определенную автономию художественного творчества.

Экзистенциализм (от позднелат. *ex(s)istentia*—существование) - эстетические концепции, разрабатываемые в рамках философии существования иррационалистического направления совр. западной философии, возникшего накануне первой мировой войны в России (Л. И. Шестов, Н. А. Бердяев), после первой мировой войны - в Германии (Хайдеггер, К. Ясперс, М. Бубер), в период второй мировой войны - во Франции (Сартр, Мерло-Понти, Камю, С. де Бо-вуар и др.) и впоследствии получившего распространение в др. европ. странах, а также в США. Проблемы эстетики занимают видное место в Э. Философия рассматривается в нем как сфера сознания, близкая к худож. творчеству и отличающаяся от науки. Если последняя противопоставляет субъект объекту, то в философии они предстают в нерасчлененной целостности. Бытие человека (его экзистенция), с точки зрения Э., недоступно рациональному познанию и открыто непосредственному переживанию, а потому способы его описания родственны тем, какими пользуется искусство. Не случайно поэтому представители Э. нередко излагают свои взгляды в форме не систематически построенных трактатов, а в худож. произведениях (Сартр, Камю, С.

де Бовуар), через анализ худож. творчества (*Хайдеггер, Бердяев, Шестов, Марсель*), в виде поэтических медитаций (поздний Хайдеггер) или свободных эссе. В центре внимания экзистенциалистов стоит проблема личности и ее отношения к миру, др. людям и богу. При этом в их умонастроении преобладают трагические и пессимистические тона: Э.- философия кризиса, и не случайно он возникает в периоды социальных потрясений и катаклизмов. Вместе с тем подход к указанной проблеме существенно различен в рамках Э., что находит отражение и в его эстетике.

Ключевым для атеистического Э. (Сартр, Камю) является признание того, что «бог умер» и что в этих условиях бытие человека утрачивает смысл. Он становится носителем небытия, «ничто», и его свобода, противостоящая всякой «объективности», в т. ч. традиционным ценностям культуры, не находящая опоры ни в «природе», ни в боге, оказывается тождественной индивидуальному произволу и капризу. Стремясь без всякой опоры и помощи извне создать в себе человека, он обречен на погоню за миражами, и худож. творчество - один из этих миражей. С точки зрения Камю, напр., задача иск-ва — наделять смыслом бессмысленное; если бы мир и жизнь имели смысл, оно не существовало бы. Согласно Хайдеггеру, иск-во не создает смысл, а только раскрывает его. Не человек, а само бытие является подлинным творцом произв. иск-ва, сам же художник оказывается лишь медиумом. Представители религиозного Э. (Ясперс, Бубер и др.) выступают против пантрагического миропонимания, основанного на утверждении бессмысленности бытия; поскольку пантрагизм, отрицающий какие-либо ценности, не признающий никакого утешения, считающий иллюзией всякий выход, ведет к нигилизму. Основой их эстетических взглядов является представление о том, что искусство формирует человеческое содержание мира и вместе с тем выступает (прежде всего возвышенное иск-во) как своего рода «метафизическая шифропись», отсылающая нас к трансцендентному, к богу.

Интуитивизм в эстетике (от лат. *intueri* — пристально смотреть) - разновидность иррационализма, абсолютизирующая интуицию как момент непосредственного осознания в эстетическом восприятии и эстетической оценке, в деятельности творческой фантазии (Фантазия художественная). Оформившийся в борьбе с позитивизмом и механицизмом на грани XIX-XX вв., И. метафизически противопоставляет интуицию рациональным (опосредствованным суждениями и умозаключениями) элементам сознания, а также обычному чувственному восприятию реальности. В иррационалистической эстетике И. (напр., у Бергсона) худож. интуиция противопоставляется дискурсивному мышлению, интеллекту как наивысшая форма постижения мира, предстает как бессознательный, инстинктивный, мистический стимул творчества. Подчеркивая творческий, формообразующий характер худож. интуиции, многие сторонники И. абсолютизируют способность постигать уникальное, неповторимое, конкретное, воплощаясь, в необозримом разнообразии произв. искусства (Кроне). Совр. сторонники И. прямо утверждают, что искусство интуитивно более глубоко проникает в суть жизни, чем основанная на интеллекте наука. Методологической основой научно убедительной критики мистического, метафизического объяснения роли интуиции в творческом процессе, иррационалистического толкования сторонниками И. худож. творчества и восприятия произв. искусства служит диалектико-материалистический подход к осмыслению эстетической деятельности во всех ее проявлениях как своеобразной социальной формы бытия человека.

Персонализм (от лат. *persona* — личность, лицо) - эстетическая концепция, разрабатываемая во Франции персоналистами - представителями левого католицизма (Э. Мунье, П. Рикёр, М. Недонсель, Ж. М. Доменак и др.), группирующимися вокруг журнала «Эспри» (основан в 1932 г.). П. складывался в кризисное для капитализма время 30-х гг. под влиянием идей Бергсона, Н. А. Бердяева и особенно фр. католического поэта и мыслителя Ш. Пеги, задавшегося целью с помощью иск-ва переделать анонимное, обезличенное буржуазное об-во в мир гармоничных отношений творческих личностей. Испытавший также воздействие экзистенциализма и марксизма, П. поставил в центр своих исканий универсально развитую личность с атрибутами творчества, свободы, саморазвития, подлинно человеческого общения. Однако религиозный идеализм, являющийся главенствующим методологическим средством П., заставил теоретиков «личностной» философии пойти по пути утопического описания человека и перспектив его развития, опираясь на иск-во и худож. творчество.

Персоналисты осмысливают все виды человеческой деятельности с точки зрения худож. творчества, а личностный опыт в их учении в значительной мере совпадает с опытом художника, вдохновленного религиозными идеалами. Т. обр., именно в эстетической концепции конкретизируется смысл таких понятий П., как «личность», «творчество», «коммуникация», «культура». Персоналистская философско-эстетическая теория 30-х гг. была близка к элитарным представлениям о художествен. культуре (*Элитарное искусство*) и концепциям массовой культуры и «массового потребления». В «новой серии» исследований журнала «Эспри», начавшейся в 1977 г., нынешние приверженцы П. (*П. Тибо, О. Монжен, А. Симон* и др.) высказываются за переворот в культуре и за пересмотр эстетической концепции, разработанной их предшественниками. Выступая против культурной элитарности, засилья массовой культуры и массовых коммуникаций в совр. буржуазном об-ве, они пытаются строить свою исследовательскую программу на изучении народной культуры и народного худож. творчества в их взаимодействии с профессиональным искусством. При этом идеологи П. апеллируют к «религиозному долгу» художников-профессионалов и непрофессиональных творцов, призывая их - всемерно содействовать евангелизации совр. мира, рехристианизации широких народных масс. Идеи философско-эстетического учения П. используются в совр. худож. практике: в кинокритике и киноэстетике — *А. Базеном, А. Ажелем, А. Эйфром*; в литературоведении и худож. критике — *А. Бегеном, Р. Гольди, А. Симоном*; а также кинорежиссерами *И. Бергманом, Ф. Феллини* и др.

Психоаналитическая эстетика - направление в эстетической теории, опирающееся на идеи, сформулированные в трудах основоположников психоанализа - З. Фрейда, К. Г. Юнга и их последователей. Исходные установки психоаналитической эстетики предполагают поиск в мотивационных структурах авторского «я» (если речь идет о художнике, писателе, поэте) и в мотивах, движущих поступками героев художественных произведений, глубинных, бессознательных оснований в виде эротических влечений, гедонистических устремлений, агрессивных наклонностей, подавленных страхов, скрытых комплексов и т. д.

Рациональный смысл теоретической позиции *Фрейда* заключался в обращении внимания на то, что кроме очевидных мотивов в поведении литературных героев существуют еще и глубинные, не осознаваемые интенции, существенно усложняющие структуры художественных образов, а следовательно, и авторских

позиций. В свете этих же аналитических установок исследователь предпринял попытку высветить отдельные грани личности и творчества Леонардо да Винчи.

Вслед за Фрейдом его метод начали применять в своих литературно-эстетических исследованиях такие западные литературоведы и искусствоведы, как Г. Рид, Ф. Прескот, А. Тридон, К. Эйкен, В. Брукс и др. Стали появляться психоаналитически ориентированные биографии Байрона, Шелли, По, Марка Твена и др.

Самостоятельную проблемную сферу внутри психоаналитической эстетики очертил *К. Г. Юнг*. Он обозначил ее при помощи понятия коллективного бессознательного, означающего сверхличную память рода, коллективную душу бесчисленного множества людей. Эта душа - продукт психической наследственности, свидетельство исторически-генетической преемственности поколений, связи современного человека с его предками. Коллективное бессознательное идентично у всех людей и образует нечто вроде общей, единой корневой системы, питающей психическую, духовную жизнь индивидов. Его бесконечно богатое содержание лишь частично зафиксировано мифами, религиозными преданиями, искусством древних и современных народов.

В концепции Юнга роль ключевой категории стало играть понятие архетипа как комплекса бессознательных переживаний, укорененного в человеческой психике с глубокой древности. Архетипы имеют свойство обнаруживать себя в качестве сквозных мотивов, общепринятых символов мировой культуры, постигаемых при помощи религиозной, метафизической, художественной и нравственной интуиции. Теория Юнга открыла широкие возможности для развития сравнительного искусствоведения и литературоведения. Появилась новая объяснительная модель, раскрывающая причины удивительного сходства между ситуациями, характерами, мотивационными и коммуникативными коллизиями, описанными художниками, пребывающими в разных пространственно-временных координатах. Оказалось, что одни и те же архетипы, универсальные для всего человеческого рода, обнаруживались разными художниками в различных социокультурных контекстах и описывались при помощи разных художественно-эстетических средств на уровнях их психологических и поведенческих проявлений.

В России проблемы психоаналитической эстетики привлекали внимание членов созданного в 1921 г. *«Московского психоаналитического общества исследователей художественного творчества»* и образованного в 1922 г. *«Русского психоаналитического общества»*. В их работе принимали участие такие исследователи, как И. Д. Ермаков, О. Ю. Шмидт, А. Р. Лурия, Р. А. Авербух, Б. Д. Фридман и др.

Неопозитивизм сложился в начале 20-х годов XX века как третья форма позитивизма. Неопозитивизм формируется как логический позитивизм, идеи которого одновременно оформляются в Австрии (Венский кружок: Шлик, Карнап), Англии, Польше, Германии. В 40-е годы XX в. неопозитивизм распространяется в США по причине иммиграции туда многих его сторонников. Наиболее влиятельными именами в среде неопозитивистов были Бертран Рассел, Людвиг Витгенштейн, Рудольф Карнап и Карл Поппер.

В неопозитивизме происходит отождествление объекта и теории объекта, объективного факта (который существует независимо от познания) и научного факта (т.е. факта, зафиксированного научными средствами). Неопозитивисты экстраполируют метод логического анализа на все области знания, включая

философию, и практически все философские проблемы сводят к проблемам логики. Логика объявляется сущностью философии.

Рассел и *Витгенштейн* определили своей задачей построение логически совершенного языка науки, основанного на простых и сложных суждениях. Эта концепция получила название «логического атомизма» и оказалась достаточно плодотворной для создания искусственных, формализованных языков. Развивая идеи неопозитивизма, Р. Карнап ввёл классификацию предложений, которые он разделил на три класса: 1) нелепые, т.е. бессмысленные; 2) научно-неосмысленные, т.е. вненаучные и научно-осмысленные или научные, подразделяющиеся на истинные и ложные. Бессмысленные предложения, по Карнапу, в строгом смысле слова не являются предложениями, а лишь напоминают их по внешним признакам своей структуры. Ко второму классу предложений относятся все философские утверждения, т.к. они непроверяемы. И только научные предложения могут быть либо истинными либо ложными, что устанавливается путём **верификации** (с латинского «делаю истинным, устанавливаю истину»).

Принцип верификации является главным принципом неопозитивистской теории познания. Критерием истинности является соответствие предложения фактам чувственного опыта. В соответствии с этим критерием неверифицируемыми оказываются законы и общие положения любой науки, любые высказывания о прошлом и будущем. В противоположность неопозитивистскому принципу верификации *Карл Поппер* разработал принцип **фальсификации**, т.е. установления ложности. Чем больше фактов опровергает теория, тем более она научна. Принцип фальсификации позволяет рассматривать научные знания в процессе развития, когда различные гипотезы сменяют друг друга или опровергаются наукой. Однако этот принцип тоже далеко не всегда работает, т.к. наука складывается не только из гипотетических предложений, но имеет в своём составе объективно-истинное знание, не опровергаемое дальнейшим развитием.

Другое направление совр. западной философии – **прагматизм** (от греческого «прагма» - дело, действие), как и позитивизм, критикует классическую философию за ее абстрактность и оторванность от жизни. Крупнейшие представители прагматизма – американские философы *Чарльз Пирс* (1839-1914), *Уильям Джеймс* (1842-1920) и *Джон Дьюи* (1859-1952), создатель инструментализма, являющегося новейшей версией прагматизма.

Задача прагматизма – создание философской системы, основанной на понимании практического действия (а не теоретических рассуждений) как главной формы жизнедеятельности человека. Прагматизм не исследует, как устроен окружающий мир, а старается определить, как человеку наилучшим способом устроиться в нем. Философия объясняет человеческие действия и должна разрабатывать общие методы для решения практических задач, возникающих в разнообразных жизненных ситуациях.

Родоначальник прагматизма Ч. Пирс отождествляет окружающую реальность с человеческим опытом. Процесс познания – это движение от сомнения в правильности своих действий к твердой устойчивой вере, направляющей действия человека на достижение цели. Сомнение является исходным моментом в познании, состоянием беспокойства. Главной целью познания является избавление от сомнений и достижение устойчивого верования. Верование Ч. Пирс рассматривает как способность определенным образом действовать для достижения успеха. Успех закрепляет веру, а человеческие знания являются только орудием для успешного

действия. Несколько упрощенно суть прагматизма выражают в краткой формуле: «Истинно то, что полезно». Иными словами, признавать какие-либо идеи истинными следует в том случае, если это приносит человеку непосредственную практическую пользу. Такой подход делает ненужными сложные процедуры проверки истинности знания, предложенные позитивистами, но при этом разрушает фундаментальный принцип научного исследования – стремление к истине.

Ч. Пирс разрабатывает несколько методов достижения устойчивого верования, которое ведет к успеху:

1. Метод упорства. Человек должен непоколебимо придерживаться однажды принятых взглядов, отрицая любую критику и сохраняя убежденность в своей правоте.
2. Метод авторитета. Для закрепления верования надо использовать авторитет и влияние социальных институтов, государственной власти, применять насилие.
3. Научный метод. Верования людей должны быть подкреплены некими внешними для сознания силами. Следует признать гипотезу существования внешних объектов, так как это создает фундамент для устойчивого, единообразного верования, объединяющего всех людей.

Все приведенные идеи широко распространены и пропагандируются в американской литературе, кинематографе, в речах политических деятелей. Прагматизм является наиболее популярной в США философской концепцией, вошедшей в мировоззрение и повседневную жизнь миллионов людей. Его идеи переплетаются с учениями распространенных в Северной Америке протестантских церквей. Протестантские религии также ориентируют человека на упорный труд и достижение успеха, которому должна способствовать религиозная вера.

11. Художественный образ и архитектурный образ

Основным понятием, определившим и ограничившим предметное поле эстетики как научного знания, стало понятие «*эстетического отношения*».

Отношение - взаимосвязь различных величин, предметов, действий, определяемая и проявляющая себя через сопоставление или сравнение.

Отношение может характеризоваться как *связь объекта и субъекта*. Отношение рассматривается как однонаправленное взаимодействие: от субъекта на объект. *Субъектом* отношения может быть, например, конкретный человек, группа людей или человечество в целом. *Объектом* отношения может выступать природное явление, конкретная вещь, другой человек, группа людей и т. д.

Эстетическое восприятие мира носит универсальный характер: все, что окружает человека, может быть предметом его эстетического отношения. Эстетическое восприятие мира как бы растворено в самой повседневности. Причем эстетические ориентации и предпочтения, возникающие в результате отношений человека с миром, проявляются в основном неявно. Человек не может на каждом шагу задумываться и анализировать, почему ему что-то нравится или нет. Поэтому эстетическое отношение в некотором смысле - трудно постигаемое разумом явление. Но с другой стороны, эстетическое отношение - это начало структурирования и упорядочивания мира, так как именно эстетическое переживание для любого человека является наиболее очевидным критерием в условиях выбора.

Эстетическое отношение является проявлением и формой бытия культуры, так как эстетические предпочтения каждого человека обусловлены не только его

индивидуальностью, но и той культурной средой, к которой он принадлежит. Отношение раскрывает и проявляет характер связи, существующей или возникающей между субъектом и объектом. Поэтому само отношение можно рассматривать как соотношение свойств субъекта и объекта в процессе их взаимодействия.

Объект эстетического отношения обладает рядом формальных признаков: цвет, запах, пропорции, симметричность, геометрическая форма, и т. д. Эти признаки могут восприниматься и оцениваться субъектом на разных уровнях: теоретическом, утилитарном и эстетическом. Утилитарный уровень восприятия связан с физиологическим реагированием и биологическими проявлениями человека как живого организма. Теоретический уровень характеризует сознательные процессы и обусловлен рациональной деятельностью человека. Утилитарный и теоретический уровни -это крайние полюса разных проявлений отношений, возникающих между субъектом и объектом. Между теоретическим и утилитарным уровнями отношения человека и мира возникает уровень эстетического отношения, который соединяет в себе чувственное и разумное начало человека, как субъекта восприятия.

Эстетические ценности являются достоинствами объекта, события или человека, которые могут генерировать различные суждения или вызывать положительные или отрицательные реакции.

Характеристики произведения искусства, природного ландшафта, человека или ситуации могут позволить нам делать вербальные или невербальные суждения о том, что мы воспринимаем любым из наших чувств.

Произведения искусства оцениваются по их эстетической ценности, а не по инструментальной или утилитарной ценности, и хотя красота считается ценностью, которую можно выделить как физически-визуальную, эстетические ценности идут дальше и распространяются на опыт, который мы может генерировать эту красоту, гармонию, баланс и многие другие свойства. Даже отсутствие этих черт может быть рассмотрено через негативные эстетические ценности: уродство, неудовольствие, уродство.

На протяжении всей истории была проделана тяжелая работа по определению особых канонов критериев в искусстве и эстетике. Психологи ориентировали нас на знание понимания себя как существ, которые реагируют на сложность стимулов, которые что-то может производить. Например, ценные характеристики или черты некоторых произведений искусства оцениваются в глазах зрителя. Именно наблюдатель определит, приятен ли этот опыт или нет.

Все может быть ценным по-разному. *Художественное произведение* может цениться за его экономическую, историческую, практическую, полезную, сентиментальную ценность или просто за его внешний вид. Именно в этот момент мы начинаем различать эстетические ценности.

Хотя теории для определения чистой красоты были поставлены под сомнение, есть понятия, которые продолжают защищать; например, поскольку красота начинается с измерений сложности или симметрии и баланса. Хотя совершенство не обязательно является частью позитивных эстетических ценностей, склонны считать, что самые совершенные характеристики лучше.

Эстетические течения уничтожают эти признаки. В течение долгого времени художники ломали старую парадигму, в которой эстетические ценности вращаются вокруг просто позитивных чувств. Хаос, драма и трагедия считаются эстетически хорошими ценностями. Даже визуальные нарушения и естественные деформации некоторых работ были оценены за их эстетическую ценность. По этой причине

значения, которые перемещаются в эстетических ценностях, могут мешать с одной стороны (положительной) к другой (отрицательной); или наоборот. Личные суждения принадлежат владельцу взгляда.

Тем не менее, эстетические ценности хорошо определены как ценные свойства, которые мы даем части, бытия или чувства вещей. С художественной точки зрения эстетические ценности имеют особый вес в повседневной жизни, а эстетические ценности могут определить любой человек, а не художник. Это связано с тем, что эстетические ценности являются предметом изучения, оценки, исследования и маркетинга в мире академического профессионального искусства.

Свойственная человеку забота об практических особенностях *среды обитания* и о ее красоте всегда остается неизменной. Эта эстетическая надобность оставила большой отпечаток в безымянном народном зодчестве и постройках знаменитых архитекторов. Не случайно, поэтому обиталище числится самой пространной и важной сферой проявления творческой мысли, как отдельного человека, так и всего общества. Особенно в архитектуре жилых построек больше всего, воссоздаются эстетические идеалы и предпочтения своего времени. В этом отношении роль жилой постройки очень велика. Становясь материальным воплощением творческой мысли, жилище принимает на себя ничем незаменимую воспитательную, а также культурную функции. Хорошо сформированная архитектурная среда влияет на эмоции, поведение и в первую очередь сознание личности.

Эстетическое действие - необходимая часть той процедуры социализации человека, которую осуществляет архитектура. Недооценка этого фактора пагубна для образования жилой среды. Натура эстетического в жилище, а также в любой другой архитектурной постройке, диалектична и сложна. Обозначим отдельные истоки эстетических особенностей жилого дома. Начало им положено, в пристрастии человека создавать жилище согласно законам красоты. От личности, от творческих мыслей, возникающих в его разуме и предшествующих началу строительства, зависят художественные особенности объекта. Эти мысли и представления совсем не случайны и не рождаются на пустом месте. В профессиональном разуме архитектора и в разуме каждого человека, решившего собственными силами построить дом, эти мысли уже присутствуют как следствие воспитания, как результат неразрывности любого человека с культурой своего времени и народа, как накопленные сведения о конструкции дома, видах его украшения, запомнившихся архитектурных решениях и пр. У специалиста все это, соответственно, сильнее развито, упорядочено и оформлено в виде творческого убеждения, и что очень важно - определено доминирующими в данное время концепциями жилища. Организация жилища через профессиональное творчество следует из истории архитектурных стилей и течений.

Эстетические особенности жилого дома - также результат архитектурного осмысления комплекса объективных факторов; природно-климатических условий, градостроительной обстановки, объемно-планировочной структуры жилища, его конструктивной схемы, технологии возведения и наконец, стройматериалов. Наиболее функционально весь этот ряд факторов оказывает влияние при так называемом «адресном» проектировании. В типовых проектах воздействие местных условий строительства фактически отсутствует, что художественно обедняет жилые постройки.

Предметная реализация эстетических традиций и идеалов в жилищной архитектуре осуществляется в ходе его формообразования на всех уровнях: *застройка - дом - крупная пластика дома - деталь - квартира*. На любом из этих

уровней решаются свои композиционные задачи и каждый из них в равной степени важен для создания эстетически полноценной жилой среды. Тем не менее, успех здесь возможен лишь в той степени, в какой архитектор понимает архитектурную взаимосвязанность всех компонентов жилой среды и умеет объединить их общим художественным замыслом.

Для *формообразования жилой среды* особым значением обладает соотношение повторяемых и уникальных элементов или диалектика тождества и различия. На градостроительном уровне это выражается в повторяемости планировочных единиц - микрорайонов, кварталов, жилых групп, отдельных домов. Они могут быть подобными и решенными индивидуально. То же самое происходит в архитектуре конкретного дома, где повторяющимися и уникальными элементами являются окна, балконы, декоративные украшения, конструктивные части и т. п. Для жилища такое явление неминуемо. Однако в условиях массового строительства, с его многотиражностью индустриально изготавливаемых элементов, проблема повторяемости и уникальности крайне обострилась. Большой повтор ключевых элементов в доме, а домов в застройке, привел к деградации внешнего вида новых районов и городов. В современном мире непрерывно развиваются различные прогрессивные технологии индустриального домостроения, позволяющие избавиться от жесткого «правления» заводского конвейера и получить индивидуальность архитектурного жилища.

Пространственное расположение жилой застройки, также как и форма дома, не являются только следствием характерных им функций. В этих случаях значительно воздействие внешних факторов. Планировка жилой группы отображает воздействие рельефа, направления ветров, градостроительных и ландшафтных достопримечательностей и т.д. Конструкция дома, его этажность, конфигурация возникают в некоторой мере как результат воздействия внешнего окружения. Архитектура жилища таким образом становится признаком противоборства, метафизического взаимоотношения внешнего и внутреннего. Употребление цвета имеет большие традиции в образовании жилой среды. Роль цвета разнообразна. Он может сводить на нет перепады здания, если использовать светлые оттенки. Цветом можно акцентировать архитектурные детали или композиционную тему на фасаде здания. При помощи цвета можно выделить пластику фасада, или получить визуальную трансформацию объема или плоскости. В разные периоды цвет был каноническим инструментом выражения архитектурного стиля. Часто цветовая гамма является следствием применения определенных строительных материалов, имеющих характерную окраску.

Цветовая композиция и общий колорит важны не только для отдельного здания, но и для застройки. Этими средствами можно объединять большое число домов, поддерживать или создавать известный ритмический строй. Цвет способен образовать различия между жилыми группами и микрорайонами. В условиях массового жилищного строительства, эстетическая выразительность жилых зданий зависит от совершенства домостроения. Поэтому художественное понимание принципов домостроения и оптимизация технологий с учетом эстетических требований сохраняет свою остроту в деятельности архитекторов.

12. Художественная форма и архитектурная форма

Эстетический идеал – вид эстетического отношения, являющийся образом должной и желаемой эстетической ценности. Эстетический идеал – высший критерий эстетической оценки, которая предполагает сознательное или неосознанное сопоставление тех или иных явлений с эстетическим идеалом.

Эстетический идеал – представление о высшей гармонии и совершенстве в действительности и культуре, которое становится целью, критерием и вектором деятельности человека. Идеал формируется путем отбора лучших эстетических ориентаций, продиктованных эстетическим вкусом. Идеал не совпадает с действительностью и является гиперболизацией лучшего в ней, домысливанием желаемого, но еще не существующего, потребность в чем уже возникла и была осознанна.

Эстетический идеал представляет собой единство блага и истины в красоте. В эстетическом идеале истина существует не просто как отвлеченный закон, но и как богатство конкретно-жизненного воплощения этого закона в индивидуальном явлении. Аналогично и нравственное начало существует в эстетическом идеале как идея добра или как моральная норма, но и как конкретно-жизненное воплощение блага в живой индивидуальности.

Красота – единство внутреннего и внешнего. Добро, истина – внутреннее. Выразительность красоты имеет своим содержанием в эстетическом идеале истины и добра в целостности бытия.

Красота – это всегда выразительность, выражение целостности бытия, как прекрасного мира в конкретном его явлении и созерцании конкретного человека. Но выразительность – не всегда красота. Может быть и выразительность ложного и злого, желаемого предстать образом всего мира. Может быть выразительность различных вещей, оформленных в соответствии со своими качествами и функциями. И та, и другая выразительность может стать красотой лишь увиденная в свете целостного прекрасного мира эстетического идеала. Именно поэтому А.Ф. Лосев назвал «сферу эстетического – выразительным бытием».

И. Кант отмечал, что человек в силу своей конечности не может не стремиться к идеалу. Но идеал может открыть дорогу и к фанатизму, и к нигилизму. Стремление к идеалу должно все время осознавать эти полюса.

Природе истинного искусства, всецело предопределяемой идеалом, соответствует и средство, «язык» его выражения – **художественный образ**. Своим восхождением к идеалу, отблеском его он отличается от обычных образов действительности. Художественный образ в отличие от понятия несет в себе не только общий смысл, но и полноту конкретного, чувственно ощутимого единичного явления. В силу этого художественный образ воздействует на человека не только логически, но и эмоционально. В нем отражены как сама жизнь – объективное, так и отношение к ней автора – субъективное. В триединстве этих парных черт заключена эстетическая полнота художественного образа.

Эстетические принципы – основа формотворчества архитектора и дизайнера. Эстетические принципы формообразования архитектуры и дизайна: **целостность (композиция), гармония, мера, ритм.**

Композиция - (от лат. compositio - составление - связывание),1) построение художественного произведения, обусловленное его содержанием, характером, назначением и во многом определяющее его восприятие. Композиция -важнейший, организующий элемент художественной формы, придающий произведению единство и цельность, соподчиняющий его компоненты друг другу и целому.

Гармония - (греч. harmonia — "соответствие, согласие, единодушие, связь, соразмерность"; от harmogo — "прилаживать, сочетать"; harmoge — "соединение, связка, переход"; лат. transitus — сравн. пластика) — эстетическая категория, означающая целостность, стройность, слитность, согласованность, закономерную связанность всех частей и элементов формы.

Ритм - одно из важнейших средств архитектурной композиции, при помощи которого достигается необходимая соразмерность и эмоциональная выразительность произведения архитектуры. Ритм в архитектуре создается расположением (закономерным чередованием) архитектурных акцентных элементов (проемов, простенков, вертик. стоек каркаса, балконов, эркеров и т. д.) при решении композиции одного здания или повторением самих зданий при решении композиции архитектурного ансамбля.

Ритм в архитектуре может быть простым, как повторение акцентирующего элемента с соблюдением постоянства размеров самого элемента и интервалов между ними, а также — нарастающим или убывающим, за счет постепенного изменения интервалов между акцентирующими элементами.

Простой ритмический ряд акцентирующих элементов, образуемый их повторением, при постоянстве размера интервалов, создает впечатление статичности или равномерно направленного движения, в зависимости от той образно-художественной задачи, к-рая решается автором в архитектуре отд. здания или ансамбля

Масштаб (мера) - представление человека о величинном соотношении всего здания и его частей, частей или фрагментов здания и его деталей, здания или комплекса зданий и окружающего пространства – контекста, в котором существует здание или другой архитектурный объект

13. Художественная композиция и архитектурная композиция

Искусство – это творческая деятельность, процессом и результатом которой является выражение внутреннего и внешнего мира творца, отображение его интересов и интересов других людей.

Основным назначением искусства считается совершенствование отдельной личности, развитие ее творческих возможностей, обогащение внутреннего мира. Среди *главных функций* в современном обществе выделяют:

- 1.Познавательную, отображающую опыт существования в различных обстоятельствах.
- 2.Эстетическую, украшающую действительность, транслирующую радость творчества, удовольствие от созданных другими людьми образов.
- 3.Культурно-историческую, решающую задачи культурной преемственности поколений, приобщающую отдельного индивидуума к достижениям мировой культуры.
- 4.Мировоззренческую, формирующую отношение к действительности.
- 5.Идеологическую, влияющую на чувства, эмоции, мысли людей, фокусирующую их на определенных взглядах.

Искусство включает людей в творческий процесс, общественную жизнь. Поэтому можно говорить и о его мобилизационной функции. Для отдельного человека искусство выступает средством коммуникации. С его помощью автор

организует передачу информации аудитории, транслирует свои взгляды, настроения, выражает социальные и политические протесты.

Кроме того, *искусство способствует*:

1. Развитию воображения, абстрактного мышления, эмоциональной сферы.
2. Углублению и расширению познаний.
3. Пониманию истории.
4. Достижению гармонии с собой и окружающим миром.
5. Формированию нравственных качеств.
6. Стимулированию художественных, музыкальных, хореографических способностей.
7. Снятию психического напряжения.

В современном мире *архитектура и дизайн* стали неотъемлемыми составляющими жизнедеятельности человека. Дизайн – явление XX в. – активно развивался в течение всего столетия. Архитектура к началу XXI в., хотя и с очень большим сопротивлением, позволила ему войти в свои владения, начиная проектировать не отдельные детали и фрагменты нашего окружения (дома, дороги, благоустройство), а все обстоятельства и формы существования вместе как целое – т.е. среду. И мировая архитектурная практика показывает, что там, где есть творческое содружество архитектуры и дизайна, есть произведение искусства.

Мы живем в материальном окружении, где активной трансформации подвержены многие аспекты человеческой жизни, тенденции развития сознания, нравов, технических и научных достижений, а во главе данных изменений становятся технология и коммуникация. Город находится на сложном и противоречивом этапе своей эволюции. “Современный город – это своеобразное отражение информационного общества, его кризисов, тупиков и его возрождений”. Городская среда стала более многоликой, сложной по своей структуре, связям, возникающим между элементами систем. Перед современным архитектором возникает такое многообразие задач, которое порой выходит за рамки традиционных для архитектурной школы объектов изучения и проектирования. И начинаешь понимать, что для их решения уже не хватает ни практических (традиционных технологий проектирования), ни теоретических знаний.

Необходим другой, новый мировоззренческий взгляд на средовое творчество. В этом плане будущее видится за содружеством архитектуры и дизайна, имеющих больше схожести, чем различий. Самостоятельной задачей средового проектирования стало сегодня формирование не столько окружения некоего процесса или события, сколько самого этого события. Именно так “оформляются” праздничные мероприятия. Тот же принцип – проектирование сначала процесса, “сценария”, а уже затем сопровождающих его обстоятельств – действует при организации световых “шоу” в среде исторических городов, при строительстве развлекательных парковых комплексов, крупных мемориальных ансамблей. Особую сферу архитектурно-дизайнерских поисков образуют мобильные средовые объекты. В проектировании, базирующемся на принципах средового подхода, изменяется отношение к объектам дизайна и архитектуры. Так, “их создание уже не является конечным результатом проектирования... они рассматриваются не как самоценные формы, а как средства, обеспечивающие оптимальные условия жизнедеятельности”. Развитие новых технологий трансформируют многочисленные процессы метаболизма города, добавляя к урбанистической структуре дополнительный пласт – информационный. Меняется и роль дизайна в формировании городской среды. Она смещается от преобразования материального наполнения и формирования ее стилистической

окраски к осмыслению ее цифрового аспекта, выявлению коммуникационного потенциала и приведению к согласию с современной моделью мира, где доминирующей материей оказывается информация.

Архитектурный дизайн видится следующим шагом в развитии архитектуры как искусства. Современная городская среда предоставляет комплекс условий для творческой деятельности, формирующей новые направления в науке, искусстве, культуре и т.д. Архитектурный дизайн как раз и является тем новым в искусстве, которое позволяет использовать не только традиционные средства архитектуры и дизайна, но и задействовать современные, такие как интерактивная архитектура, интерактивный дизайн, причем в комплексе решая функциональные и эстетические задачи.

Архитектурный дизайн вбирает в себя интерьерный дизайн, включающий общественную и жилую среду; дизайн производственной среды, состоящей из разнообразных открытых и закрытых пространств; дизайн экстерьерного архитектурного пространства, куда входят визуальные коммуникации и реклама; городской дизайн, или дизайн городской среды, включающий общественные пространства города, жилую среду, объекты, которые принадлежат инфраструктурным функциональным системам (транспорта, городских служб, общения и торговли); ландшафтный дизайн; цветовой дизайн – колористика предметно-пространственной среды и объемно-пространственной среды; световой дизайн – уличное и архитектурное освещение (установки освещения территорий и отдельных объектов), световая реклама (светоинформационные установки), многопрограммное освещение, дизайн элементов осветительных установок; интерактивный дизайн.

С помощью средств архитектурного дизайна возможно полностью изменить восприятие среды; изменить сценарии, по которым живут городские пространства; при реконструкции превратить рядовой городской интерьер в средовой ансамбль.

Архитектурный дизайн – относительно молодая сфера проектной деятельности, отсюда некоторая фрагментарность рекомендательных указаний и правил по нему. Еще предстоит выработать общие подходы и условия применения стандартов и правил, используемых в проектных решениях компонентов среды. Так как это направление довольно новое для республики, сейчас можно говорить лишь об участии профессионалов в отдельных направлениях архитектурного дизайна: Е. Агранович-Пономарева, А. Боярина, П. Войницкий, Л. Еременко, Н. Клинова, А. Литвинова, А. Локотко, О. Минаков, А. Мыцких, А. Новиков, Д. Сидельников, В. Сокол, О. Телепнева, А. Трусов, В. Ционская, В. Щедрин и др.

Архитектор-дизайнер – это не дань моде. Это нормальная реакция на возникающие задачи в профессиональной деятельности, которая отвечает государственной стратегии развития архитектуры и строительства, связанной с качественным улучшением существующей предметно-пространственной среды дома, села, города, пространства страны. Исходным и важнейшим моментом концепции архитектурно-дизайнерского образования является представление об архитектурном дизайне как о новом виде пластического искусства, основанном на традициях архитектуры с использованием возможностей современного дизайна эстетически обогатить архитектурную среду и экологически оптимизировать урбанизированные пространства.

14. Художественная концепция и архитектурная концепция

Художественный образ - специфическая для искусства форма отражения действительности и выражения мыслей и чувств художника.

Художественный образ рождается в воображении художника, воплощается в создаваемом им произведении в той или иной материальной форме (пластической, звуковой, жесто-мимической, словесной) и воссоздается воображением воспринимающего искусство зрителя, читателя, слушателя.

В *архитектуре* художественный образ имеет большое значение. Прежде всего, это архитектурный облик какого-то конкретного здания, будь то жилой дом, площадь, храм, мост, школа, офисное здание, театр, музей или еще какое-то учреждение.

Художественный образ в архитектуре каждого здания должен быть эмоциональным и впечатляющим. *Одна из целей архитектуры* как вида искусства - вызывать определенный эмоциональный настрой, оказывать впечатление. Здания бывают суровыми и мрачными, замкнутыми и отчужденными от внешнего мира и, наоборот, привлекательными, светлыми, легкими, оптимистичными по своему характеру. Архитектура влияет на наше настроение, увеличивает работоспособность, вселяет в нас чувство приподнятости или же, в противоположность этому, может создавать угнетенное, подавленное настроение.

Однако главным для мастера при создании художественного образа в архитектуре является все-таки учитывание функциональности здания (то, для чего оно, собственно, построено).

Архитектура - та область приложения человеческого мастерства, которая связана одновременно и с наукой, и с искусством. У каждого архитектора, как и у каждого художника, свой метод работы. Тем не менее, чтобы спроектировать здание, любой архитектор четко должен представлять себе, каким целям оно служит, сколько в нем будет помещений и какого размера. Какими материалами он располагает и, если это не плановая постройка, каким должно быть место его возведения.

Осознание собственных ответственности и сопричастности к состоянию окружающей среды повышается при изучении проектным способом следующих задач из *области архитектуры и дизайна*: предметного дизайна, интерьерного пространства, ландшафтного благоустройства территорий.

Решая подобные грандиозные задачи проектным способом, изучая (проектируя) не только эстетическую составляющую, но и задумываясь о реалистичности выполнения, конструктивной безопасности, эргономичности и удобстве своей среды обитания, учащийся усваивает алгоритм создания авторской идеи при широком круге условий и требований. Другими словами, создавая (проектируя) концепцию решения объекта или системы средового пространства обучающийся постоянно представляет и обдумывает в голове процесс их эксплуатации. Ребенок нарисовал стул – «подсказка» от преподавателя (какие размеры, соразмерность, масштаб, пропорции, функциональность). Безусловно, важно параллельное изучение основ рисунка и живописи как залога абстрактного, объемно-пространственного мышлений, умение видеть недостатки и достоинства проектных оригинальных решений.

Дизайн – как вид проектного искусства охватывает художественные, композиционные, функциональные качества предметно-пространственной среды общества. Столь обширная область применения профессии дизайнер объясняет различные варианты подготовки специалистов этой области. К примеру, немало

архитекторов, художников, скульпторов нашло свое амплуа в различных сферах дизайна. Но всех специалистов дизайн объединяет рядом требований:

- *креативность мышления;*
- *владение проектной культурой;*
- *умение производить идею и разрабатывать проект в её русле;*
- *обладание художественным вкусом.*

Таким образом, дизайнер должен обладать компетенцией проектировать и реализовать концептуальную идею – художественно-конструктивное решение образа продукта дизайна. Современный дизайнер должен обладать компетенциями генерирования и воплощения идей. Освоение различных техник исполнения подачи проектных предложений происходит на всем протяжении обучения. Развитие проектных навыков опирается на академические рисунок и живопись, линейно-конструктивный рисунок, композицию, начертательную геометрию. Особое значение уделяется линейно-конструктивному построению геометрических форм.

Проектное мышление формируется при выполнении проектных творческих заданий. Под дизайн-проектом понимается сгенерированная, воплощенная и реализованная (в виде трехмерной модели) идея художественно-эстетического, композиционного, конструктивного и функционального решения объекта проектирования – элементы фирменного стиля, объекты предметного наполнения интерьера, малые архитектурные формы, более сложные средовые системы. Формирование художественного образа продукта дизайна происходит в выполнении плоскостной стилизации и авторской интерпретации образа, рельефной проработкой образа и организация объема или объемов в пространстве. В начале происходит знакомство с точкой, линией и пятном при разработке плоскостного художественного образа черно-белой графикой, затем изучение и использование цвета на основе простейших гармонических сочетаний. Параллельно изучаются приемы бумагопластики и макетирования, как альтернативные средства и приемы выражения идеи и простое выполнение объемно-пространственного образа. Техника макетирования является основой художественного конструирования.

15. Практические задания по курсу «Эстетика архитектуры»

№№	Наименование разделов и тем	Количество часов для дневного обучения	
		всего	практич
1	Предмет эстетики. Архитектура и дизайн – важнейшая сфера эстетических отношений.	2	2
2	Эстетическая теория. Эстетическое как особая форма отношений человека к действительности.	2	2
3	История эстетической мысли .Основные эстетические категории.	2	2
4	Классическая античная эстетика. Освоение ее Витрувием.	2	2

5	Эстетика средних веков и архитектурная практика этого времени	2	2
6	Эстетическая и архитектурная культура Ренессанса.	2	2
7	Эстетика Нового времени (XVII—XVIII вв.) и архитектура.	2	2
8	Эстетика представителей немецкой классической философии. Немецкие классики об архитектуре.	2	2
9	Развитие русской эстетики XVI-XIX вв. и архитектурная традиция в России.	2	2
10	Эстетическая культура России последней трети XIX-начала XX вв. и архитектурная практика.	2	2
11	Зарубежная эстетика XX в. и основные направления в архитектуре.	2	2
12	Прикладные аспекты эстетики в искусстве, архитектуре, дизайне	2	2
13	Искусство - эстетическое явление культуры.	2	2
	Всего	24	24

16. Методические рекомендации по написанию реферата по курсу «Эстетика архитектуры»

ТРЕБОВАНИЯ К ВЫПОЛНЕНИЮ РЕФЕРАТА

Реферат - важный вид самостоятельной работы, одна из форм изучения дисциплины, способствующая углублённому усвоению проблем курса, формированию навыков исследовательской работы студентов-бакалавров.

Реферативная работа требует от студентов теоретического осмысления первоисточников, умения применять усвоенные знания в анализе исторических этапов развития садово-паркового искусства и современного состояния, получения навыков работы с литературой, грамотного изложения изученной темы.

Основными целями выполнения рефератов являются: систематизация, закрепление, расширение теоретических знаний и практических навыков по садово-парковому искусству; приобретение навыков работы с литературой, обобщения литературных источников и практического материала по теме, способности грамотно излагать вопросы темы, делать выводы.

К рефератам предъявляются ряд требований, наиболее важными из которых являются следующие:

- изучение и анализ источников и литературы по теме;
- использование новейших публикаций;
- изучение и характеристика истории проблемы, степень ее изученности в литературе;
- обобщение результатов, обоснование выводов.

Выбор темы реферата определяется научными интересами студентов на основе утверждённой кафедрой тематики рефератов.

Реферат может быть выполнен в рукописном или печатном виде. Текст реферата печатается 14 шрифтом с полуторным интервалом, соблюдая следующие размеры полей, левое - 25 мм, правое - 15 мм, верхнее - 20 мм, нижнее - 25 мм.

Текст реферата подразделяется на отдельные части (главы и параграфы). Главы принято нумеровать римскими цифрами, а параграфы - арабскими. Заголовки надо формулировать по возможности кратко, так, чтобы они раскрывали содержание главы, параграфа. Заголовки глав печатают прописными буквами, параграфов - строчными. В конце заголовка точку не ставят. Подчеркивать заголовки и переносить слова в заголовках не рекомендуется. В тексте реферата следует соблюдать общепринятые правила переносов и сокращений.

В реферате излагают материал кратко и точно. Умение отделять основную информацию от второстепенной – одно из основных требований к реферирующему. Не рекомендуется вести изложение от первого лица: "я считаю", "по моему мнению" т.п. Более предпочтительно использовать выражение "по мнению автора данной работы", "на наш взгляд". Реферат должен быть выдержан в научном стиле, ведущими чертами которого являются точность, логичность, доказательность, беспристрастное изложение материала.

Реферат должен строиться в соответствии с планом, иметь органическое внутреннее единство, стройную логику изложения, смысловую завершённость раскрытия заданной темы.

Все страницы реферата должны иметь сквозную нумерацию. Номер страницы проставляется в нижней ее части (в середине или в правом верхнем углу) арабскими цифрами. На странице 1 (титульный лист) номер страницы не ставят.

СТРУКТУРА РЕФЕРАТА

Реферат включает в себя: титульный лист, содержание, введение, основную часть (1-2-3 главы), заключение, список использованных источников и литературы, приложения.

Титульный лист (см. Приложение 1) содержит необходимые сведения об учебном заведении, где выполнена работа, об авторе работы, руководителе, точное название темы.

Содержание - это путеводитель по реферату. Его помещают вслед за титульным листом. Все заголовки и подзаголовки должны быть написаны в той же последовательности и в той же форме, что и в тексте работы. Против каждого заголовка и подзаголовка проставляются соответствующие страницы, например:

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА I. ЭСТЕТИКА ЕВРОПЕЙСКОГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ.....	10
1.1. Романский стиль.. .. .	10

Правила работы над **введением** излагаются в следующем разделе.

В разделах основной части работы излагаются результаты анализа материалов, привлеченных автором по теме реферата.

В заключении дается краткое обобщение всего изложенного в работе материала.

Список использованных источников и литературы составляется в алфавитном порядке в соответствии с ГОСТом 7.1-2003 (Основные правила библиографического описания).

Приложения облегчают восприятие основных положений работы с помощью таблиц, графиков, иллюстраций и т.д. Приложения помещают в конце реферата, после списка источников и литературы. Приложения нумеруют, начиная каждое с новой страницы. В правом верхнем углу помещают слово "ПРИЛОЖЕНИЕ". Объем реферата без приложений 10-12 страниц.

РАБОТА НАД «ВВЕДЕНИЕМ» И «ЗАКЛЮЧЕНИЕМ»

Введение является составной частью реферата. Основное содержание "Введения" и его составных частей, разработанных студентом в процессе работы, но окончательный текст "Введения" рекомендуется составлять после завершения изучения материала по всей теме и даже после написания (в черновом варианте) основных частей работы.

Текст "Введения" имеет следующие составные части:

1. Обоснование темы, ее актуальность, степень изученности.
2. Обзор литературы (источников информации) по теме.
3. Хронологические рамки работы.
4. Цели и задачи реферата.
5. Структура работы.

Работа над "Введением" и его оформлением должна строиться следующим образом. Приступая к изучению литературы по теме, следует помнить о составных частях "Введения". Это необходимо для того, чтобы в выписках, заметках, специальных карточках указывать сведения, необходимые для составления "Введения".

1. В разделе "Обоснование темы" следует отразить мотивы выбора темы. Для этого обосновывается актуальность темы. Под актуальностью понимается значимость изучаемой проблемы для практической деятельности и социогуманитарных наук. Значимость темы может быть связана и с дискуссионными проблемами, наличием разных точек зрения или пробелов в изучении отдельных вопросов, а так же опубликование новых, неизвестных ранее документов, или появление новых версий, противоречащих ранее существовавшим.

2. Обзор литературы составляется на основе тех данных, которые собраны в процессе работы над источниками информации. Особое внимание в этом разделе следует обратить на новизну публикаций и их полноту. При сборе материалов по теме составляют рабочие карточки, в которых указывают не только выходные данные, но и краткие сведения к какому вопросу данная выписка относится.

Сделать обзор означает не просто перечислить отдельные работы, а расположить их по тематическому или хронологическому признаку. Главная задача обзора – показать, как изучалась данная проблема, почему она вызывала интерес или, наоборот, изучалась недостаточно. В обзоре выделяются основные концепции, точки зрения на проблему. Важно отметить наличие дискуссионных оценок и выявить их аргументы. Завершается обзор подведением общего итога изучения проблемы. Тогда становится возможным формулирование задачи реферата.

3. Хронологические рамки определяют начальную и конечную даты темы. Каждую из дат необходимо обосновать, объяснить, особенно если в определении хронологии есть отклонения от существующей периодизации.

4. Цель работы определяется ее конечным результатом - чего хотел достичь автор. В этой части текста надо отметить, какие задачи при проведении исследования решались (поиск новых документов и ресурсов информации, сопоставление точек зрения на основании изученной литературы и др.).

5. В заключительной части "Введения" определяется внутренняя структура работы, перечисляются все основные части и указывается наличие и характер приложений.

"**Заключение**" содержит основные выводы, более развернутые чем те, что сделаны в конце разделов реферата. Основа "Заключения" должна быть связана с той частью "Введения", где указываются цели и задачи исследования. Главное внимание в "Заключении" обращается на результаты, которые достигнуты при изучении данной темы. Эти результаты излагаются как в позитивной плане (что удалось изучить), так и в негативном - чего не удалось достичь. Последнее должно быть объяснено: недоступность источников, отсутствие специальных исследований и т.п.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ АППАРАТ

Цитата должна полностью соответствовать подлиннику - сохранять все его особенности, в частности, орфографию, пунктуацию и шрифтовые выделения. Цитата должна сопровождаться библиографической ссылкой (сноской), в которой указывается автор, год издания и страница, например:

в тексте: *А.П. Мардер писал: "утверждая архитектуру как эстетическую деятельность, обладающую огромной силой воздействия на людей, необходимо ориентировать развитие строительства не назад — к архитектуре как искусству, а вперед — к архитектуре как архитектуре"*.

в сноске: Мардер А.П. Эстетика архитектуры. М., 1988. С. 56.

В повторных сносках на одну работу данного автора библиографическое описание опускают, заменяя словами «Указ. соч.», например:

в тексте: *Е.А. Ахмедова отмечает ...*³

в сноске: Е.А. Ахмедова. Указ. соч. С. 35.

Если подряд идет несколько ссылок на одну и ту же статью, книгу, документ, в повторной сноске приводят слова "**Там же**" и указывают номер страницы, а при необходимости - и тома (выпуска, части), год, месяц, число, например:

в тексте: *По мнению Д. Дж. Омуралиева...*

в тексте: Там же. С. 46.

Наиболее удобным для автора принципом оформления сносочек является отсылка читателя к списку использованных источников и литературы. Процедура оформления сносочек в таком случае сводится к следующему. В списке статья А.Г. Габричевского с указанием всех выходных данных обозначена, например, номером 15. Тогда в тексте сноски будет выглядеть следующим образом: *В.В. Гарбичевский считает...* [15, С.78].

При использовании данного принципа не возникает затруднений, какие обычно появляются при использовании подстрочных сносочек, когда они не "умещаются" на одной странице, проще оформлять повторные сноски. В конце концов, экономится

место (ведь список использованных источников и литературы - обязательный компонент реферата).

Но, чтобы пользоваться этим принципом, автор реферата должен начать ее оформление как бы с конца - со списка использованных источников и литературы. В целом к этому списку предъявляются следующие требования:

1. Он должен быть пронумерован.

2. Авторы и названия используемых источников располагаются по алфавиту, так как это увеличивает информативность списка, облегчает читателю поиск.

3. В списке использованных источников и литературы принято первыми помещать (в алфавитном или хронологическом порядке) архивные материалы, затем официальные правительственные документа, произведения современников, периодические издания и прессу, опубликованные сборники документов. И, наконец, книги и статьи в алфавитном порядке авторов. Если книга или статья без указания автора, ее располагают в списке по первым буквам, с которых она начинается.

Примеры правильного библиографического описания сносок, наиболее часто встречающиеся в рефератах студентов:

Книги одного автора

Иконников А. В. Пространство и форма в архитектуре и градостроительстве. М., 2006.

Книги двух авторов

Лазарев А.Г., Лазарева Е.В. Ландшафтная архитектура. Ростов-на-Дону, 2005.

Книги трёх авторов

Хассел Э. Современная архитектура / Хассел Э., Бойл Д., Харвид Дж. М., 2010.

Четыре автора

Гатчина при Павле Петровиче, цесаревиче и императоре / Лансере Н. и др. СПб., 1995.

Сборники без общего заглавия

Под редакцией

Эстетика архитектуры и дизайна /под ред. д. т. н., проф. Ю.П. Скачкова. Пенза 2013.

С коллективом авторов

Архитектура и эмоциональный мир человека: сб. науч. ст. М., 1985.

Статья из книги (сборника)

Покотаев В.П. Дизайн городской среды //Дизайн и оборудование городской среды. Ростов-на-Дону, 2004. С. 35-40.

Электронный ресурс

Официальный сайт Президента Российской Федерации [Электронный ресурс] / Администрация Президента РФ. – Москва, 2001. – Режим доступа: www.president.kremlin.ru

Приложение 1

Образец титульного листа реферата

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ КЫРГЫЗСКОЙ
РЕСПУБЛИКИ
КЫРГЫЗСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕХНИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
им.И. РАЗЗАКОВА
ИНСТИТУТ АРХИТЕКТУРЫ И ДИЗАЙНА



РЕФЕРАТ

на тему: Зарубежная эстетика XX в. и основные направления в архитектуре

Выполнил: студент группы.....,

кафедры.....

..... (ф.и.о.)

Руководитель:

(должность, ученая степень,

..... ф.и.о.)

Бишкек, год выполнения

Примерная тематика рефератов по дисциплине «Эстетика архитектуры»

- 1. Предмет эстетики. Архитектура и дизайн – важнейшая сфера эстетических отношений.*
- 2. Эстетическая теория. Эстетическое как особая форма отношений человека к действительности.*
- 3. История эстетической мысли . Основные эстетические категории.*
- 4. Классическая античная эстетика. Освоение ее Витрувием.*
- 5. Эстетика средних веков и архитектурная практика этого времени*
- 6. Эстетическая и архитектурная культура Ренессанса.*
- 7. Эстетика Нового времени (XVII—XVIII вв.) и архитектура.*
- 8. Эстетика представителей немецкой классической философии. Немецкие классики об архитектуре.*
- 9. Развитие русской эстетики XVI-XIX вв. и архитектурная традиция в России.*
- 10. Эстетическая культура России последней трети XIX- начала XX вв. и архитектурная практика.*
- 11. Зарубежная эстетика XX в. и основные направления в архитектуре.*
- 12. Прикладные аспекты эстетики в искусстве, архитектуре, дизайне.*
- 13. Искусство - эстетическое явление культуры.*
- 14. Социально-эстетические ориентиры искусства и архитектуры.*
- 15. Проблемы творческой манеры, стиля и метода в искусстве и архитектуре.*

17. Контрольные вопросы для самостоятельного изучения и закрепления пройденного материала по курсу «Эстетика архитектуры»

1. Предмет и задачи эстетики.
2. Место эстетической информации в архитектурном проектировании
3. Актуальность эстетических воззрений Древнего Востока.
4. Эстетические ценности и архитектура Древнего Востока.
5. Эстетическая культура античного мира.
6. Эстетика в античной архитектуре.
7. Эстетика быта.
8. Основные эстетические принципы античного мира и архитектурный ордер.
9. Витрувий об архитектуре.
10. Особенности эстетических ценностей в средние века и их отражение в архитектуре этого времени.
11. Культура ремесленного творчества в средние века.
12. Эстетика Возрождения и архитектура. Л.-Б.Альберти об архитектуре.
13. Прикладная эстетика в эпоху Возрождения.
14. Эстетическая система классицизма и архитектура.
15. Эстетика барокко и архитектура XVII века.
16. Эстетические идеи Просвещения и их влияние на архитектуру XVIII века.
17. Эстетика романтизма и новые идеи в архитектуре первой половины XIX века.
18. Эстетические системы в немецкой классической философии.
19. Немецкая эстетическая мысль об архитектуре.
20. Эстетика «серебряного века» в России (конец XIX - начала XX вв.).
21. Архитектура модерна.
22. Эстетика первой половины XX века.
23. Влияние эстетических идей на архитектурную теорию и практику

- (конструктивизм, функционализм и др.).
24. Дизайн и его место в эстетической культуре.
 25. Эстетическая культура второй половины XX века и архитектура постмодерна.
 26. Эстетические идеи конца XX века и перспективы архитектуры в III тысячелетии.
 27. Сущность и специфика «эстетического».
 28. Эстетические критерии и архитектура.
 29. Эстетика Универсума и основные задачи архитектора по созданию среды.
 30. Эстетическое сознание и его структура.
 31. Эстетические категории.
 32. Место и роль эстетического сознания в деятельности архитектора, дизайнера.
 33. Эстетическое и художественное в архитектуре, дизайне.
 34. Художественный образ в искусстве.
 35. Особенности художественного образа в архитектуре, дизайне.
 36. Содержание и форма в искусстве.
 37. Тема, идея, композиция в архитектуре.
 38. «Язык» архитектуры.
 39. Технический смысл и красота предмета в дизайне.
 40. Морфология искусства.
 41. Специфика архитектуры как вида искусства.
 42. Место дизайна в системе искусств.
 43. Архитектура и синтез искусств.
 44. Синтезирующая способность архитектуры и формы ее проявления.
 45. Дизайн и синтез искусств.
 46. Художественный стиль.
 47. Характеристика стилей в архитектуре.
 48. Художественный стиль и мода в архитектуре.
 49. Дизайн и мода.
 50. Эkleктика и постмодерн как художественные системы в архитектуре.
 51. Творческий процесс, его особенности, принципы, приемы в искусстве.
 52. Особенности творческого процесса в архитектуре.
 53. Эстетическая культура проектной деятельности.
 54. Эргономика и эстетика.
 55. Эстетические установки в архитектурном проектировании и личность архитектора.
 56. Проектная культура и личность дизайнера.

18. Библиография

Основная литература:

1. Ахмедова Е.А. Эстетика архитектуры и дизайна. Самара, 2007.
2. Борев Ю.Б. Эстетика. М., 2005.
3. Воличенко О.В. Творческие концепции новейшей архитектуры. – Бишкек, 2013.
4. Иконников А. В. Пространство и форма в архитектуре и градостроительстве. М., 2006.
5. Мардер А.П. Эстетика архитектуры: теоретич. проблемы арх. творчества. М., 1988.
6. Омуралиев Д.Д. Современная этноархитектура Кыргызстана. Бишкек, 2003.
7. Пайл Д. 6000 лет истории архитектуры и дизайна. История дизайна интерьеров. М., 2011.
8. Эстетика архитектуры и дизайна /под ред. д. т. н., проф. Ю.П. Скачкова. Пенза 2013.

Дополнительная литература:

1. Буров А.К. Об архитектуре. М., 1960.

2. Виоле Ле Дюк. Беседы об архитектуре. Т. I 1937.
3. Всеобщая история архитектуры, тт. 1-12, М., 1970-1977.
4. Габричевский А.Г. Теория и история архитектуры: Избранные сочинения. Киев, 1993.
5. Гидион З. Время, пространство и архитектура. М., 1973.
6. Гольдзамт Э.А. Уильям Морис и социальные истоки современной архитектуры. М., 1973.
7. Гропиус В. Границы архитектуры. М., 1970.
8. Зитте К. Художественные основы градостроительства. М., 1993.
9. История архитектуры в избранных отрывках /Сост.: М. Алпатов, Д. Аркин, Н. Брунов. М., 1935.
9. Ле Корбюзье. Архитектура XX века. М., 1970.
10. Линч К. Совершенная форма в градостроительстве. М., 1976.
11. Мастера архитектуры об архитектуре. Зарубежная архитектура. М., 1972.
12. Мастера советской архитектуры об архитектуре. Т. 1,2. М., 1975.
13. Мачульский Г.К. Мис ван дер Роэ. М., 1969.

19. Глоссарий

Эстетика (др.-греч. - "чувствующий, чувственный") - философское учение о сущности и формах прекрасного в художественном творчестве, в природе и в жизни, об искусстве как особой форме общественного сознания.

Эксплицитная эстетика - самостоятельный раздел философии;

Имплицитная эстетика - полутеоретическое свободное осмысление эстетического опыта внутри других дисциплин.

Эстетика архитектуры - наука об эстетических отношениях человека к архитектурной среде, развивающаяся и углубляющаяся система знаний об эстетической реальности, эстетических отношениях и эстетическом сознании в их связи с архитектурой как процессом познания, преобразования и функционирования материальной среды жизнедеятельности человека.

Субэстетические понятия - понятия, характеризующие объективные явления, свойства или отношения материального мира, которые служат объектом эстетических отношений и эстетической оценки (например, пропорции, ритм, цвет и др.),

Надэстетические понятия - понятия, обозначающие явления, свойства или отношения общественного бытия и общественного сознания, которые служат основанием эстетической оценки (идеал, реализм, чувство и т.п.).

Эстетический идеал – вид эстетического отношения, являющийся образом должной и желаемой эстетической ценности. Эстетический идеал – высший критерий эстетической оценки, которая предполагает сознательное или неосознанное сопоставление тех или иных явлений с эстетическим идеалом.

Художественный образ - специфическая для искусства форма отражения действительности и выражения мыслей и чувств художника. В *архитектуре* художественный образ имеет большое значение. Прежде всего, это архитектурный облик какого-то конкретного здания, будь то жилой дом, площадь, храм, мост, школа, офисное здание, театр, музей или еще какое-то учреждение.

Искусство – это творческая деятельность, процессом и результатом которой является выражение внутреннего и внешнего мира творца, отображение его интересов и интересов других людей.

Эстетические принципы – основа формотворчества архитектора и дизайнера. Эстетические принципы формообразования архитектуры и дизайна: **целостность (композиция), гармония, мера, ритм.**

Композиция - (от лат. compositio - составление - связывание),1) построение художественного произведения, обусловленное его содержанием, характером, назначением и

во многом определяющее его восприятие. Композиция -важнейший, организующий элемент художественной формы, придающий произведению единство и цельность, соподчиняющий его компоненты друг другу и целому.

Гармония - (греч. harmonia — "соответствие, согласие, единодушие, связь, соразмерность"; от harmogo — "прилаживать, сочетать"; harmoge — "соединение, связка, переход"; лат. transitus — сравн. пластика) — эстетическая категория, означающая целостность, стройность, слитность, согласованность, закономерную связанность всех частей и элементов формы.

Ритм - одно из важнейших средств архитектурной композиции, при помощи которого достигается необходимая соразмерность и эмоциональная выразительность произведения архитектуры. Ритм в архитектуре создается расположением (закономерным чередованием) архитектурных акцентных элементов (проемов, простенков, вертикальных стоек каркаса, балконов, эркеров и т. д.) при решении композиции одного здания или повторением самих зданий при решении композиции архитектурного ансамбля.

Ритм в архитектуре может быть простым, как повторение акцентирующего элемента с соблюдением постоянства размеров самого элемента и интервалов между ними, а также — нарастающим или убывающим, за счет постепенного изменения интервалов между акцентирующими элементами.

Масштаб (мера) - представление человека о величинном соотношении всего здания и его частей, частей или фрагментов здания и его деталей, здания или комплекса зданий и окружающего пространства — контекста, в котором существует здание или другой архитектурный объект.

Неотомизм - одно из направлений современной западной эстетики. Выполняющий функции официальной философской доктрины католической церкви Н. возрождает к жизни учение средневекового схоласта Фомы Аквинского. Ведущими его представителями являются Э. Жильсон, Ж. Маритен, Ж. Ладрьер и др.

Экзистенциализм (от позднелат. ex(s)istentia—существование) - эстетические концепции, разрабатываемые в рамках философии существования иррационалистического направления современной западной философии, возникшего накануне первой мировой войны в России (Л. И. Шестов, Н. А. Бердяев), после первой мировой войны - в Германии (Хайдеггер, К. Ясперс, М. Бубер), в период второй мировой войны - во Франции (Сартр, Мерло-Понти, Камю, С. де Бо-вуар и др.) и впоследствии получившего распространение в др. европ. странах, а также в США.

Интуитивизм в эстетике (от лат. intueri — пристально смотреть) - разновидность иррационализма, абсолютизирующая интуицию как момент непосредственного осознания в эстетическом восприятии и эстетической оценке, в деятельности творческой фантазии (Фантазия художественная).

Психоаналитическая эстетика - направление в эстетической теории, опирающееся на идеи, сформулированные в трудах основоположников психоанализа - З. Фрейда, К. Г. Юнга и их последователей. Исходные установки психоаналитической эстетики предполагают поиск в мотивационных структурах авторского «я» (если речь идет о художнике, писателе, поэте) и в мотивах, движущих поступками героев художественных произведений, глубинных, бессознательных оснований в виде эротических влечений, гедонистических устремлений, агрессивных наклонностей, подавленных страхов, скрытых комплексов и т. д.

Учебно-методическое пособие

по лекционной дисциплине
«Эстетика архитектуры»

1 семестр

- По направлению подготовки: 750100 «Архитектура»
- Магистерская программа: “Проектирование архитектурно-градостроительных объектов” (ПАГО)

Составитель: Мальчик А.Ю.

Рецензент: Смирнов Ю.Н.

Редактор _____

Подписано в печать _____

Формат _____ Объем _____ усл. печ. л. _____

Бумага офсетная. Тираж _____ экз. Заказ _____

**КЫРГЫЗСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕХНИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ ИМ.И.РАЗЗАКОВА**

Издательство _____

720020, г. Бишкек _____