

ВОПРОС 1. Проблема онтологии современного искусства. Искусство как творение бытия

Проблема искусства – одна из сложнейших в истории человечества. В античности искусство как творение рук человеческих противопоставляется природе. Затем, с развитием культуры (собственно, уже в пределах античности), такого противопоставления становится недостаточно. Внутри искусства выделяются ремесло, наука и то, что мы сейчас называем искусством, то есть художественное творчество. Однако уже в Средние века рамки искусства расширяются. Эпоха Возрождения пытается вернуть искусству светский характер. Новое время стремится подчинить художественность рациональному. Великие немецкие идеалисты уже не рассматривают искусство отдельно от истины. Наконец, XX в. приходит к тому, что искусство может иметь ценность само по себе, не нуждаясь в своем обосновании через что-то другое, высшее по онтологическому статусу.

Для Ж. Ж. Руссо (1712–1778) искусство – это не описание или воспроизведение эмпирического мира, а выражение эмоций и страстей. Примеру Руссо следовали И. Г. Гердер (1744–1803) и И. В. Гете (1749–1832). Красота, в традиционном смысле слова, – отнюдь не единственная цель искусства: фактически это лишь вторичная и производная его черта.

Искусство – это один из путей, ведущих к объективной точке зрения на вещи и человеческую жизнь, это не подражание реальности, а ее открытие.

Искусство

«Объектив» искусства направлен на саму культуру, а природа отражается в нем постольку, поскольку она отражена и преломлена в культуре.

Искусство становится своего рода зеркалом, в которое культура смотрится, познавая в нем себя и отражаемый ею мир. Подлинное искусство, считает Гете, возникает тогда, когда художник пустится в обратный путь.

А. Шопенгауэр о различии искусства и философии искусства говорит (1880–1936): «Результат каждого художественного произведения – это выражение сущности жизни и бытия, ответ на вопрос: “что такое жизнь?”. Каждое подлинное, удавшееся произведение дает на этот вопрос правильный ответ. Однако искусство говорит только наивным, детским языком, а не серьезным языком теоретических рассуждений, поэтому его ответ – мимолетный образ, а не познание.

Аристотель говорил о том, что искусство – это совмещение общего и единичного.

При всей вариативности решения проблемы связи философии и искусства главным является поиск человеческих основ бытия. Процесс взаимодействия философии и искусства максимально расширяет культурное пространство и выделяет присущие им специфические смыслы.

Антология - это учение о сущем, учение о бытии как таковое.

Современное искусство - это совокупность художественных практик, сложившихся во второй половине 20-го века. Обычно под современным искусством понимают искусство, восходящая к модернизму или находящиеся противоречия с ним.

Эстетика- это философское учение об искусстве, как особом виде общественной идеологии, посвященное исследованию идейной сущности и форм прекрасного в художественном творчестве, природе и жизни.

Эстетика- это система взглядов на искусство которых придерживается кто-либо.

«Эстетика для художника тоже что и орнитология для птиц» (Бернет Ньюман)

Эстетика- это философская наука, которая изучает гармоничное отношение человека к миру.

Эстетическое- есть гармоничное отношение человека к миру это то, что связывает духовно пространственный мир человека с его духовным миром.

Учёные из Санкт-Петербурга

Каган считал эстетика- область эстетосферы, гормонизирующий человека и мир.

Философия искусства это свободное витание, свободное размышление над бытийными вопросами искусства и над его империй.

Современная философия искусства и современная эстетика не могут существовать без классического.

Для того чтобы понять проблему антологии современного искусства следует проследить за развитием, проблематикой, трансформации эстетики от классики до постмодернизма.

Главным вопросом философии во все времена остается вопрос антологии искусства и онтологического статуса эстетики. Вопрос о бытии основной вопрос философии.

Хайдеггер в своей работе «бытие и время» говорил дизайн- вот бытие, это то место, где определяется структура человеческого бытия.

Искусству по определению Кагана есть квазис бытия, то-есть другое бытие и оно переживается не меньше подлинного.

Из этого можно сделать вывод и ст этика и философии искусства позволяют рассмотреть философские проблемы бытия искусства.

Начиная с Пифагора философия пытается осмыслить эстетическую проблематику, что есть прекрасное возвышенное искусство, однако в 20-м веке разразился кризис глобального масштаба. Стало расплывчато проблемная поле эстетики. Причиной этому являлась неверная методология- методологии позитивизма. Эстетика рассматривалась не целостно бытийно, а отдельными гранями эстетического.

Кризис привёл к изменению исследований философии искусства.

Таким образом можно сделать вывод что ст этика и философии искусства не исключают друг друга и помогает человеку понять современное бытие и современное искусство.

философии искусства это новая отрасли знания, становление которой связано с изменениями в стиле философствования XX в. Выделены следующие актуальные проблемы онтологического подхода в философии искусства: соотношение классического и неклассического в философии и искусстве; становление философии искусства как науки; сущностное определение подхода.

Современная философия искусства не только связана с неклассической эстетикой, но имеет свою специфику, состоящую в онтологическом подходе к искусству как форме бытия человека.

С позиций онтологического подхода автор обосновал философию искусства как встречу (диалог) человека и мира, посредством которой выявляется новое отношение к бытию, его выражению и восприятию.

значение онтологического подхода в философии искусства, в том, что оно не только интегрирует художественный материал «вопрошания» о смысле бытия, но изучает новые формы взаимодействия различных форм бытия (инобытия), проявляющиеся в сфере искусства. Анализируя философию искусства как сферу бытия человека, автор заключает, что методологическое значение онтологического подхода состоит в определении сущностной взаимосвязи искусства с общим философским контекстом эпохи.

Вопрос 2. Концепция А. Шопенгауэра и её влияние на современное искусство

Шопенгауэр полагал, что сущность личности составляет воля, которая независима от разума. Эта воля есть слепое хотение, которое неотделимо от телесного существа, а именно – человека. Она представляет собой проявление некой космической силы, мировой воли, составляющей истинное содержание всего сущего.

Особенность его учения – волюнтаризм. Воля – это начало любого бытия, она порождает явления, или «представления».

Нашему интеллекту суть объективных вещей остаётся неизвестной, ибо мир, созерцаемый посредством субъективных форм восприятия (времени и пространства), нельзя отождествлять с реальным. Мир, данный нам в разумном сознании, – лишь «мир как представление», фикция интеллекта или (по выражению самого Шопенгауэра) пустой «мозговой призрак».

«Воля» и образует нашу главную и истинную душевную сущность. Словом «воля» философия Шопенгауэра обозначает не только сознательное желание, но также бессознательный инстинкт и действующую в неорганическом мире силу. Реальный «мир как воля» отличается от воображаемого «мира как представления». Если «мир как представление» в качестве «мозгового феномена» существует только в интеллекте, «сознании», то «мир как воля» действует без интеллекта и сознания – как «бессмысленная», «слепая», не знающая усталости «воля к жизни».

Жизнь человека Шопенгауэр рассматривает в категориях желания и удовлетворения. По своей природе желание – это страдание, поскольку удовлетворение потребности приводит к пресыщению и скуке, возникает отчаяние. Счастье – это не блаженное состояние, а только избавление от страдания, но это избавление сопровождается новым страданием, скукой.

Страдание – это постоянная форма проявления жизни, человек может избавляться от страдания лишь в конкретном его выражении.

Таким образом, в мире господствует мировое зло, которое неискоренимо, счастье иллюзорно, а страдание неотвратимо, оно коренится в самой «воле к жизни». Поэтому для Шопенгауэра существующий мир – «наихудший из возможных».

Какими же чертами характеризуется мировая воля?

1) Она бессознательна: раз сознание есть условие существования мира-представления, воля, как потусторонняя сущность мира, должна быть чем-то лежащим вне условий сознания, чем-то бессознательным.

2) К ней, строго говоря, неприменимы и понятия духовного, и материального — она представляет нечто возвышающееся над этими противоположностями, не поддающийся логически-точному определению в области понятий: слепое стихийное побуждение, движение и в то же время стремление к жизни, к бытию в индивидуальных чувственных формах.

Самое первичное, исконное, коренное в человеке — то, чем характеризуется его сущность, это — воля. Интеллект — другая основная психическая способность — играет по отношению к воле служебную роль. Нами постоянно руководит воля — она всячески влияет на интеллект, когда он расходится с её стремлениями.

«Здоровый слепец, несущий на плечах немощного зрячего» — вот символ отношения воли к познанию. Господство воли над интеллектом и её вечная неудовлетворённость является источником того, что жизнь человека есть непрерывный ряд страданий: разлад между разумом и ненасытной волей — вот корень пессимистического взгляда Шопенгауэра на жизнь.

Учитывая влияние на Ницше, Шопенгауэр может по праву считаться предшественником «философии жизни», важнейшего направления европейской мысли конца XIX века. Он был прекрасным стилистом и умел держать внимание. Неудивительно, что он стал кумиром философски настроенных писателей, от Т. Манна до М. Уэльбека. Лев Толстой даже называл его «гениальнейшим из людей». В России вообще быстро поняли значение Шопенгауэра и старались учитывать его идеи. После идеологической паузы, занявшей большую часть прошлого столетия, в последние десятилетия у нас вновь наблюдается рост интереса к этому мыслителю — его труды переиздаются, и появляются все новые основательные исследования его жизни и учения.

Вопрос 3. Влияние Фрейдизма на искусство

Фрейдизм и искусство

Фрейдизм (учение З. Фрейда и его ближайших последователей) оказал сильнейшее влияние как на сферу художественного творчества XX в., так и на гуманитарные науки, связанные с изучением искусства (искусствоведение, филологию, музыковедение, эстетику и др.).

Научно обоснованное открытие Фрейдом сферы бессознательного и механизмов ее взаимодействия с сознанием и деятельностью человека, в частности, акцентирование внимания на роли сексуально-эротической энергии (либидо) в психической деятельности человека, а через нее — в культуре, религии, искусстве; тщательная разработка концепции сновидения и указание на прямые параллели между механизмом формирования сновидений и художественным творчеством; выявление роли комплексов (в частности, эдипова) в жизни человека; психофизиологическое усмотрение типологического сходства в деятельности ребенка, невротика и художника; и некоторые другие положения фрейдизма дали мощный толчок развитию многих направлений искусства и отдельных художников и писателей. Далек не все из них были знакомы с учением самого Фрейда, но бурные дискуссии, протекавшие вокруг его учения на протяжении всей первой половины столетия в самых широких кругах евро-американской интеллигенции, создали особую атмосферу, в которой жили и творили многие крупнейшие мастера искусства авангарда.

Крупнейшие представители авангарда и ПОСТ-культуры часто вполне сознательно обращались к сфере бессознательного, стремясь выразить в своих произведениях своё скрытое "Я". Дадаизм отчасти экспрессионизм, сюрреализм, театр абсурда, литература «потока сознания», динамический абстракционизм (см.: Абстрактное искусство), абстрактный экспрессионизм, поп-арт, живопись действия, многие феномены постмодернизма, почти все крупнейшие личности в изобразительном искусстве (Клее, Шагал, Пикассо, Дали, Миро и др.), писатели (Кафка, Джойс, Т. Манн, Гарсиа Маркес и др.) и кинорежиссеры (Бергман, Феллини, Антониони, Бер-толлучи, Гринуэй и др.) XX в. чаще сознательно (иногда бессознательно) творчески трансформировали идеи фрейдизма в своем искусстве и нередко делали на них достаточно сильные акценты. Не без влияния фрейдизма кино и театр наполнились повышенным интересом к копанию в глубинных психических процессах героев (или самих авторов); во многих произведениях центральное место стали играть те или иные комплексы и закомплексованные персонажи. Сюрреалисты и некоторые их последователи возвели в закон художественного творчества метод «автоматического письма», «психического автоматизма», то есть спонтанный творческий акт, максимально освобожденный от какого-либо контроля или руководства со

стороны сознания. Многие другие художники пользуются этим методом. В самых продвинутых современных арт-практиках любой жест художника воспринимается как художественно значимый, ибо у его носителя он является транслятором какого-либо бессознательного воплощения. Мощный импульс развитию массовой культуры дала идея Фрейда о компенсаторной функции искусства. Отсюда бесчисленные романы и повести, фильмы, телесериалы о супергероях типа Фантомаса или Джеймса Бонда, удачливых ребятах, лихих ковбоях в вестернах и современных полицейских в сериалах, владеющий всеми приемами всех восточных и западных систем единоборств, а также современной вооружением и амуницией. Согласно фрейдизму, при восприятии подобных произведений средний обыватель, соперяжая герою, отождествляя себя с ним, изживает многие свои бессознательные влечения, комплексы, как бы реализует свои сокровенные мечты, то есть компенсирует то, что не удается осуществить в реальной жизни, и от этого получает удовольствие.

ВОПРОС 4. «Театр абсурда»(С.Беккет , Э.Ионеско)

Театр абсурда - направление в западноевропейской драматургии и театре, возникшее в середине XX века. В абсурдистских пьесах мир представлен как бессмысленное, лишённое логики нагромождение фактов, поступков, слов и судеб. Наиболее полно принципы абсурдизма были воплощены в драмах «Лысая певица» (*La cantatrice chauve*, 1950) драматурга Эжена Ионеско и «В ожидании Годо» Сэмюэла Беккета.

Считается, что театр абсурда уходит корнями в философию дадаизма, поэзию из несуществующих слов и авангардистское искусство 1910—20-ых. Несмотря на острую критику, жанр приобрёл популярность после Второй мировой войны, которая указала на значительную неопределённость человеческой жизни. Введённый термин также подвергался критике, появились попытки переопределить его как «анти-театр» и «новый театр». Движение «театра абсурда» (или «нового театра»), очевидно, зародилось в Париже как авангардистский феномен, связанный с маленькими театрами в Латинском квартале, а спустя некоторое время обрело и мировое признание.

На практике театр абсурда отрицает реалистичные персонажи, ситуации и все другие соответствующие театральные приёмы. Время и место неопределённы и изменчивы, даже самые простые причинные связи разрушаются. Бессмысленные интриги, повторяющиеся диалоги и бесцельная болтовня, драматическая непоследовательность действий, — всё подчинено одной цели: созданию сказочного, а может быть и ужасного, настроения.

На становление драмы абсурда повлияла сюрреалистическая театральность: использование причудливых костюмов и масок, бессмысленных стишков, провокативных обращений к зрителям и т.д. Сюжет пьесы, поведение персонажей непонятны, аналогичны и подчас призваны эпатировать зрителей. Отражая абсурдность взаимопонимания, общения, диалога, пьеса всячески подчеркивает отсутствие смысла в языке, а тот в виде своего рода игры без правил становится главным носителем хаоса.

Для абсурдистов доминантным качеством бытия была не сжатость, а распад. Второе значительное отличие от предыдущей драмы – в отношении к человеку. Человек в абсурдистском мире – олицетворение пассивности и беспомощности. Он ничего не может осознать, кроме своей беспомощности. Он лишен свободы выбора. Абсурдисты развивали свою концепцию драмы – антидраму. Драма абсурда – это не рассуждение об абсурде, а демонстрация абсурдности.

Эжен Ионеско - зачинатель абсурдизма во французской драматургии.

Ситуации, характеры и диалоги его пьес следуют скорее образам и ассоциациям сна, чем повседневной реальности. Язык же с помощью забавных парадоксов, клише, поговорок и других словесных игр освобождается от привычных значений и ассоциаций. Сюрреализм пьес Ионеско ведет свое происхождение от цирковой клоунады, фильмов Ч. Чаплина, Б. Китона, братьев Маркс, античного и средневекового фарса. Типичный прием - нагромождение предметов, грозящих поглотить актеров; вещи обретают жизнь, а люди превращаются в неодушевленные предметы. В абсурдистских пьесах катарсис отсутствует, любую идеологию Э. Ионеско отвергает, но пьесы были вызваны к жизни глубокой тревогой за судьбы языка и его носителей.

Премьера "Лысой певицы" состоялась в Париже. Успех "Лысой певицы" был скандальным, никто ничего не понял, но смотреть постановки абсурдистских пьес становилось постепенно хорошим тоном.

В антипьесе (таково жанровое обозначение) никакой лысой певицы нет и в помине. Зато есть английская чета Смитов и их сосед по фамилии Мартин, а также служанка Мэри и капитан пожарной команды, случайно заглянувший на минуточку к Смитам. Он боится опоздать на пожар, который начнется во столько-то часов и сколько-то минут. Еще есть часы, которые бьют как им заблагорассудится, что, по-видимому, означает, что время не потеряно, его просто не существует, каждый пребывает в своем временном измерении и несет соответственно окопесу.

У драматурга несколько приемов нагнетания абсурда. Тут и путаница в последовательности событий, и нагромождение одних и тех же имен и фамилий, и неузнавание супругами друг друга, и рокировка хозяева-гости, гости-хозяева, бесчисленное повторение одного и того же эпитета, поток оксюморонов, явно упрощенное построение фраз, как в учебнике английского языка для начинающих. Словом, диалоги по-настоящему смешны.

Ситуации, характеры и диалоги его пьес следуют скорее образам и ассоциациям сна, чем повседневной реальности. Язык же с помощью забавных парадоксов, клише, поговорок и других словесных игр освобождается от привычных значений и ассоциаций. Сюрреализм пьес Ионеско ведет свое происхождение от цирковой клоунады, фильмов Ч. Чаплина, Б. Китона, братьев Маркс, античного и средневекового фарса. Типичный прием – нагромождение предметов, грозящих поглотить актеров; вещи обретают жизнь, а люди превращаются в неодушевленные предметы.

БЕККЕТ: Беккет был секретарем у Джойса и учился у него писать. “В ожидании Годо” – 1 из базовых текстов абсурдизма. Энтропия представлена

в состоянии ожидания, причем это ожидание – процесс, начала и конца которого мы не знаем, т.е. нет смысла. Состояние ожидания – доминанта, в которой существуют герои, при этом не задумываясь нужно ли ждать Годо. Они находятся в пассивном состоянии.

У героев (Володя и Эстрагон) до конца нет уверенности, что они ждут Годо в том самом месте, где надо. Когда на следующий день после ночи они приходят на то же место к засохшему дереву, Эстрагон сомневается, что это одно и то же место. Набор предметов тот же, только дерево за ночь распустилось. Ботинки Эстрагона, оставленные им на дороге вчера, лежат на том же месте, но он утверждает, что они больше и другого цвета.

«В ожидании Годо».

Отождествление с христом, искупителем человеческих грехов, с Богом-отцом. «Нет ничего более реального, чем ничто». Это символ Ничто. Ничто для экзистенциалистов выступает со знаком плюс. Центральные персонажи – Владимир и Эстрагон, бродяги. Они и ждать устали, и не ждать не могут. Появляется мальчик, который сообщает, что появления Годо снова откладывается. Лаки и Потсо – деятели, реалисты, прагматики, олицетворяют житейскую суету. Вл. и Э. вынуждены питаться подножным кормом, у них нет дома, они ночуют под открытым небом. Лаки и Потсо окружены предметами цивилизации. Но все персонажи находят в процессе существования только болезни.

Владимир и Эстрагон отличаются выхолощенным сознанием, им не хватает образования, а Потсо и Лаки даже думают по команде. Владимир и Эстрагон дружат, но они спрашивают себя, не лучше ли им жить порознь. Потсо и Лаки тоже нуждаются друг в друге. Разные типы развития человека и человечества.

Ни один из вариантов не оправдывает себя. Часто персонажи если и ищут что-то иное, то по ту сторону границы. Владимир и Эстрагон любят вглядываться в собственные вещи. Они надеются найти там что-то, но не находят ничего. Они не пытаются создать что-то сами. Увидеть в Ничто не только выражение слабости, но и выражение силы.

Беккет – упадок человеческой природы. Ионеско – упадки человеческого духа.

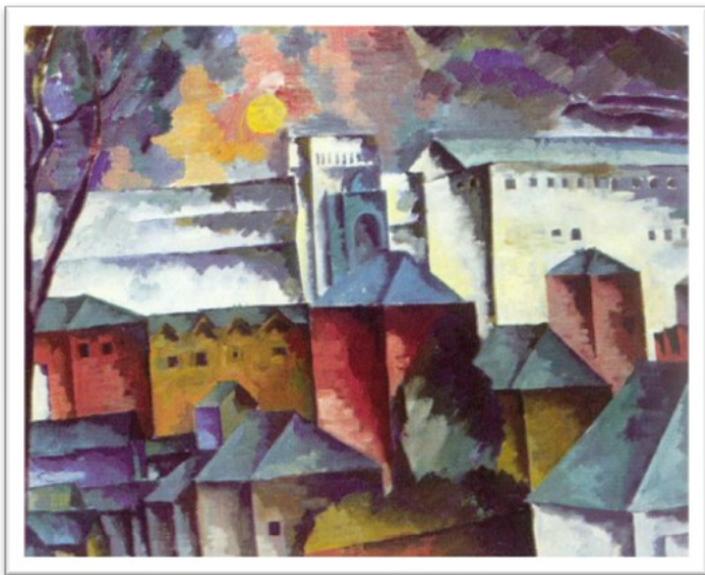
ВОПРОС 5. Место и роль авангарда в художественно-эстетической культуре XX века.

Авангард- категория, означающая в современной эстетике и искусствознании совокупность всех пестрых и многообразных новаторских, революционных, бунтарских движений и направлений в искусстве первой половины XX в., знаменовавших завершение многовекового периода существования классической европейско-средиземноморской художественной культуры и начало ее глобального перехода в иное качество. В России его впервые употребил А. Бенуа в 1910 г. в негативно-ироническом смысле для характеристики ряда "авангардистов" на выставке "Союза русских художников"



В принципе авангардные явления характерны для всех переходных этапов в истории художественной культуры, отдельных видов искусства. В XX в., однако, понятие авангарда приобрело значение термина для обозначения мощного феномена художественной культуры, охватившего практически все ее более-менее значимые явления. При всем разнообразии и пестроте художественных явлений, включаемых в это понятие, они имеют общие культурно-исторические корни, общую атмосферу, породившую их, и многие общие характеристики и тенденции автопрезентации. Авангард - это, прежде всего, реакция художественно-эстетического сознания на глобальный, еще не встречавшийся в истории человечества перелом в культурно-цивилизационных процессах, вызванный научно-техническим прогрессом (НТП) последнего столетия. Суть и значение для человечества этого лавинообразного процесса в культуре пока далеко не до конца поняты и не осмыслены адекватно научно-философским мышлением, но уже во многом с

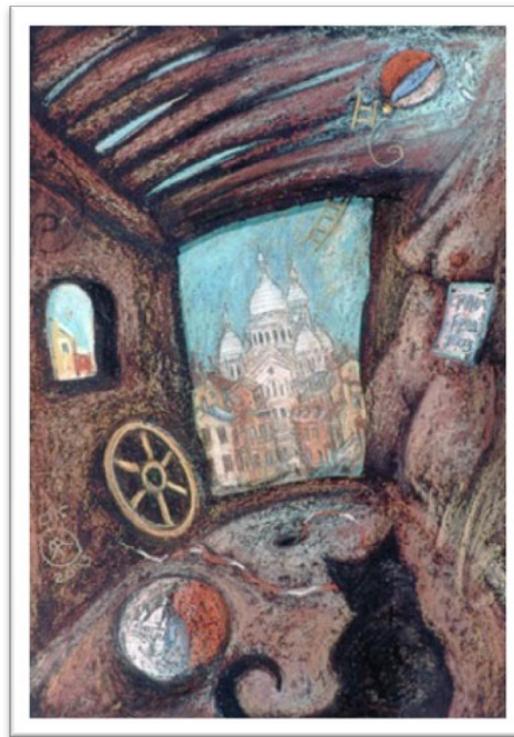
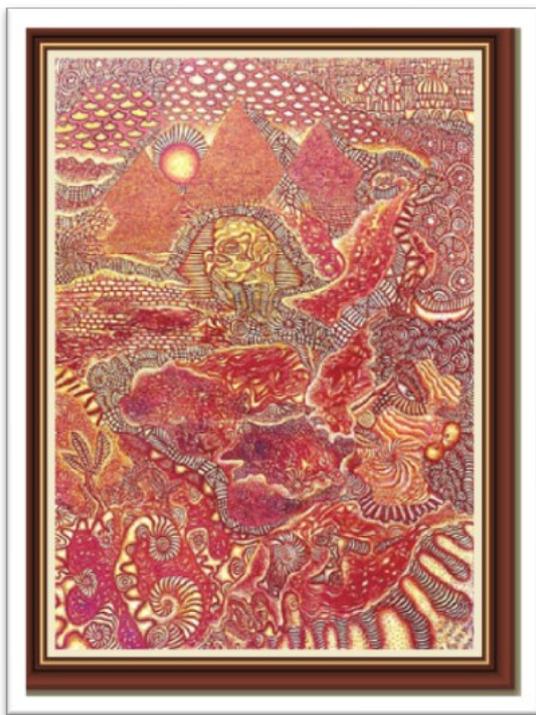
достаточной полнотой нашли выражение в художественной культуре в феноменах авангарда, модернизма, постмодернизма.



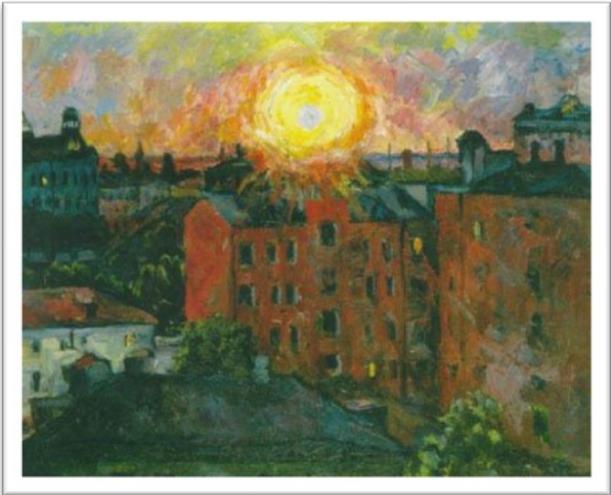
В сфере научной мысли косвенными побудителями (как позитивными, так и негативными) авангарда явились главные достижения практически во всех сферах научного знания, начиная с конца XIX в., но особенно - открытия первой половины XX в. в областях ядерной физики, химии, математики, психологии и технико-технологические реализации на их основе. В философии - основные учения постклассической философии от *Шопенгауэра* и *Киркегора* до *Ницше*, *Бергсона*, *Хайдеггера*; в психологии-психиатрии - прежде всего, *фрейдизм* и возникший на его основе *психоанализ*. В гуманитарных науках отход от европоцентризма и как его следствие - возросший интерес к восточным культурам, религиям, культам; возникновение теософии, антропософии, новых эзотерических учений и, как реакция на них и на засилье позитивистско-сциентистского миропонимания, всплеск неохристианских учений (неотомизма, неоправославия). В социальных науках - социалистические, коммунистические, анархистские теории, утопически, но с революционно-бунтарским пафосом отразившие реальные острые проблемы социальной действительности того времени. Художественное мышление, как самый чуткий барометр духовно-культурных процессов, не могло не отреагировать на всю эту калейдоскопическую бурю новаций. И отреагировало адекватно. Авангард - предельно пестрое, противоречивое, даже в чем-то принципиально антиномическое явление. В нем сосуществовали в непримиримой борьбе между собой и со всем и вся, но и в постоянном взаимодействии и взаимовлияниях течения и направления, как утверждавшие и апологизировавшие те или иные явления, процессы, открытия во всех сферах культурно-цивилизационного поля своего времени, так и резко отрицавшие их.



К характерным и общим чертам большинства авангардных феноменов относятся их осознанный заостренно экспериментальный характер; революционно-разрушительный пафос относительно традиционного искусства (особенно его последнего этапа - новоевропейского) и традиционных ценностей культуры (истины, блага, святости, прекрасного); резкий протест против всего, что представлялось их создателям и участникам ретроградным, консервативным, обывательским, буржуазным, академическим; в визуальных искусствах и литературе - демонстративный отказ от утвердившегося в XIX в. "прямого" (реалистически-натуралистического) изображения видимой действительности, или - миметического принципа в узком смысле слова (см.: *Мимесис*); безудержное стремление к созданию принципиально нового во всем и, прежде всего, в формах, приемах и средствах художественного выражения; а отсюда и часто декларативно-манifestарный и эпатажно-скандальный характер презентации представителями авангарда самих себя и своих произведений, направлений, движений и т. п.; стремление к стиранию границ между традиционными для новоевропейской культуры видами искусства, тенденции к синтезу отдельных искусств (в частности, на основе *синестезии*), их взаимопроникновению.



Остро ощутив глобальность начавшегося перелома в культуре и цивилизации в целом, авангард принял на себя функции ниспровергателя старого, пророка и творца нового в своей сфере - в искусстве. Этот процесс начался еще в прошлом веке и на рубеже столетий с появлением *символизма*, *импрессионизма*, *постимпрессионизма*, *модерна* (*ар нуво*) и активно продолжился во всех основных направлениях и движениях искусства первой пол. XX в. Авангардисты демонстративно отказываются от большинства художественно-эстетических, нравственных, духовных ценностей европейско-средиземноморской культуры, прежде всего, и стремятся утвердить и абсолютизировать (и здесь они, как правило, крайне категоричны и непримиримы) найденные или изобретенные ими самими формы, способы, приемы художественного выражения, арт-презентации. Обычно они сводятся к абсолютизации и доведению до логического завершения (часто предельно абсурдного с позиции традиционной культуры - см.: *Абсурд*) того или иного элемента или совокупности элементов художественных языков, изобразительно-выразительных приемов искусств, вычлененных из традиционных культурно-исторических и художественных контекстов. При этом цели и задачи искусства видятся представителям различных направлений авангарда самыми разными вплоть до отрицания вообще искусства как такового, во всяком случае в его новоевропейском смысле.



К основным направлениям и фигурам авангарда относятся фовизм, кубизм, абстрактное искусство, супрематизм, футуризм, дадаизм, экспрессионизм, конструктивизм, метафизическая живопись, сюрреализм, наивное искусство; додекафония и алеаторика в музыке, конкретная поэзия, конкретная музыка, кинетическое искусство, а также такие крупные фигуры, не принадлежавшие в целом ни одному из указанных направлений, как Пикассо, Шагал, Филонов, Клее, Матисс, Модильяни, Ле Корбюзье, Джойс, Пруст, Кафка и некоторые другие.

Возможна лишь условная классификация, притом только по отдельным параметрам, пестрого множества самых разных во многих отношениях феноменов авангарда.

В отношении духовности. Материалистическая, резко отрицательная позиция: кубизм, конструктивизм, "аналитическое искусство", кинетизм и некоторые др. Напротив, интенсивные (осознанные или неосознаваемые) поиски Духа и духовного, как спасения от культуроразрушающего засилья материализма и сциентизма: в абстрактном искусстве (Кандинский и ориентирующиеся на него, Мондриан), в супрематизме Малевича, в метафизической живописи, в сюрреализме. Ряд направлений и персоналий авангарда безразличны к этой проблеме.

Отдельные направления авангарда различаются по отношению к психологическим основам творчества и восприятия искусства. Одни из них под влиянием сциентизма утверждали исключительно рациональные основания искусства - это, прежде всего, опирающиеся на дивизионизм представители в абстрактном искусстве с их поисками научных законов воздействия цвета (и формы) на человека, "аналитическое" искусство с его принципом "сделанности" произведения, конструктивизм, додекафония (и сериальные техники) в музыке. Большая же часть и направлений, и отдельных представителей авангарда ориентировалась на принципиальный иррационализм художественного творчества, чему активно способствовала вся пестрая бурлящая духовная атмосфера первой половины века, получившая еще апокалиптическую окраску в результате кровопролитных войн, революций и неудержимого стремления человечества к созданию средств массового уничтожения. Отсюда активное использование приемов алогизма, парадоксии, абсурда в творчестве (дадаизм, сюрреализм, литература "потока сознания", алеаторика с ее абсолютизацией принципа случайности в создании и исполнении музыки, конкретная поэзия и конкретная музыка, театр абсурда с его утверждением безысходности и трагизма человеческого существования, абсурдности жизни, апокалиптическими настроениями).

Отношение к художественной традиции, к традиционным искусствам и их творческим методам также достаточно пестрое. К тому же оно иногда существенно различно в теории и практике тех или иных направлений, у разных представителей одного направления, у одного и того же художника на разных этапах его творчества. Резко отрицательное отношение ко всему бывшему до них искусству манифестировали в крайних формах футуристы, дадаисты и конструктивисты. Находящиеся между авангардом и модернизмом поп-арт, минимализм, концептуализм молча приняли это отрицание как свершившийся факт, как самоочевидную истину. В основном же большинство направлений и представителей авангарда, особенно первой трети века, острее своей критики направляли против утилитаристско-позитивистского, академизировавшегося искусства последних трех столетий (особенно - XIX в.). При этом даже в этом искусстве часто отрицалось не все, но общие консервативно-формалистические и натуралистическо-реалистические тенденции и принимались и нередко абсолютизировались отдельные находки и достижения искусств предшествующих столетий, особенно в сфере формальных средств и способов выражения. Часто за такими "находками" обращались к более ранним этапам истории искусства, к искусствам Востока, Африки, Латинской Америки, Океании и т. п. Так фовисты и абстракционисты сосредоточили свое внимание прежде всего на выразительных возможностях цвета; кубисты, те же абстракционисты, супрематисты, конструктивисты - на художественном значении цвето-форм; футуристы экспериментировали с выражением движения с помощью цвета и формы, с поисками вербальных эквивалентов (вплоть до создания новых

слов и языков - заумь) техническим достижениям своего времени; кинетисты создают мобили - подвижные скульптуры; дадаисты (отчасти это начали уже кубисты) активно вовлекают в процесс художественного творчества нетрадиционные материалы (включая предметы обыденной жизни и их элементы), начиная тем самым стирать принципиальную для искусства прошлого грань между искусством и неискусством. Логически эту линию завершает Марсель Дюшан (хронологически он был предшественником дадаистов) в своих реди-мейд - обыденных предметах, изъятых из среды их утилитарного функционирования и самим фактом экспонирования на художественной выставке превращенных в произведения искусства. Сальвадор Дали, напротив, считал себя единственным в XX в. настоящим художником-классиком, охранителем "классических" (читай: иллюзионистско-натуралистической техники живописи) традиций, восходящих к Леонардо, Вермеру, Веласкесу, хотя создавал произведения (действительно в этой технике), по духу диаметрально противоположные, по крайней мере, новоевропейской художественной традиции (если, конечно, не считать традицией некоторые маргинальные явления типа де Сада или Лотреамона).



По отношению к политическим движениям палитра пристрастий художников авангарда также пестра. Многие русские авангардисты активно приветствовали большевистскую революцию, поддерживали ее (особенно в первые годы) своим творчеством; некоторые из итальянских футуристов активно приняли и поддержали фашистские идеи Муссолини; большинство дадаистов были близки по духу к анархистам, а многие сюрреалисты вступали во французскую компартию. Основная масса авангардистов не имела осознанных политических убеждений; они придумывали себе те или иные политические пристрастия в целях своеобразной, часто скандальной саморекламы. Со своей стороны сами "революционные" партии коммунистическо-социалистической ориентации, как правило, достаточно

негативно относились к авангарду. Советские коммунисты, укрепившись у власти, начали активную и последовательную борьбу со всеми его направлениями и быстро идеологически и физически покончили с ним; гитлеровские националсоциалисты также полностью уничтожили или изгнали из Германии авангард во всех его разновидностях как "деградирующее" искусство; более терпимо относились к нему французские коммунисты, однако и они исключили из своих рядов главных представителей сюрреализма. Многие буржуазные партии, напротив, лояльно отнеслись к авангарду, несмотря на антибуржуазную направленность ряда его движений, и даже нередко его поддерживали.

Различаются отдельные направления, движения, фигуры авангарда и по значению: есть среди них глобальные, а есть и узко локальные. К глобальным, резко повлиявшим на ход и развитие художественной культуры XX в. в целом, можно отнести абстрактное искусство, дадаизм, конструктивизм, сюрреализм, Малевича, Пикассо - в визуальных искусствах, додекафонию и алеаторику - в музыке, Джойса, Пруста, Хлебникова - в литературе. Другие направления, движения, группировки или подготавливали почву для этих глобальных феноменов, или закрепляли и развивали их достижения, или двигались в своих узко локальных для того или иного вида искусства направлениях, внося нечто новое в общий феномен авангарда.

Различаются направления, а точнее - отдельные представители авангарда, и в отношении художественно-эстетической или общекультурной значимости созданных ими произведений. Большинство из них имеет экспериментальное, локальное значение для своего переходного времени. Однако, именно авангард дал и практически все крупнейшие фигуры нашего столетия, уже вошедшие в историю мирового искусства на уровне классиков. Достаточно назвать хотя бы имена Кандинского, Шагала, Малевича, Пикассо, Матисса, Модильяни, Дали, Джойса, Пруста, Кафку, Элиота, Мейерхольда, Ионеско, Беккета, Шёнберга, Берга, Ле Корбюзье и ряд этот может быть продолжен. Художественно-эстетическая феноменология основных направлений авангарда.

Вопрос 6. Абсурд и творчество

Абсурд - нечто алогичное, нелепое, противоречащее здравому смыслу. Приведение чего-либо к абсурду означает доказать бессмысленность какого-либо положения тем, что, логически развивая это положение, в итоге приходят к нелепости, которая явно вскрывает внутренние противоречия самого положения.

В абсурдном выражении что-то утверждается и отрицается одновременно.
«Сын бездетных родителей»

Категория абсурда в культуре имеет довольно широкое значение.

Литература абсурда – особый стиль написания текста, для которого характерны подчеркнутое отсутствие причинно-следственных связей, гротескная демонстрация нелепости и бессмысленности человеческого бытия.

Для литературы абсурда характерны демонстрация бессмысленности, парадоксальности, нелепости и даже комизма привычных жизненных условностей, правил и законов, при помощи игры логическими значениями, описаний механичности, бесцельности существования человека, обличения недопонимания между отдельной личностью и обществом. Театр абсурда или драма абсурда — абсурдистское направление в западноевропейской драматургии и театре, возникшее в середине XX века.

В абсурдистских пьесах, в отличие от логичных пьес обычной драматургии, автор передает читателю и зрителю свое ощущение какой-либо проблемы, постоянно нарушая логику, поэтому зритель, привыкший к обычному театру, оказывается сбит с толку и испытывает дискомфорт, что и является целью «нелогичного» театра, нацеленного на то, чтобы зритель избавился от шаблонов в своем восприятии и взглянул на свою жизнь по-новому. Сторонники «логичного» театра говорят, что мир в «театре абсурда» представлен как бессмысленное, лишённое логики нагромождение фактов, поступков, слов и судеб, однако при чтении таких пьес можно заметить, что они составлены из ряда вполне логичных фрагментов. Логика же связи этих фрагментов резко отличается от логики связи частей "обычной" пьесы. Наиболее полно принципы «абсурдизма» были воплощены в драмах «Лысая певица» (1950) румынско-французского драматурга Эжена Ионеско и «В ожидании Годо» (1952) ирландского писателя Сэмюэла Беккета.

Абсурдизм («философия абсурда») — система философских взглядов, развившаяся из экзистенциализма, в рамках которой утверждается отсутствие смысла человеческого бытия (абсурдность человеческого существования).

Экзистенциализм – философия существования, направление в философии XX века, акцентирующее своё внимание на уникальности бытия человека, провозглашающее его иррациональным.

Теорию абсурда вывел Кьеркегор. Он критически относился к религии, однако, не умалял значения веры. Напротив, он подчёркивал, что вера трансцендентна и потому абсурдна. Вера в Бога является абсурдом, потому что не поддаётся логическому обоснованию, однако, она действительна: «Авраам верил в силу абсурда, потому что всяким человеческим соображениям давно настал конец»; «Нет ничего более тонкого и замечательного, нежели диалектика веры, обладающая силой душевного взмаха...»

Лев Шестов критиковал устоявшиеся в обществе нормы морали и нравственности, парадигмы человеческого существования. В частности, в работе «Шекспир и его критик Брандес» Шестов, подобно Кьеркегору, на примере героев шекспировских трагедий («Макбет», «Отелло») пытается показать несостоятельность нравственного закона, универсальных нравственных норм. Здесь Шестов, в числе прочего, показывает тип человека-бунтаря, которому нечего более терять кроме своей жизни, и именно поэтому он готов ещё побороться. Этот дух бунтарства затем нашёл своё достойное отражение в творчестве Камю.

Абсурд пропитывает все произведения Камю. «Миф о Сизифе» является его главной работой по этой теме. В «Мифе о Сизифе», Камю рассматривает абсурд как конфронтацию, противостояние, конфликт, или «развод» между двумя идеалами. А именно, он определяет человеческое существование как абсурд, как конфронтацию между человеческим желанием значимости, осмысленности, ясности и безмолвной, холодной Вселенной (или для теистов: Бога). Далее он говорит, что существуют особые человеческие переживания, которые пробуждают понятия абсурдности. Такое осознание или столкновение с абсурдом ставит человека перед выбором: самоубийство, прыжок веры, или принятие.

Для Камю, самоубийство — это «признание» того, что жизнь просто не стоит того, чтобы жить. Это выбор, который неявно объявляет, что жизнь - это «слишком много». Самоубийство предлагает наиболее базовый «выход» из абсурдности, немедленное прекращение себя и своего места во вселенной.

В теории абсурдизма, поиск смысла жизни возможен двумя путями:

- человек либо приходил к заключению, что жизнь бессмысленна, и всё что мы имеем — это «здесь и сейчас»;

- либо к ощущению пустоты, к ощущению, что все заранее предопределено и предрешено некими высшими силами.

Также существует несколько ответов на вопрос о смысле жизни:

- Красота, с которой люди сталкиваются в жизни, делает жизнь достойной того, чтобы продолжать жить. Люди могут сами создавать смысл своей собственной жизни, который может и не быть объективным смыслом жизни, но всё же давать что-то, за что можно бороться.

- Самоубийство, когда человек приходит к убеждению о том, что его существование лишено какого-либо смысла, то самоубийство для него становится средством быстрого достижения предельной стадии его судьбы.

Вопрос 7. Смысл искусства (По работам Хайдеггера)

Исток художественного творения есть искусство. Но что такое искусство? Действительность искусства - в творении. Поэтому мы прежде всего стремились найти действительность творения. В чем состоит действительность творения? Художественные творения непрестанно, хотя и совершенно по-разному, выявляют свою вещность. Попытка постигнуть эту вещность с помощью общепринятых понятий о вещи не увенчалась успехом. Не только потому, что эти понятия о вещи не способны схватить саму вещность, но и потому, что, спрашивая о вещном поде-остове творения, мы силой принуждаем творение к такому предвосхищению, каким заслоняем себе подступы к его бытию творением. Вообще нельзя судить о вещном в творении, доколе творение не явилось со всей отчетливостью в своей чистой самостоятельности. Но бывает ли доступно творение само по себе? Чтобы такое удалось, нужно было бы высвободить творение из связей со всем иным, что не есть само творение, и дать ему покоиться самому на себе и для себя. Но ведь самое глубокое стремление художника и направлено на это. Завершенное творение отпускается благодаря ему в свое чистое самостояние. Как раз в большом искусстве, а речь идет только о нем, художник остается чем-то безразличным по сравнению с самим творением, он бывает почти подобен некоему уничтожающемуся по мере созидания проходу, по которому происходит творение.

Творения расставлены и развешаны на выставках, в художественных собраниях. Но разве как творения, как то, что они есть? Быть может, они уже стали здесь предметами суеты и предприимчивости художественной жизни? Творения здесь доступны и для общественного, и для индивидуального потребления, для наслаждения ими. Администрация учреждений берет на себя заботу о сохранности творений. Знатоки и критики искусства ими занимаются. Торговля художественными предметами печется об их сбыте. Искусствоведение превращает творения в предмет особой науки. А сами творения - встречаются ли они нам во всей этой многообразной деятельной суете?

Эгинские мраморы Мюнхенского собрания, Антигона Софокла в лучшем критическом издании - как творения они всякий раз вырваны из присущего им бытийного пространства. Как бы велико ни было их достоинство и производимое ими впечатление, как бы хорошо они ни сохранились, как бы ни верна была их интерпретация, само перенесение в художественное собрание уже исторгло их из их мира. И как бы ни старались мы превозмочь такое перенесение их, как бы ни старались мы избежать его, приезжая,

например, в Пестум, чтобы увидеть здесь стоящий на своем месте храм, или в Бамберг, чтобы увидеть здесь стоящий на своем месте собор, - сам мир наличествующих творений уже распался. Отъятие мира и распадение мира необратимы. Творения уже не те, какими они были. Правда, они встречаются с нами, но встречаются как былые творения. Былые творения, они предстают перед нами, находясь в области традиции и в области сохранения. И впредь они лишь предстают — они предметы. Их стояние перед нами есть, правда, следствие былого их самостояния в себе самих, но оно уже не есть это самостояние. Последнее оставило их. Предприимчивость художественной жизни - сколь бы насыщенной ни была она, как бы ни суетились тут ради самих творений - способна достичь лишь этого предметного предстояния творений. Но не в том их бытие творениями. Однако продолжает ли творение быть творением, если оно стоит вне всяких связей? Разве не принадлежит самому творению то, что оно заключено внутри связей? Безусловно. Остается только спросить, что же это за связи. Чему принадлежит творение? Как таковое - единственно той области, которая раскрывается через его посредство. Ибо бытие творения творением бытийствует, и бытийствует только в таком раскрытии.

Мы говорим, что в творении творится совершение истины. Указание на картину Ван Гога было попыткой найти слова для такого совершения. При взгляде на это совершение встал вопрос: что есть истина и как может совершаться истина. Мы зададимся теперь этим вопросом об истине перед лицом творения. Но чтобы сблизиться с тем, что заключено в этом вопросе, нужно, чтобы вновь стало зримым для нас совершение истины в творении. Для такой попытки мы с намерением выбрали творение, не причисляемое к искусству изображающему. Творение зодчества, греческий храм, ничего не отображает. Он просто стоит в долине, изрезанной оврагами и ущельями. Он заключает в себе облик бога и, замыкая его в своей затворенности, допускает, чтобы облик бога через открытую колоннаду выступал в священную округу храма. Посредством храма бог пребывает в храме. И это пребывание бога само по себе есть эта простирающаяся и замыкающаяся в своих пределах священная округа. Храм и округа храма не теряются в неопределенности очертаний. Творение храма слагает и собирает вокруг себя единство путей и связей, на которых и в которых рождение и смерть, проклятие и благословение, победа и поражение, стойкость и падение создают облик судьбы для человеческого племени. Владычественный простор этих разверстых связей есть мир народа в его историческом совершении. Из этих просторов, в этих просторах народ впервые возвращается к самому себе, дабы исполнить свое предназначение. Стоя на своем месте, творение зодчества покоится на каменном основании скалы. И это спокойное возлежание храма почерпает из глубины скалы ее неуклюжую и ни к чему не испытывающую напора зиждательность. Стоя на своем месте, творение зодчества выстаивает перед бурей, проносящейся над ним и обрушивающейся на него, и тем самым являет бурю подвластной себе. Камни, блещущие и сверкающие, кажется, только по милости солнца,

впервые выявляют свет дня, и широту небес, и мрак ночи. Стоя на своем месте, храм впервые придает вещам их вид, а людям впервые дарует взгляд на самих себя. И такой вид и такой взгляд до тех пор остается разверстым, пока творение остается творением и пока бог не оставил его. То же самое и скульптурное изображение бога, которое посвящает ему победитель игр. Бог изображается не для того, чтобы легче было принять к сведению, как он выглядит; изображение - это творение, которое дает богу пребывать, а потому само есть бог. То же самое и творение слова. В трагедии ничто не выводится и не представляется на сцене, но в ней вершится борьба новых богов против старых богов. Творение языка, воздвигаясь в сказании народа, не повествует об этой борьбе, а так преобразует сказание народа, что всякое существенное слово борется теперь этой борьбой и ставит перед выбором, что свято, а что скверно, что велико, а что мало, что доблестно, а что малодушно, что благородно, а что нестойко, что господин, а что слуга (ср. фр. 53 Гераклита). Теперь рассмотрим, что такое истина. Истина есть сущность всего истинного. А что мы имеем в виду, говоря «сущность»? Сущностью у нас обычно считается то общее, в чем сходится все истинное. Сущность раскрывается в родовом понятии и во всеобщем понятии, представляющем то единое, что равно значимо для многого. Но эта равнозначная сущность (существо в смысле *essentia*) на самом деле - несущественная сущность.

В чем же состоит существенная сущность чего-либо? По-видимому, она покоится в том, что есть сущее по истине. Истинная сущность чего-либо определяется истинным бытием такого-то сущего, его истиной. Но сейчас мы стремимся найти не истину сущности, а сущность истины. Обнаруживается небезынтересное переплетение понятий. Только ли нечто занимательное в таком переплетении, только ли пустота изысканной игры в понятия или, может быть, - это бездна? Истина подразумевает сущность истинного. Мы мыслим истину, вспоминая греческое слово. Alpha означает несокрытость сущего. Но определяет ли это сущность истины? Не выдаем ли мы простое изменение словоупотребления - «несокрытость» вместо «истины» - за обозначение самой сути дела? Конечно, перемена наименования остается простой переменной до тех пор, пока мы не постигнем, что должно совершиться, чтобы мы принуждены были выражать сущность истины словом «несокрытость». Истина еще и теперь, и уже с давних пор, обозначает согласие между познанием и познаваемым. Но ведь само познаваемое как таковое должно же показаться, явиться, с тем чтобы познание и суждение, формулирующее и высказывающее это познание, могло примениться и примериться к познаваемому и чтобы само познаваемое могло обладать обязательностью для суждения. Как же может показаться, явиться познаваемое, если оно не способно показываться наружу из несокрытости, если само оно не установилось в несокрытом? Суждение истинно, когда оно направляется по несокрытому, то есть по истинному. Истинность суждения всегда бывает такой, и только такой правильностью. Так называемые критические понятия об истине, исходящие, начиная с Декарта, из истины

как достоверности, суть лишь преобразования определения истины как правильности. Эта привычная для нас сущность истины, правильность представлений, целиком и полностью зависит от истины как несокрытости сущего. Если мы сейчас вообще понимаем истину как несокрытость, то мы не просто прибегаем к дословному переводу греческого слова, мы задумываемся над всем тем неосмысленным и непостижимым, что лежит в основе привычного для нас и потому уже издержанного понимания сущности истины как правильности. Иногда, впрочем, нисходят до того, чтобы признать, что для подтверждения и для постижения правильности (истины) высказывания, вполне естественно, нужно обратиться к тому, что уже очевидно. Таковую предпосылку действительно нельзя обойти. Пока мы говорим и рассуждаем так, мы все еще продолжаем понимать истину как некую правильность, которая, правда, требует некоторой предпосылки, но бог весть, как и почему.

Вопрос 8. Проблема времени в искусстве XX века

Рубеж XIX - XX веков стал началом принципиально нового осознания времени, во многом определившего характер современности. Сейчас, в начале XXI века, мы можем критически осознать последствия того интеллектуально-культурного эксперимента, который был связан с новым открытием временности столетие назад, и непосредственные и глубинные последствия которого сохраняются в сердцевине современного культурного опыта.

Трансформация осмысления времени в XX веке затронула все уровни культуры - философию, социальные временные стратегии и актуальный опыт повседневного времени, науку, литературу, пластические искусства, архитектуру и дизайн. Именно на рубеже веков установилась универсальная и единая метрика социального (мирового) времени; Э. Дюркгейм в своих социально-антропологических штудиях обобщил понимание времени как ритмического основания различных форм социальной жизни. Теории А. Пуанкаре, специальная и общая теории относительности подвели итог поискам многомерного пространственно-временного континуума в физике и математике. В философии новое сознание времени сформировалось в двух революционных и взаимосвязанных теориях - концепции длительности А. Бергсона и во многом ее развивавшей феноменологии внутреннего сознания-времени Э. Гуссерля. В литературе новое многообразие форм и темпоральностей временного опыта получили свое выражение в творениях М. Пруста, О. Уайлда и Д. Джойса и др.

В этом грандиозном по своим последствиям расширении временного опыта на рубеже XIX - XX веков визуальные искусства и архитектура - те, которые со времени «Лаокоона» Г. Э. Лессинга¹ оказались причислены к

¹ Лессинг в «Лаокооне», как известно, прежде всего соотносил поэзию и живопись, что к тому времени уже имело определенную традицию в философии искусства античности,

Ренессанса, барокко и классицизма, однако утвержденный им новый принцип деления искусств на временные и пространственные определил на более чем столетие принципы 4 искусствам пространственным» - также пережили сущностное обновление своего образно-временного языка. Начиная с Ренессанса, в новоевропейских визуально-пластических практиках

сложились многообразные формы репрезентации времени. Однако теоретическая структура пространственно-временного опыта и классификация искусств Лессинга - Канта «дистанцировали» живопись и архитектуру от внутренней временной событийности. Именно во второй половине XIX и начале XX веков эти виды искусства начинают активно стремиться к преодолению этой сдерживающей метафизической парадигмы. В своих наиболее ярких воплощениях философия искусства и архитектурное творчество историзма XIX века тяготели к трансформации образов истории во внутреннюю историчность архитектурно-художественного творения. Теория и живописная практика футуризма и кубизма совершенно сознательно, во многом под влиянием идей А. Бергсона, «темпорализовали» континуум живописного произведения. Под воздействием антропософской метафизики, философии четвертого и n-мерных пространств Ч - Г. Хинтона и П. Д. Успенского и нелинейной геометрии сформировалась особенная авангардная культура «четвертого измерения», представленная мастерами различных направлений и школ, главный смысл которой - выход, трансценденция изобразительного за пределы сдерживающей его пространственной трехмерности в «четвертое» и иные «заумные» измерения, причем собственно время является одним (но не единственным) из них. Ряд мастеров авангарда попытались сформировать свой новый образно-творческий «эквивалент» иррациональным многомерным построениям и идеям пространственно-временной релятивности.

Но именно специфика временного опыта визуальных искусств и архитектуры оказались философско-теоретически осознаны и осмыслены фрагментарно, вне понимания кардинального значения этого опыта для расширения непрерывного поля временного опыта современной культуры. классической морфологии искусств.

Собственно в искусстве и проектной культуре авангарда и неоклассики первых десятилетий XX века сформировались имманентные стратегии времени, которые в целом не сводимы лишь к воздействиям новейшей науки и философского мышления. К таким оригинальным концептам-перцептам времени следует отнести, например, утопическое в проектной культуре авангарда, ретенциальные концепции искусства в неоклассике и ар деко (поставангарде) 1920-х годов, или момент-перцепт становления-настоящего (Б. Ньюман). В целом же идеи времени в науке, философии, искусстве и проектировании не только в первые десятилетия XX века развивались в многообразных взаимосвязях, переплетении и взаимной идейной соотнесенности - в собственно

художественных концептах и образах времени заключалась оригинальная и глубокая имманентная философия.

Отмеченная стереометрия и сложное сопряжение концептуальных и творческих поисков образа времени в социальном пространстве, науке, философии, культурных практиках делает изучение становления концепции времени в визуально-пластических искусстве и проектной культуре XX века существенной и актуальной задачей философии культуры. Актуальным представляется и теоретико-методологический ракурс исследования, важный для построения системы развития искусства XIX - XX вв. Искусство, архитектура и дизайн «позднего модернитета» - завершающих десятилетий XIX - первой половины XX веков в основном рассматриваются исследователями как историческая динамика смены направлений и художественных тенденций - историзма (эклектики), символизма, модерна, фовизма, экспрессионизма, футуризма, кубизма, конструктивизма, функционализма, Ар Деко и др. Такая систематизация художественных процессов отражает как общую культурно

2 Здесь и далее под «проектной культурой» понимается синтез идей и принципов формообразования в архитектуре и дизайне, иными словами - тот концептуально-рефлексивный уровень проектирования архитектурных и дизайнерских объектов, который надстраивается над текущими функционально-предопределенными процессами проектной деятельности. В этом плане модель «проектной культуры» позволяет включить в диапазон исследования не только состоявшиеся объекты архитектуры и дизайна, но и концептуальные подходы к их моделированию, их «концептуальную генеалогию». В исторической динамике, так и имманентную эволюцию художественных выразительных средств. Этот принцип рассмотрения художественных и архитектурных процессов утвердился в работах В. Хофмана, М. Тафури, К. Фрэмптона, Р. Краусс, И.-А. Буа и других исследователей искусства модернизма. Вместе с тем многообразие и калейдоскопичность эпохи, очевидные сложности при определении «главного» и «второстепенного» в художественных и архитектурных процессах, кризис самих категорий «стиля» и «направления», взаимодействие авангардных экспериментов с традиционализирующими формами, побуждают к поиску новых методов систематизации художественного процесса. Пристальный и детальный взгляд на «эпоху авангарда» обнаруживает в ней нередуцируемое сопричастие различных национальных и националистических кодов, радикальных и традиционалистских тенденций, сложного многообразия стратегий формообразования, «взрывающих» изнутри единый образ интернационального авангардизма. «Эпоха авангарда» при такой микроаналитике оборачивается исключительной культурной стереометрией и сложным сплетением «измов». Стратегии осмысления искусства и архитектуры «позднего модернитета» условно можно разделить на два типа. К первому типу принадлежит доминирующая группа работ, рассматривающих художественный процесс этого периода как последовательный цикл образных инноваций. Классикой подобного подхода

являются произведения выдающегося теоретика и историка искусства В. Хофмана, в которых двадцатый век представлен как удивительно стройная динамика художественных модернизаций со своими «отцами»-предшественниками, героями и аутсайдерами. К подходам иного типа принадлежит пока достаточно малочисленная группа работ К. Силвера⁴, П. Кармеля⁵, Д. Коттингтона⁶ и др., в основном увидевших свет в 1980 - 2000-х

Вопрос 9. «Виртуальная реальность» в искусстве XX века

- Созданная компьютерными средствами искусственная среда, в которую можно проникать, меняя ее изнутри, наблюдая трансформации и испытывая при этом реальные ощущения. Попав в этот новый тип аудиовизуальной реальности, можно вступить в контакты не только с другими людьми, но и с искусственными персонажами.

Термин «виртуальность» возник в классической механике XVII в. как обозначение некоторого математического эксперимента, совершаемого преднамеренно, но стесненной объективной реальностью, в частности, наложенными ограничениями и внешними связями. Понятие «виртуальный мир» воплощает в себе двойной смысл — мнимость, кажимость, возможность и истинность. Технологические достижения последних лет заставили по-иному взглянуть на виртуальный мир и существенно скорректировать его классическое содержание. Специфика современной виртуальности заключается в интерактивности, позволяющей заменить мысленную интерпретацию реальным воздействием, материально трансформирующим художественный объект. Превращение зрителя, читателя из наблюдателя в сотворца, влияющего на становление произведения и испытывающего при этом эффект обратной связи, формирует новый тип эстетического сознания. Модификация эстетического созерцания, эмоций, чувств, восприятия связана с шокомпроницаемости эстетического объекта, утратившего границы, целостность, стабильность и открывшегося воздействию множества интерартистов-любителей. Суждения о произведении как открытой системе теряют свой фигуральный смысл. Герменевтическая множественность интерпретаций сменяется мультивоздействием, диалог — не только вербальным и визуальным, но и чувственным, поведенческим полилогом пользователя с компьютерной картинкой. Роли художника и публики смешиваются, сетевые способы передачи информации смещают традиционные пространственно-временные ориентиры.

В теоретическом плане В. р. — одно из сравнительно новых понятий неклассической эстетики. Эстетика виртуальности концептуально шире постмодернистской эстетики. В центре ее интересов — не «третья реальность» постмодернистских художественных симулякров, пародийно копирующих «вторую реальность» классического искусства, но

виртуальные артефакты как компьютерные двойники действительности, иллюзорно-чувственная квазиреальность. Виртуальный артефакт — автономизированный симулякр, чья мнимая реальность отторгает образность, полностью порывая с референциальностью. В нем как бы материализуются идеи Ж. Деррида об исчезновении означаемого, его замене правилами языковых игр (см.: Игра). В виртуальном мире эта тема получает свое логическое продолжение. Означающее также исчезает, его место занимает фантомный объект, лишенный онтологической основы, не отражающий реальность, но вытесняющий и заменяющий ее гиперреальным дублем. Принципиальная эстетическая новизна связана здесь с открывшейся для воспринимающего возможностью ощутить мир искусства изнутри, благодаря пространственным иллюзиям трехмерности и тактильным эффектам погрузиться в него, превратиться из созерцателя в протагониста. Виртуальные авторские перевоплощения, половозрастные изменения, контакты между виртуальным и реальным мирами (голографические, компьютерные проекции частей тела как их искусственное «приращение» и т. д.) усиливают личностную, волевою доминанту художественных экспериментов.

Новая эстетическая картина виртуального мира отличается отсутствием хаоса, идеально упорядоченной выстроенностью, сменившей постмодернистскую игру с хаосом. Но игровая и психоделическая (см.: Психоделическое искусство) линии постмодернизма не только не исчезают, но и усиливаются благодаря «новой телесности»: современные трансформации эстетического восприятия во многом связаны с его отелесниванием специфическим компьютерным телом (скафандр, очки, перчатки, датчики, вибромассажеры и т. д.) при отсутствии собственно телесных контактов.

Несомненное влияние на утверждение идей реальности виртуального в широком смысле оказывают новейшие научные открытия: доказательность предположения о существовании антивещества активизи

- ровала старые споры об антиматерии, антимире как частности многомерности, обратимости жизни и смерти. Взаимопереходы бытия и небытия в виртуальном искусстве свидетельствуют не только о художественном, но и о философском, этическом сдвиге, связанном с освобождением от парадигмы причинно-следственных связей. В виртуальном мире возможности начать все сначала не ограничены: шанс «жизни наоборот» связан с отсутствием точек невозврата, исчезновением логистической кривой. Толерантное отношение к убийству как неокончательному факту, не наносящему необратимого ущерба существованию другого, лишенного физической конечности — одно из психологических следствий такого подхода.

Мнимо-подлинность виртуальных артефактов лежит в основе многообразных эстетических опытов с киберпространством. В продвинутом экспериментальном искусстве «дигитальная революция» наиболее бурно протекает в кинематографе. Дигитальный экран, электронные спецэффекты во многом изменили традиционную киноэстетику. Так, если в компьютерной графике, позволяющей обойтись без дорогостоящей бутафории («Челюсти», «Кинг-Конг», «Джуманджи»), момент искусственности иронически обыгрывается, то в компьютерном (нелинейном, виртуальном) монтаже, заменяющем последовательную организацию кадров их многослойным наложением друг на друга, искусственность трюков тщательно камуфлируется. Морфинг как способ превращения одного объекта в другой путем его постепенной непрерывной деформации лишает форму классической определенности. Становясь текучей, оплазмированной в результате плавных трансформаций, неструктурированная форма воплощает в себе снятие оппозиции классической эстетики прекрасное — безобразное. Возникающие в результате морфинга транс-формеры свидетельствуют об антииерархической неопределенности виртуальных эстетических объектов. Композинг, заменяющий комбинированные съемки, позволяют создать иллюзию непрерывности переходов, лишенных «швов»; «заморозить» движение; превратить двухмерный объект в трехмерный; показать в кадре след от предыдущего кадра; создать и анимировать тени и т. д. Виртуальная камера функционирует в режиме сверхвидения, манипулируя остановленным «вечным» временем, дискретностью бытия, проницаемостью, взаимовложенностью вещного мира. Немалую роль играют и новые способы управления изображением — возврат, остановка, перелистывание и т. д.

Эстетический эффект такого рода новаций связан со становлением новых форм художественного видения, сопряженных с полимодальностью и парадоксальностью восприятия, основанных на противоречивом сочетании более высокой степени абстрагирования с натуралистичностью; многофокусированностью зрения; ориентацией на оптико-кинетические иллюзии «невозможных» артефактов как эстетическую норму. В качестве суперсимулякров выступают искусственно синтезированные методом сканирования виртуальные актеры («Форрест Гамп», «Правдивая ложь», «Король-Лев»). Возможность римейка киноидолов прошлого либо создания фантомных персонажей, не имеющих прототипов, позволяющая обойтись без живых актеров, радикально меняет не только процесс кинопроизводства, но и воздействует на творческий процесс: исчезновение «сопротивления материала» реальности, позволяющее погрузиться в область чистой фантазии, переструктурирует соотношение рационального и иррационального, конкретного и абстрактного, коллективного и индивидуального, усиливая концептуально-проектное начало творчества. Становление компьютерографа (дигитографа), конкурирующего с

кинематографом, основано на абсолютизации игровой модели бытия в иммерсионной В. р., где границы между реальным и воображаемым исчезают.

Тенденции виртуализации характерны также и для других видов искусства. Восходя к ветвящимся сюжетам, ризоматике и интертекстуальности, гиперлитература оперирует не текстами, но текстопорождающими системами. Заданный автором виртуальный гипертекст может быть прочитан лишь с помощью компьютера, благодаря интерактивности читателя, выбирающего пути развития сюжета, «впускающего» в него новые эпизоды и персонажи и т. д. (

• «Виртуальный свет» У. Гибсона, «Полдень» М. Джойса).

В области массовой культуры и в прикладной сфере на основе В. р. возникла индустрия интерактивных развлечений и услуг нового поколения, обыгрывающая принцип обратной связи и эффект присутствия — многообразные видеоигры, рекламные видеоклипы, виртуальные секс-дромы, ярмарки, телешопинги, интерактивные образовательные программы, электронные тренажеры, виртуальные конференц-залы, ситуационные комнаты и т. д. Массовая постпродукция (игрушки, гаджеты, воспроизводящие популярные кино — и телеперсонажи и др.) спровоцировала своеобразную ролевою метаморфозу, превратив искусство в своего рода виртуальную рекламу подобных товаров.

Анализ специфики виртуальности в различных видах и жанрах искусства приводит к выводу о связанных с ней существенных трансформациях эстетического восприятия. Именно восприятие, а не артефакт, процесс, а не результат сотворчества, оказываются в центре теоретических интересов. Наиболее значимы в концептуально-методологическом плане процессы виртуализации психологии восприятия: флуктуация, конструирование, навигация, персонификация, имплозия, адаптация.

Вопрос 10. Философские основания неклассического искусства

Возникновение идей неклассической эстетики связывают с концом XIX - началом XX века. Расцвет этих идей приходится на первую половину XX века, а в художественной деятельности эти идеи окончательно закрепляются к середине века. Рождение неклассических подходов было обусловлено рядом причин, среди которых можно выделить как открытия в естественнонаучной области, так и появление новых теорий в философии.

В конце XIX - начале XX века возникла острая потребность закрепления и развития новой эстетической школы. Эрнест Гроссе писал о том, что «...философия искусства гегельянцев и гербартианцев в действительности теперь имеет лишь исторический интерес». Уже существующая экспериментальная эстетика, пионером которой стал Густав Теодор Фехнер, пошла не путем «сверху вниз», от теории к практике, а путем обратным: от фактов к научным обобщениям. Эмпирический метод пришел в эстетику. Эстетика приняла данные психологии, физиологии, биологии, социологии, этнологии. Возникший интерес к искусству первобытности, малых народов и народов Востока послужил низвержению принципа европоцентризма. Возникает понимание культуры как носителя эстетических идей и осознание роли эстетических учений как проявления специфики культуры.

Значительно расширяется и проблемное поле эстетики: искусство и власть, опыт телесности и художественное творчество, бессознательное в творчестве, проблема понимания и интерпретации в искусстве и т. д.

На возникновение и развитие неклассических эстетических идей оказало влияние множество самых разнообразных направлений в естественной науке, оформившихся к началу XX века. Естествознание, вооруженное идеями позитивизма, начинает рассматривать природу не как «храм», а как «мастерскую». Действительность, окружающая человека, становится совокупностью чувственно воспринимаемых явлений. Ничего метафизического в окружающем человека мире нет.

Эрнест Кассирер своей работой «Философия символических форм» положил начало эстетическому символизму. Идеи символизма развивались в последующем Ж. Маритеном, С. Лангером, А. А. Ричардсом и др.

Неклассическая эстетика возникает не сама по себе, а в связи с оформлением «новой современной философии». Новая философия старается максимально приблизиться к конкретным проблемам человека и его жизни, выдвигая новые для философской науки пары оппозиций: теория — практика; философия - жизнь; метафизика - наука. Например, одной из новых ее идей была так называемая психология вчувствования - проецирования человеческих ощущений, эмоций и взглядов на неодушевленные предметы. Эти идеи разрабатывали Т. Липпс, И. Фолькельт, К. Грос.

Особо популярна была теория Бенедетто Кроче, согласно которой искусство - это всего лишь лирическая интуиция. Именно благодаря этой теории эстетика вновь приобретает статус самостоятельной науки, освобождаясь от влияний других наук. Искусство - это выражение чувств, простой акт воображения. Оно обладает первобытной наивностью, конкретизирует бесформенный поток непосредственного опыта. Искусство, согласно теории Кроче, не связано с понятиями морали и истины и не подчиняется законам, правилам или канонам.

Возникновение кардинальных перемен в философии принято связывать с именами философов конца XIX - начала XX века, такими как А. Шопенгауэр, С. Кьеркегор, Л. Фейербах и К. Маркс. Их идеи помогли человечеству начала XX века осознать искусство как результат человеческой деятельности, позволяющей не только преобразовывать и познавать окружающий человека мир, но и самому познавать себя. Фейербах выделяет чувственность человека как одну из его составляющих. Маркс показывает связь экономики и специфики общественного сознания, раскрывая практику как предметную деятельность. Кьеркегор придает всему отдельному, индивидуальному статус равноправной онтологической категории.

Но если теории Маркса, Кьеркегора и Фейербаха скорее переходные для философии, то учения Шопенгауэра и Ницше - это уже иная философия, главной категорией которой становится

человеческая жизнь. Поскольку сама жизнь рассматривается как процесс и сущность бытия человека, то появляется необходимость построения новых систем категорий. Возникают такие понятия, как экзистенция, индивидуализация, интерес.

Философы проявляют заметный интерес к научным методам познания мира. Например, основатель эмпириокритицизма Эрнст Мах (1838-1916) активно изучает физиологию слуха и зрения, законы вестибулярного аппарата, что способствует рождению нового понимания роли ощущений в познавательном процессе. Возникает понятие чувственного опыта. Все это приводит к тому, что классические оппозиции человек - мир, внутренний мир и внешний начинают рассматриваться как неверные. У Р. Авенариуса (1843-

1896)можно найти призыв отказаться от интроспекции - акта познающего сознания, в результате которого переживание некоторого восприятия проектируется в человека. В итоге возникает «вещь объективная» и «вещь субъективная». Мир раздваивается на то, что мы воспринимаем и на то, что нами воспринято. Первой исторической интроспекцией, согласно Авенариусу, был анимизм. Новая философия заявила о необходимости переосмысления процессов восприятия.

Эти идеи повлияли на новое понимание истины. Истина в прагматизме начинает осмысливаться как продукт проекции человека.

Неокантианцы(Г. Коген, В. Виндельбанд, Г. Риккерт, Э. Кассирер) в конце XIX века создают новые идеи, повлиявшие на переосмысление познания. Познание начинается не с «лепета» ощущений, а с вопроса человека о том, что перед ним такое. Это означало, что познание направлено не от мира к человеку, а от человека к миру. Все эти изменения в философии не могли не отразиться на идеях эстетики, которая все больше начала отходить от принципов классики.

В начале XX века оформляется так называемая новая философия, которая связана с именами А. Бергсона, З. Фрейда, Э. Гуссерля, Г. Фреге. Все они продолжают начатую Ницше линию новаторских преобразований. Новаторство новой философии связано с разработкой следующих проблем:

- смысл истины (истина не абсолютна, а относительна);
- понимание реальности (онтологические проблемы, духовное как подлинная реальность) (Кассирер, Бергсон);
- рассмотрение проблем языка как «дома бытия» (Хайдеггер);
- психоанализ и «научная психология» (Фрейд, Юнг, Сурье, Делакура);
- культура и цивилизация (Шпенглер, Сорокин) и др.

Лекция :

Черты , присущие неклассике:

1. Экспериментальность
2. Разнообразие форм
3. Быстротечность
4. Нестандартность

5. Эпотажность

6. Сложна для восприятия

Неклассический стиль мышления доминирует в 20 веке

Проблема неклассики в современном искусстве. Проблему неклассики и неклассического стиля мышления поставили отечественные философы в конце 20 века в работах Маньковской, Бычкова, рассматривался неклассический стиль мышления в искусстве.

Суть неклассического стиля в искусстве:

1. Принцип нелинейности

Если в классических моделях действует принцип от простого к сложному, от низшего к высшему, то неклассика нарушает причинно-следственную связь (последовательная логика нарушается)

В неклассической модели действует принцип сингулярности (точечности)

В современной культуре и искусстве одного центра нет, их несколько. Эти центры взаимосвязаны между собой, но эта связь непрямолинейная.

2. Отказ от мимезиса

Классическое искусство строится на подражании природе, неклассика отрицает подражание. Не подражать, а создавать свое.

3. Неклассическое искусство воссоздает не реальность, а некий конструкт, сущность которого в свободном проектировании. Современное искусство отказывается от воспитательной функции

Искусство формирует определенную онтологию (учение о бытии), т.е. искусство просто существует

Философские концепции, повлиявшие на становление неклассики

Концепция Ницше. Концепция сильного человека

3 периода в творчестве Ницше:

1. Эстетический

2. Переоценка ценностей

3. Концепция сверхчеловека

Эстетический (критика современной культуры, необходимо найти идеал в прошлом и этот идеал- Древняя Греция; борьба с моралью; в течение этого периода он разрабатывает 2 категории – дионисийское и апполоновское начало).

Переоценка ценностей (критика традиционных ценностей, создание своей нигилистической этики)

Концепция сверхчеловека (необходимо создать нового человека – сильного человека; 1. Нигилист, 2. Эстет, 3. Обладает сильной волей , 4. Может повести за собой.

Вопрос 11. Проблема репрезентации в современном искусстве

Репрезентация (образовано от латинского слова: *repraesentatio*, где *re* — приставка, обозначающая противоположное действие и *praesentare* — представлять). Репрезентация — это воспроизведение виденного, слышанного, прочувствованного человеком с возможными изменениями представляемой информации вследствие влияния времени, состояния памяти, эмоционального расположения в момент первичного восприятия информации и других психологических и физических факторов, способных исказить поступающую в мозг человека информацию (речь идет о внутренних структурах, формирующихся в процессе жизни человека, в которых представлена сложившаяся у него картина мира, социума и самого себя, оказывающих непосредственное влияние на возможность воспроизведения имеющейся информации). Многозначное понятие, широко употребляется в философии, истории, психологии, культурологии, социологии, социальном познании в целом.

Рассматривая историю развития значения слова «репрезентация», Х.-Г. Гадамер в своём произведении «Истина и метод» напоминает о его сакрально-правовом смысле. Как самостоятельное понятие оно использовалось ещё в Древнем Риме, в частности в смысле представительности как платёжеспособности.

Репрезентация – один из центральных моментов теории визуальных искусств. Самым общим образом, понятие репрезентации обозначает отношение между содержанием, выраженное произведением и его темой или способом, с помощью которого она представляет и обозначает реальность, внешнюю по отношению к изображению. То есть это отношение между формальными качествами и тем состоянием вещей, к которым она отсылает. Репрезентация относится к функциональной составляющей представления, она заботится о том, чтобы перевести в область чувственного опыта некое содержание, и для этого ей требуется посредник.

Нельсон Гудмен американский философ аналитической традиции, логик. В своей работе «Языков искусства» откликается на актуальные вопросы в обсуждении проблем современного искусства.

Основной вопрос, интересующий Гудмена: каким образом процесс познания определяет возможность репрезентировать? Выступая против разделения репрезентируемого на данное и конвенциональное, философ определяет

любую репрезентацию как символ, разработав «Всеобщую теорию символов».

Символ в теории Гудмена понимается как обобщённый и нейтральный термин, который принимается по соглашению, то есть является конвенциональным. Референция, в том значении, как этот термин понимается Гудменом, относится ко всем видам символизации, поскольку символ здесь выступает как некий объект, stands for – в рамках выбранной системы координат, frame of reference...

Вопрос репрезентации можно понять и так: как и что мы представляем. Как соотносится материальный объект референции со своей репрезентацией? С самого начала обсуждения этой проблемы возникает проблема имитации: с помощью художественных средств, которые изменяются от эпохи к эпохе, от страны к стране, решается задача передачи изображения.

Согласно концепции Гудмена, различие видов выражения с помощью вербальной или изобразительной системы связано с применением разных видов референции. Но, все-таки, как уже отмечалось выше, проблема референции всегда связана с переводом некоего объекта, идеи или ситуации в материал, который выставлен тем или иным образом для публики, в широком смысле понимания взаимоотношения художника и зрителя. Отсюда следует проблема репрезентации

объектов, чьи качества трудно (или невозможно) как-то идентифицировать в нашем окружении.

Классическую философию называют «философией репрезентации». Данная характеристика ярко проявляет себя и в теории искусства. Ее высшим воплощением стала знаменитая формула Ф. В. Й. Шеллинга (1775–1854): произведение искусства – это универсум в миниатюре. (универсум в философии — совокупность объектов и явлений в целом, рассматриваемая в качестве единой системы, то есть объективная реальность во времени и пространстве. В общем смысле тождествен термину «Вселенная».)))

Г. В. Ф. Гегель (1770–1831) считал, что подлинное, свободное от внешних целей искусство вступает в один круг с религией и философией и является одним из способов осознания и «выражения истин духа». С точки зрения немецкой классической философии, искусство освобождает истинное содержание явлений от обманчивой видимости мира и сообщает ему высшую, порожденную духом действительность. Произведение искусства, согласно Гегелю, достойно называться таковым лишь в той степени, в какой оно порождено человеческим духом. Потребность в искусстве проистекает из стремления человека духовно осознать внутренний и внешний мир, представив его как предмет, в котором человек узнает собственное «я».

Как преодоление чуждого, искусство делает чувственную реальность продолжением внутреннего мира, т. е. человек лишает внешний мир его «неподатливой чуждости». Таким образом, искусство репрезентирует как внутренний, так и внешний мир, являясь, с одной стороны – формой опредмечивания внутреннего мира, а с другой – формой духовного освоения внешнего мира.

Однако Гегель вполне осознавал утопический характер этой «всеобъемлющей репрезентации». Он подчеркивал, что лишь определенная степень истины может найти воплощение в форме художественного произведения. Область «классического» единства чувственного и идеального Гегель ограничивает искусством Древней Греции, в котором истина стала синонимом облеченной в чувственную форму, «телесной» и в той же степени «духовной» красоты. Уделяя большое внимание неклассическим способам формообразования в символическом и романтическом искусстве, Гегель заложил основы неклассической философии искусства.

В классической теории за искусством всегда скрывается человек, оно репрезентирует его чувства, идеи, особенности мировоззрения, которые в дальнейшем приходится расшифровывать искусствоведам. В классической традиции стиль рассматривается как определенный способ мышления, говорящий о личности или об эпохе больше, чем «содержание» этого мышления. Стиль, таким образом, определяется как форма самосознания культуры.

Это было подмечено еще в XVIII в. в ходе известного спора немецких просветителей вокруг скульптурной группы «Лаокоон». Почему гибнущий в змеиных кольцах вместе с сыновьями Лаокоон издает не безумный крик, а приглушенный стон?

По мнению И. И. Винкельмана (1717–1768), причина этого кроется в национальном характере древних греков, их стоическом спокойствии. Г. Э. Лессинг (1729–1781), возражая Винкельману, писал, что дело не в характере народа, а в особенностях изобразительного искусства. Художник передает в своем произведении не всю полноту жизни, а лишь некий «плодотворный момент», настраивающий человека определенным образом. Плодотворно то, что остается свободное поле для воображения; чем больше работает наша мысль, тем свободнее воображение. То, что Лессинг отметил относительно скульптуры, оказалось характерным для искусства вообще. Недоговоренность, нарочитая неполнота образа – специфические приемы современного искусства.

Г. Вельфлин (1864–1945) понимал стиль как выражение сильного чувства телесного бытия определенного рода, поэтому в «формальных» признаках

стиля он искал формы телесного бытия человека той или иной эпохи, определенную манеру держаться и двигаться.

Э. Панофский (1892–1968) видел задачу искусствоведа в выявлении бессознательно угаданной художником и воплощенной в искусстве «единой точки зрения нации, эпохи, класса», для реконструкции которой необходима «синтетическая интуиция, обусловленная личной психологией». Отказ от категории стиля в современном искусствознании, замена этой категории только на первый

взгляд близкими понятиями кода, коннотации, идеологии и т. д. свидетельствуют о кризисе классической репрезентации, недоверии к любым «целостным картинам мира».

Чрезвычайно важной для проблемы репрезентации, демонстрирующей сам процесс перехода от ее классического понимания, является работа М. Хайдеггера (1889–1976) «Исток художественного творения». В одном из эпизодов он описывает крестьянские башмаки, какими они изображены на картине В. Ван Гога (1853–1890). Эта работа Ван Гога символизирует целый мир тяжелого крестьянского труда, в «истоптанном нутре» этих башмаков видится вся жизнь крестьянки со всеми невзгодами и надеждами. Репрезентация истины в художественном творении, по Хайдеггеру, превосходит любую чувственную реальность, поскольку «сущее вступает в несокрытость своего бытия». В творении речь не идет о воспроизведении отдельной черты предмета, а о воспроизведении «всеобщей сущности вещей».

Хайдеггер подкрепляет свою мысль примером из архитектуры. Древнегреческий храм, согласно его мнению, «ничего не отображает», и в то же время он «слагает и собирает вокруг себя единство путей и связей», «владычественный простор» которых есть «мир народа в его историческом совершении». Этот храм можно сравнить с направленным в темноту мощным прожектором, впервые делающим окружающий мир «реальным» и зримым. Стоя на своем месте, храм впервые придает вещам их вид, а людям впервые дарует взгляд на самих себя. Выходит, что произведение искусства не столько репрезентирует окружающий мир, как бы «конденсируя» его существенные свойства (как полагала классическая философия искусства), сколько делает реальным этот мир

Хайдеггер приводит слова А. Дюрера (1471–1528) о том, что искусство таится в природе, и кто сумеет вырвать его оттуда, тот и будет им обладать. Но искусство становится очевидным и явным в природе лишь благодаря творению. Искусство есть творение и совершение истины. «Истина как просветление и затворение сущего совершается, будучи слагаема поэтически. Все искусство – дающее пребывать истине сущего как такового – в своем

существом есть поэзия. Сущность искусства, внутри которой покоится художественное творение и покоится художник, есть творящая истина, полагающаяся вовнутрь творения. Поэтическая сущность такова, что искусство раскидывает посреди сущего открытое место, и в этой открытости все является совсем иным, необычным» [18, с. 102].

Искусство – удивительный феномен, произведения искусства подобны скрепам, организующим и соединяющим жизнь. Все, описанное в «Илиаде» и «Одиссее», в античное время считалось реальными событиями, многое в жизни греков понималось и освещалось в связи с ними. Такое же влияние оказывает и современное искусство: мы, даже не осознавая этого, придаем своей жизни целостность, подстраивая ее под искусство, делая ее произведением. Может быть, искусство является целью жизни, но не как совокупность произведений, а как некая незримая организующая целостность, как первотворчество.

М. Пруст (1871–1927) писал: «Только с помощью искусства мы можем покинуть самих себя, узнать, как другой видит вселенную; она – совсем иная и не схожа с нашей, пейзажи этой вселенной будут нам столь же неведомы, что и ландшафты Луны. Благодаря искусству мы вместо того, чтобы видеть только один-единственный, наш собственный мир, видим мир множественный. Сколько существует самобытных художников, столько и миров открыто нашему взору» [9, с. 67].

Тексты Хайдеггера оставляют большой простор для различных интерпретаций. Для нас важно подчеркнуть, что постмодернисты, опираясь на работы немецкого философа, попытались разорвать цепочку его рассуждений (искусство – субъект – окружающий мир) и отказаться от репрезентации. Отказ от репрезентации означает признание принципиальной «одномерности» человека, невозможности творческого взаимодействия множества составляющих его систем.

Отметим, что в теории постмодернизма термин «репрезентация» употребляется в двух значениях – не только в «отрицательном», но и в «положительном». Ведь если выход к реальности, согласно постмодернистскому учению, невозможен, то тогда все есть репрезентация. Ж. Деррида (1930–2004) считает, что значение неразрывно связано с выражением. Философ исходит из тотального господства языковых структур, определяющих наше мировосприятие, превращающих

мир в его копию или симулякр – репрезентацию. Это «положительное» значение термина «репрезентация» в том смысле, что оно соответствует магистральной линии постмодернизма.

Р. Краусс (р. 1941) исследует значение этого термина на примере кубистических коллажей [см.: 14], называя коллажи П. Пикассо (1881–1973)

Коллаж, СКРИПКА первыми систематическим исследованиями знаковой репрезентации в изобразительном искусстве. Знак – это «заместитель, подмена предмета», он существует и действует в отрыве от предмета, к которому отсылает. Вся область репрезентации основана на отсутствии, отсутствие есть главнейшее условие репрезентативной функции знака. Именно это и является основной темой работ синтетического кубизма Пикассо. На первый взгляд, в коллажах мы имеем дело с настоящим культом плоскости, поверхности картины, ее фона. На самом деле именно фон в коллаже скрыт и расщеплен. Из предмета восприятия он превращается в предмет описания, репрезентации. Коллажный элемент скрывает от глаз одно поле, чтобы предъявить изображение, представляющее другое, новое поле, но предъявить его как «изображение – поверхность, являющуюся образом уничтоженной поверхности». Коллаж противостоит классическому стремлению к полноте восприятия и непосредственному присутствию. Поскольку значение знака никогда не бывает абсолютным, один и тот же коллажный элемент может обозначать различные вещи: например, клочок бумаги – прозрачность и непрозрачность, открытость и закрытость и т. д. в зависимости от контекста.

Второе, «отрицательное» значение термина репрезентации связано с верой постмодернистов во всемогущество языка. Любая репрезентация определяется ее способами. Означающее определяет означаемое, которое само, в конечном счете, оказывается означающим другого означаемого. Следовательно, можно говорить о кризисе репрезентации современного искусства, когда само понятие репрезентации оказывается принадлежностью классической картины мира. Отсюда недоверие современной критики к «универсальной» проблематике, самой возможности перекидывать мостики между искусством и другими областями человеческой деятельности.

Искусство в этом контексте воспринимается либо как «продолжение реальности», ломающее все семантические связи (означаемое и означающее), либо как порождение некоей внеприродной «системы» (например, «письмо» Ж. Деррида), порождающей и искусство, и самого субъекта. В обоих случаях мы имеем дело с однолинейной системой, не нуждающейся в субъекте и ничем ему не обязанной. Кризис репрезентации, в конечном счете, оказывается кризисом субъекта. Проблема репрезентации тесно связана с категориями «пространство» и «время». С позиций философии искусства они понимаются как измерения объективной реальности, которые выявляются в тесном единстве с мировоззренческими характеристиками эпохи, ее художественным сознанием, границами и возможностями художественного воображения, формами распространения искусства.

Вопрос 12. Категория времени в искусстве.

- Временные виды искусства

В них ключевое значение приобретает развертывающаяся во времени композиция - Музыка, Литература.

Пространственно-временные виды (или синтетические, зрительные)

Хореография, , Театральное искусство, Киноискусство.

Существование различных видов искусств вызвано тем, что ни одно из них своими собственными средствами не может дать художественную всеобъемлющую картину мира. Таковую картину может создать только вся художественная культура человечества в целом, состоящая из отдельных видов искусства.

Хронотоп художественного произведения.

Хронотоп- «Закономерная связь пространственно-временных координат» (определение А.А. Ухтомского)

Так, понятие хронотопа Бахтин определяет как существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений. «В литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных времен и примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется». Сама идея неразрывности пространства и времени, которую призван обозначать данный термин, сложилась в самой эстетике. В случае временных и пространственных искусств понятие хронотопа, связывающего воедино время и пространство, если и применимо, то в весьма ограниченной мере.

Примером сближения временного иск-ва с пространственным можно считать визуальную, или графическую, поэзию, широко распространившуюся в последнее время, но и раньше, в начале XX в., интересовавшую таких рус. поэтов, как А. Белый, М. И. Цветаева и

Маяковский, разработавших особые графические приемы расположения частей стихотворной строки (столбиком или лесенкой). Технические изобретения способствуют распространению новых средств передачи информации (напр., документальное кино или прямая телевизионная передача), к-рые в принципе позволяют фиксировать события в реальном хронотопе. Именно развитие новых видов иск-ва со всей остротой ставит проблему эстетической сущности категорий П. и В., позволяет нетрадиционно и углубленно осознать отличие реального и психологического П. и В.

Время и пространство в литературе

В пространственно-временной организации произведения литературы можно отметить следующие тенденции и черты:

Символичность. (Символический план реалистической пространственно-временной панорамы)

Неопределенность места действия. (Часто используется замкнутое, выключенное из исторического счета художественное время сказки или притчи, чему нередко соответствует неопределенность места действия)

Обращение к прошлому времени. (Обращение к памяти персонажа как к внутреннему пространству для развертывания событий; Прерывистый, обратный и прочий ход сюжетного времени мотивируется не авторской инициативой, а психологией припоминания. Такая постановка сознания героя позволяет сжать собственно время действия до немногих дней и часов, между тем как на экран припоминания могут проецироваться время и пространство целой человеческой жизни;)

Историческое время как герой повествования. ('героем' повествования может становиться само историческое время в его решающих 'узлах', подчиняющее себе судьбы героев как частные моменты в лавине событий).

Время — одна из форм (наряду с пространством) бытия и мышления; изображается словом в процессе изображения характеров, ситуаций, жизненного пути героя, речи и пр. В бытине “время измеряется скачками богатырского коня, которые раз от разу становятся все чудесней, победоносно сжимают пространство. В фольклорных жанрах В. « замкнутое», но связанное переходами с другими эпохами”. «Изображение времени — важная идейно-художественная проблема для писателя и тогда, когда время не выделено в произведении и тогда, когда автор настойчиво напоминает о времени.”“Эксперименты с временем в словесном произведении очень многообразны”. “Писатель иногда заставляет время длиться, растягивает ег

о, чтобы передать определенное психологическое состояние героя иногда останавливает, «выключает» порой заставляет время двигаться вспять. Авторское время меняется в зависимости от того, принимает ли он участие в изображаемых событиях или нет. В первом случае, время автора движется самостоятельно, имея свою сюжетную линию. Во втором – оно является неподвижным, как бы сосредоточенным в одной точке. Событийное время и время автора могут существенно расходиться. Это происходит тогда, когда автор либо обгоняет ход повествования, либо отстает, т.е. следует за событиями «по пятам». Между временем повествования и временем автора может быть существенный временной разрыв. В этом случае автор пишет по воспоминаниям – своим или чужим.

Роднянская И.Б: “Художественное время и Художественное пространство - важнейшие характеристики художественного образа, обеспечивающие целостное восприятие художественной действительности и организующие композицию произведения. Искусство слова принадлежит к группе динамических, временных искусств. Но литературно-поэтический образ, формально развертываясь во времени (как последовательность текста), своим содержанием воспроизводит пространственно-временную картину мира, притом в ее символично-идеологическом ценностном аспекте. Такие традиционные пространственные ориентиры, как «дом» (образ замкнутого пространства), «простор» (образ открытого пространства), «порог», окно, дверь (граница между тем и другим), издавна являются точкой приложения осмысляющих сил в литературно –художественных (и шире — культурных) моделях мира.

Вообще древние типы ценностных ситуаций реализованы в пространственно-временных образах литературой нового времени и современной литературой (напр., «вокзал» или «аэропорт», как места решающих встреч и разминовений, выбора пути, внезапных узнаваний и приветствий соответствуют старинному «перекрестку дорог» или придорожной корчме). Ввиду знаковой, духовной, символической природы искусства слова, пространств. и временные координаты литературной действительности не вполне конкретизированы, прерывны и условны. Однако здесь дает о себе знать временная природа литературного образа, — условность в передаче пространства ощущается слабо и осознается лишь при попытках перевести литературное произведение на язык другого искусства.

Прерывность восприятия пространственных изображений

Было показано, что человеческое восприятие пространственных изображений всегда осуществляется во Времени., оно всегда дискретно (прерывно). Художник облегчает это восприятие, обозначая в своем

произв. те временные границы, в соответствии с к-рыми наше восприятие делится на отдельные ритмические такты. Эйзенштейн подчеркивал, что живописные произв. содержат разделения на части, соединяемые при их восприятии, что позволяет считать построение этих произв. подобным монтажному (Монтаж)

13 вопрос. Проблема хронотопа современного искусства

Хронотоп - это единство места, времени и действия;

- существенная, закономерная взаимосвязь временных и пространственных отношений.

Естественными формами существования нашего мира являются время и пространство. Однако художественный мир, или мир произведения, всегда в той или иной степени условен: он есть образ действительности. Время и пространство в литературе, таким образом, тоже условны. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же втягивается в движение времени, сюжета, истории. В частности, могут изображаться события, происходящие одновременно в разных местах. Столь же просты переходы из одного временного плана в другой (особенно из настоящего в прошлое и обратно).

Впервые термин Х. был использован в психологии Ухтомским. Широкое распространение влит-ведении, а затем в эстетике получил благодаря трудам Бахтина.

В значит, степени рождение этого понятия и его укоренение в иск-ведч. и эстетич. сознании было инспирировано естественнонаучными открытиями нач. 20 в. и кардинальными изменениями представлений о картине мира в целом. В соответствии с ними пространство и время мыслятся как "взаимосвязанные координаты единого четырехмерного континуума, содержательно зависимые от описываемой им реальности. По сути такая трактовка продолжает начатую еще в античности традицию реляционного (в противоположность субстанциальному) понимания пространства и времени (Аристотель, Бл. Августин, Лейбниц и др.). Как взаимосвязанные и взаимоопределяемые трактовал эти категории и Гегель. Акцент, поставленный открытиями Эйнштейна, Минковского и др. на содержат. детерминированности пространства и времени, так же, как и их амбивалентная взаимосвязь, метафорически воспроизведены в Х. у Бахтина. С др. стороны, этот термин соотносится с описанием В. И. Вернадским ноосферы, характеризуемой единым пространством-временем, связанным с духовным измерением жизни. Оно принципиально отлично от психол. пространства и времени, к-рые в восприятии имеют свои особенности.

Вопрос 14. Абстракционизм в контексте культуры и искусства XX века

В конце текущего – начале следующего десятилетия можно будет отметить столетие абстрактного искусства. Однако, несмотря на то что это явление давно уже принято широкой публикой, его природа остается не вполне ясной, так же, как и дата написания первой абстрактной картины.

Абстракционизм - направление в искусстве XX в., принципиально отказавшееся от изображения реальных предметов и явлений в живописи, скульптуре, графике и т. п. и заменяющее их сочетаниями геометрических фигур, линий или цветowych пятен.

Абстрактное искусство - историческое художественное явление, сохраняющее заметное место в творческом поиске многих мастеров современного искусства, работающих в различных техниках и видах искусства, включая компьютерную графику. Художественные приемы, созданные мастерами абстрактной живописи, оказались чрезвычайно интересными и плодотворными для современной художественной культуры. Сегодня эти методы активно используются в декоративно-прикладном искусстве, дизайне, фотографии.

Абстракция давно признана одной из центральных художественных идей в мировом искусстве XX века. В процессе зарождения и утверждения этого феномена особая роль принадлежит художникам русского авангарда (прежде всего Василию Кандинскому и Казимиру Малевичу). Немногим более чем за десять лет в России создалось мощное движение художников, работавших в разных формах беспредметного искусства. Кроме Кандинского и Малевича, можно назвать Павла Филонова, Павла Мансурова, Любовь Попову, Александру Экстер, Ольгу Розанову и других.

Абстрактное искусство знаменовало собой рождение новой концепции художественного творчества, выразившегося в изменении отношения к пространству и времени, в результате чего появляются новые формы художественно-образной выразительности и новый язык искусства. Иными словами, абстрактное искусство, являя собой сложную синтетическую систему, которая включает в себя и новый художественный язык, и принципы художественного мышления, и выражения в искусстве нового типа сознания, представляет актуальную и перспективную сферу для теоретических и историко-искусствоведческих исследований.

Абстракция как художественный метод еще не полностью завершила свою адаптацию в социокультурном контексте современности. Абстрактное искусство -это воплощение живой творящей культуры, один из ее доминантных процессов, неотделимый от нее, одна из форм ее обращения к себе, своего рода исповедь культуры, момент ее экзальтации, откровения. Абстрактное искусство явилось активацией центробежных сил культуры, приведения ее к критической ситуации, которая предполагает лишь один выход — принципиальное изменение самого способа бытия культуры. Это момент самопогружения, самокоррекции культуры, вызванный необходимостью формирования новых путей. Абстрактное искусство - одна из важнейших основ художественной генетики: оно определяло своеобразие динамики творческого процесса, нового понимания художественной целостности, т.к. имело отношение к попытке создания новой системы эстетических представлений. Вступая в соотношения с новыми системами, абстрактное искусство способствует изменению действующего баланса культуры, ее динамичности. Этот процесс является основой художественной генетики абстрактного искусства и влияет на изменение структуры культуры, расширяет ее границы, нарушает ограничения, затрагивая корневую основу художественной практики. Иными словами, абстрактное искусство выступает катализатором «сложной многоуровневой перестройки современной культуры от формального этажа до ее ценностного содержания

Достижения цивилизации XX века способствуют тому, что опыт ведущих художественных центров становится общим достоянием планеты. Формируется тенденция к универсализации искусства, к появлению в разных культурных очагах близких ориентации и целей. На примере бытования (существования) абстрактного искусства мы намерены увидеть (проследить), как в художественном мышлении эпохи сопрягаются национальные школы, исчезает разделение границ. Наступает новый этап абстрактного искусства, который теперь по замыслу постмодернизма должен быть сложным интегральным целым, учитывая все многообразие мира. Для того, чтобы осмыслить это, нам необходимо проследить, как аналитический и спонтанный подходы в абстрактном искусстве дополнялись рядом новых принципов создания произведения.

После Второй мировой войны одновременно в Европе и США получили развитие абстракционистские тенденции первого русского авангарда. Во Франции эта связь не прерывалась на протяжении двадцатых и тридцатых годов, ознаменовавшись созданием группы «Cercle et Carré» (1930), находящейся под влиянием идей супрематизма Казимира Малевича, и группы «Abstraction-Creation» (1931-1936), в которой ведущая роль с 1933 принадлежала Василию Кандинскому, поддерживавшему дружеские отношения с жившим в те годы в Париже Питом Мондрианом. В группу «Abstraction-Creation» входил немецкий абстракционист Йозеф Альберте, с 1925 года преподававший вместе с В.Кандинским в Баухаузе и в 1933

эмигрировавший в США. За время работы в Йельском университете Альберс, основываясь на супрематизме К.Малевича, создал свою систему геометрической абстракции «Homage to the Square» - ставшую предтечей поп-арта. В ту же группу входил Лу-чио Фонтана - с 1948 года лидер абстракционистов в Милане, также приобщившийся в Париже к идеям К.Малевича и В.Кандинского. Ближе всего Фонтана оказалась теория «конкретной живописи», которую В.Кандинский разрабатывал в последние годы жизни. Дальнейшее развитие концепции «конкретной живописи» привело Л.Фонтана к монохромной живописи, а в 1950-е годы - к «абстракции жеста». Параллельно с Фонтана этот же путь, в основе которого лежали последние открытия первых русских абстракционистов, в стремительный срок прошел Ив Кляйн, что мы рассмотрим далее.

Этот краткий очерк проникновения идей русских абстракционистов на Запад будет неполным без упоминания имени Ханса Хофманна, немецкого художника и педагога, в 1932 году эмигрировавшего в Нью-Йорк. Х.Хофманн был родом из Мюнхена, где в начале первой мировой войны открыл художественную школу, во многом базировавшуюся на принципах понимания современного искусства В.Кандинским. В тридцатых годах его школа перебазировалась в Нью-Йорк, где благодаря деятельности Х.Хофманна теоретические постулаты В.Кандинского стали известны американским художникам. Х.Хофманн первым в США сформулировал теоретические основы абстрактного искусства, опираясь на разработки теоретиков первых русских абстракционистов. Одним из учеников Х.Хофманна был начинающий художник Клемент Гринберг, вскоре ставший ведущим американским критиком экспрессивного абстракционизма, в особенности апологетом Джексона Поллока. Заинтересовавшись вслед за Х.Хофманном теорией закономерностей абстрактного искусства, К.Гринберг исследовал значение двухмерной живописной плоскости, развив на следующем временном витке постулаты К.Малевича конца 1910-х годов. К.Гринберг как интерпретатор искусства Дж.Поллока стал для него столь же незаменимой фигурой, какой спустя несколько лет Пьер Рестани станет для Ива Кляйна.

Обращаясь к спонтанному методу работы над холстом, молодые экспрессивные абстракционисты во многом повторяли опыт В. Кандинского в период его работы над созданием первых беспредметных композиций¹³⁷. Например, когда Дж.Поллок утверждал, что, разбрызгивая краски на холст, лежащий на полу мастерской, он входит «внутри картины» и видит живопись изнутри, он не подозревал, что до него через все это прошел В.Кандинский, оставив свидетельство в своей автобиографической книге «Ступени. Текст художника».

Фигура Дж.Поллока представляется наиболее значительной: в его творчестве абстракционизм начинается заново во второй половине XX века, и оно до сих

пор остается высочайшей вершиной этого движения. Дж. Полок был связан с теософской традицией понимания абстракции, которая первенствовала в европейском искусстве, и он же оказывается образцом для всех саморазрушителей абстракционизма в 1950-1960-х годах, как и для тех, кто стремился совершить перевод «дриппин-га» в новые виды репрезентации.

Как мы убедились, признание наследия К.Малевича и В.Кандинского состоялось в 1950-е годы в Европе и США. В это время в России, невзирая на начинавшуюся краткую хрущевскую «оттепель», господствовал «социалистический реализм» с его табу на «другое» искусство. Картины мастеров первого авангарда были спрятаны от глаз художников и критиков в подвалах и на чердаках русских музеев. Молодым художникам, отказавшимся писать картины в соцреалистическом духе по государственным заказам и искавшим связи с наследием, приходилось довольствоваться репродукциями в западных альбомах и книгах.

Путь был долгим для соотечественников Малевича, не имевших возможности читать его теоретические выкладки и видеть работы и в шестидесятые годы, когда взрыв интереса к почти забытому Малевичу в Западной Европе и Америке был поистине велик. Там - картины Малевича в Амстердамском музее, пересказы его теорий и живая практика Стржеминьского и его учеников «унистов». Здесь, на родине, - все те же репродукции в заграничных каталогах и журналах, первые попытки собрать работы мастера в частных коллекциях и музейных запасниках. Отсюда на Западе уже в конце 1850-х, и даже раньше, в конце 1940-х, появляются неосупрематические полотна Ада Рейнхардта, затем возрождаются конструктивистские залы Стржеминьского и Лодзи, оживает «проунраум» Лисицкого в Ганновере, появляются объекты отчаявшегося Макса Билла, который еще после разгрома Баухауза, перед войной просился в Россию, к Малевичу¹⁵⁹. Наконец, возникают первые, уже освоенные молодым поколением художников «белые» рельефы Юккера, «конкретные» поверхности Л. Фонтана и И. Кляйна.

Послевоенное русское абстрактное искусство имеет совершенно иную внутреннюю основу нежели творчество абстракционистов начала столетия. И главным отличием здесь становится внимание к субъективному внутреннему миру художника, и как следствие, одиночество тех, кто занимался абстракцией в послевоенные годы в среде неофициального искусства, ибо коллективность, массовость и в самой структуре русского авангарда, и в его обращении не к одному зрителю, а к массе, к абстрактному «народу», в послевоенном искусстве заменяется камерностью и даже некой интимностью в силу опять же политического давления. «Связь языческого ощущения глубины и значительности происходящего здесь и сейчас и переживание вечности, пронизывающей и обуславливающей его - одна из существенных

особенностей неофициальной культуры, наиболее полно представленная в метафизической тенденции»

Послевоенная художественная среда была лишена того энтузиазма жизнестроительства и всемирного владычества первого русского авангарда. Как в официальном, так и в неофициальном искусстве снова стали появляться национальные черты, что было чуждо довоенной советской культуре, органичной частью которой был русский авангард, настроенный на всеобщность и глобализм. Затворничество и абсолютное равнодушие к внешнему миру, некая одержимость собственным видением процесса искусства были свойственны именно представителям русской послевоенной абстракции 1960-70-х. Послевоенное абстрактное искусство глубоко субъективно, в отличие от массовости, тотальности и анонимности первого русского авангарда. Более того, послевоенная абстракция была ограничена в рамках живописного полотна в силу ее неофициального положения, тогда как супрематизм осваивал производничество и Космос. И последнее отличие послевоенного абстрактного искусства - его акцент на мистическом, на

«выражении невыразимого». Тогда как в довоенной абстракции делался акцент именно на новом мироустрой-тельстве, послевоенные абстракционисты, находясь уже в новом построенном мире, ведомом к победе пролетариата, были охвачены идеей именно нового богоискательства там, где одинокое «Бог не скинут» Малевича оказалось никем в свое время не услышанным. Таким образом, из двух полюсов, где на одном была власть, а на другом, как это ни странно, богоискательство, русский абстракционизм первой половины века выбрал первое, а одиночки-мечтатели 1960-70-х - второе.

Иными словами, интерпретация экзистенциальных идей, воспринятых через философию М.Хайдеггера, известного в неофициальной среде, и через западноевропейскую культуру XX века приобрела ярко выражешгую петербургскую окраску и проявилась в драматической трактовке причастности человека к Космосу, неизбежной и трагической, в которой беспомощность человеческого существования обретает смысл лишь в гармонии с мирозданием. «В неофициальном искусстве экзистенциальная проблематика переживается в контексте русского мироощущения и получает, по сути, религиозную трактовку, вне которой в отечественной культуре немислимо ощущение Космоса»

Вопрос 15. Минимализм как художественное явление

- Название «минимализм» происходит от английского «minimal art» - «минимальное искусство». Для минимализма характерны простота и лаконичность форм, чистые текстуры и натуральные (часто светлые) цветовые сочетания.

Минимал-арт (англ. minimal art), также минимализм (англ. minimalism), искусство ABC (англ. ABC art) — художественное течение, возникшее в Нью-Йорке в 1960-х годах.

Для минимал-арта характерны очищенные от всякого символизма и метафоричности геометрические формы, повторяемость, монохромность, нейтральные поверхности, промышленные материалы и способ изготовления.

Минимализм в музыке — метод композиции на основе простейших звуковысотных и ритмических ячеек — «паттернов» (моделей). В ходе развёртывания композиции эти паттерны многократно повторяются и незначительно варьируются. Минимализм (от лат. minimus — наименьший) — направление в архитектуре XX—XXI веков. Архитектура минимализма избегает декора и украшения.

Минимализм (англ. minimalism от лат. minimus — наименьший) — стиль в дизайне, характеризующийся лаконичностью выразительных средств, простотой, точностью и ясностью композиции. Отвергая классические приёмы творчества и традиционные художественные материалы, минималисты используют промышленные и природные материалы простых геометрических форм, нейтральных цветов (чёрный, серый) и малых объёмов.

- По окончании Второй мировой войны для Америки открылись огромные перспективы, США рассчитывали стать страной – лидером, создающей новое культурное пространство путем организации рынка художественных услуг. В 1960-е гг. быстрота и резкость художественных изменений были необычны. Они отражали преобладающее чувство социального отчаяния, невозможность решения человеческих проблем. «Старые оптимистические,

либеральные идеологии и надежды, предстали как несоответствующие растущему кризису, перед лицом которого мы оказались»

В это же время в рамках абстрактного экспрессионизма наметился сдвиг в сторону «радикальной объективности». Все больше места стал захватывать неонатурализм – правдоподобие, доведенное до крайности, практически до абсурда.

Видные мастера, ранее приверженные традиционному экспрессионизму, стали работать отныне и в этой манере. Отличали ее одноцветные полотна. Произведения были написаны или составлены из одинаковых, повторяющих друг друга элементов. Резкая контрастность, симметрия, широкое нюансированное распространение плоско положенной краски. Геометрические формы, стандартизированные изображения. Четкость и сдержанность рисунка. В скульптуре появились упрощенные, стандартные формы, геометризм. Широко использовались промышленные материалы – сталь, пластмассы, алюминий, фанера, техническое стекло и многое другое. Появилась склонность к сокращению, тенденция к «стерильности» произведений искусства. «Радикальная объективность» проникла во все сферы искусства.

Художники часто подчеркивали, что цель минималистского искусства – активизировать воображение, мысль, отойти от сентиментальной стандартизированной эмоций и банального истолкования художественного творчества. Публике предлагается чистая доска, и воспринимающий должен написать на ней своим воображением то, что захочет и сможет. Скульптор Р. Моррис называл свои работы «блэнк форм» – пустая форма; он говорил, что создает намеренное ничто. Структурированный, повторяющийся порядок минимализма привлекал представителей художников, таких как Чак Клоуз. «Я заинтересован в сокращении», – сообщил Клоуз.

Минимализм развивался в эпоху, когда медиатехнологии быстро набирали темп роста, становясь все более изысканными и распространенными. Минимализм может устранить декорации, экспрессивность и цвет, но его самой решительной чертой было устранение подсказок и риторики для понимания объектов.

Минималистское искусство будучи «интуитивно враждебным» видимому контексту телевидения, рекламы, которое ведет к распаду человеческой реальности, акцентирует внимание на соразмерность во всем. М. Фрайд был прав, называя минималистское искусство «идеологическим», не похожим ни на что другое. в 60-е гг. XX в. была постоянным призывом потреблять продукты, услуги, развлечения в нескончаемом стремлении достигнуть наслаждения и самоуважения. Под видом искусства минимализм предлагал успокаивающие средства от

неуверенности в себе и нетерпеливости. Даже тем, кто не мог понять смысл, минималистские скульптуры и картины предоставляли возможности для размышления. Понятие «минимализм» до сих пор не нашло своего строго однозначного определения. Возможно, причина заключается в том, что этот феномен трудно соотнести с привычными эстетическими категориями. Явления минимализма можно объединить на основе некоторой общей платформы, стимулирующей особые (технические) приемы.

Деятелей минимализма в различных видах искусства интересует в первую очередь поиск простых, но сильнодействующих средств выражения. Сегодня термин «минимализм» можно встретить в самой разнообразной литературе, в серьезных филологических и музыковедческих исследованиях, статьях о новых театральных постановках, в эссе деятелей изобразительного искусства и даже репортажах с показов коллекций модной одежды. Минимализм притягателен именно возможностью расшифровки сложного конструкта, некой доступностью понимания. Искусство минимализма приглашает к самовыражению ищущих творческой реализации. И это в наших глазах не только является оправданием искусства минимализма, но и вызывает исследовательский интерес.

Вопрос 16. Особенности феноменологического подхода к анализа произведения искусства

Феномен – явления, которые предстают сознанию после осуществления эпохэ*. *исключает из поля зрения все накопленные историей научного и ненаучного мышления, мнения, суждения, оценки предмета и стремится с позиции «чистого наблюдателя».

Феноменология – наука, которая рассматривает конкретное явление и пытается описать его по возможности с минимальными искажениями или толкованиями.

Феноменологический метод исследования, заключается в интуитивном, непринужденном, доскональном, дескриптивном, аналитическом установлении различий и в приведении к ясности феноменов сознательной жизни.

Эдмунд Гуссерль (1859-1938 гг.) – основоположник феноменологии. “Назад к вещам!”

Основные принципы феноменологии.

Беспредпосылочность - Отказ от убеждений и предпосылок, которые не были полностью исследованы, отказ от непроясненных и не проверяемых предпосылок.

Очевидность и открытость новому опыту («принцип всех принципов»)- Все, что дано нам, нужно принимать и описывать таким, каким оно дает себя, и только в тех рамках, в каких оно дает себя.

Интенциональность- Направленность на некоторый предмет.

Согласно феноменологическому подходу, каждый человек обладает уникальной способностью по-своему воспринимать и интерпретировать мир. На языке философии психическое переживание окружающего называется феноменом, а изучение того, как человек переживает реальность, — феноменологией.

Сторонники этого подхода убеждены, что не инстинкты, внутренние конфликты или стимулы среды детерминируют поведение человека, а его

личное восприятие реальности в каждый данный момент. Человек — не арена для решения интрапсихических конфликтов и не бихевиоральная глина, из которой благодаря научению лепится личность, а, как говорил Сартр: «Человек — это его выборы». Люди сами себя контролируют, их поведение детерминировано способностью делать свой выбор — выбирать, как думать, и как поступать. Эти выборы продиктованы уникальным восприятием человеком мира. Например, если вы воспринимаете мир как дружелюбный и принимающий вас, то вы, скорее всего, будете чувствовать себя счастливым и в безопасности. Если же вы воспринимаете мир как враждебный и опасный, то вы, вероятно, будете тревожным и дефензивным (склонным к защитным реакциям). Феноменологические психологи рассматривают даже глубокую депрессию не как психическое заболевание, а как признак пессимистического восприятия индивидом жизни.

Фактически феноменологический подход оставляет за пределами своего рассмотрения инстинкты и процессы научения, которые являются общими и для людей, и для животных. Вместо этого феноменологический подход сосредоточивается на таких специфических психических качествах, которые выделяют человека из животного мира: сознание, самосознание, креативность, способность строить планы, принимать решения и ответственность за них. По этой причине феноменологический подход называется также гуманистическим.

Другое важное предположение этого подхода состоит в том, что у каждого человека есть врожденная потребность в реализации своего потенциала — в личностном росте, — хотя среда может блокировать этот рост. Люди от природы склонны к доброте, творчеству, любви, радости и другим высшим ценностям. Феноменологический подход подразумевает также, что никто не может по-настоящему понять другого человека или его поведение, если он не попытается взглянуть на мир глазами этого человека. Феноменологи, таким образом, полагают, что любое поведение человека, даже такое, которое кажется странным, исполнено смысла для того, кто его обнаруживает.

Вопрос 17. Проблема смыслообразования в искусстве

Рассматривается метаморфоза смыслообразования в искусстве, когда критерием оценки художественного произведения становится не удовольствие, а способность распознать «концепцию». Ключевые слова искусство, мимесис, постмодерн, концептуальное искусство, эстетика, эстетическое чувство. «Много лет назад жил-был король, который страсть как любил наряды

и обновки и все свои деньги на них тратил» [1]. Так начинается сказка Ганса-Христиана Андерсена «Новое платье короля». В город, где жил король, приехали обманщики и предложили сшить платье из чудесной материи, подобной которой нет нигде, и которая обладает волшебным свойством — её. Сегодня мы живем в эпоху, когда искусство, современное искусство, строится на принципах, отличных от классических. Много было сказано о метаморфозах искусства в XIX—XX вв.еке [2–4], однако, эти метаморфозы оказываются столь многогранными, что требуют дальнейшего обсуждения. С тех пор, как художники, а вместе с ними поэты и музыканты, стали изображать мир не таким, какой он есть, а таким, каким они его видят, пропустив сквозь призму своего сознания и фильтр авторской идеи, смысл созданных ими текстов стал уделом посвященных. В эпоху искусства, подчиненного принципу мимесиса — изображения, подражающего действительности, эстетическое удовольствие лежало в основе восприятия искусства, а высокий профессионализм — в основе творчества. Любой ремесленник, взглянувший на картину Леонардо или Рафаэля, поразился бы богатству красок и тонкости переходов, Он долго бы вспоминал взгляд Мадонны, устремленный на младенца Иисуса или лицо Себастьяна, пронзаемого стрелами. Любой читатель, взявший в руки томик Пушкина или Шекспира, восхитился бы богатством и точностью метафор и образов, их глубиной и правдивостью. Истина, красота и добро — вот три кита, на которых стояло классическое искусство, Эти принципы были просты и естественны, единственным критерием оценки было удовольствие, которое испытывал реципиент, и не нужно было специального образования для того, чтобы понять смысл изображенного. С переходом искусства в модернистскую, а затем в постмодернистскую плоскость, оно стало игрушкой для посвященных, и игра в то, кто лучше зашифрует и в то, кто вскроет больше смыслов, сегодня заменила принцип удовольствия. Современное искусство ориентируется на некоего «компетентного читателя» [6], который должен обладать достаточной эрудицией и интенцией на

восприятие текста именно в игровой форме. Такой читатель, воспринимая произведение искусства, проходит увлекательный квест, он испытывает большее удовольствие не от красок, звуков или метафор, а от того, что разгадывает зашифрованные автором смыслы и аллюзии. При подобном взгляде на искусство как на игру, где эстетическое отступает на второй план, огромное количество реципиентов, ориентированных на классическое восприятие искусства, выходит за пределы эстетической деятельности. Выделить среди огромного количества предметов, наполняющих окружающий мир, произведение искусства становится затруднительным.

Вопрос 18. Дионисийское начало в современном искусстве.
Психоаналитические интерпритации искусства.

Именно Сократ по Ницше утвердил тенденцию в преобладанию аполлонического начала в искусстве. Он, Ницше, критиковал современную ему культуру за излишнюю рациональность и говорил о необходимости возрождения трагедии, трагического миропонимания и трагического типа человека, для которых главным является ориентация на искусство, а не науку. Тем не менее Ницше считал возможным выявить и обнадеживающие ростки пробуждающегося уже в условиях современной ему культуры нового трагического миропонимания. Прежде всего он обращается к немецкой философии, показывая, что наиболее "великие, широко одаренные натуры сумели ... уяснить и представить нам границы и условность познания и тем решительно отвергнуть притязание науки на универсальное значение и универсальные цели..." Ницше говорит о гениальных победах Канта и Шопенгауэра над "скрыто лежащим в существе логики" современной культуры "оптимизмом", верившим в "познаваемость и разрешимость всех мировых загадок". Этим прозрением, как считает Ницше, и было положено начало трагической культуры, не опирающейся более целиком и полностью только на науку. Современная сократическая культура уже потрясена, говорит он; она уже догадывается в страхе о тех последствиях, к которым ведет, она потеряла наивное доверие в свои основы, она надломлена и уже не верит ни во что. Другого рода предзнаменование постепенного пробуждения дионисийского, трагедийного духа, становится, по Ницше, немецкая музыка, "...могучий солнечный бег от Баха к Бетховену и от Бетховена к Вагнеру".

В начале 20 века долго сдерживаемое дионисийское начало наконец «вырвалось из своего заточения». Аполлонический идеал словно начал отвергаться. Начинают отвергаться заветы классиков, мы видим появление неклассического искусства. Конечно, нечто подобное можно увидеть ещё в работах постимпрессионистов (Ван Гог, Гоген, Сезанн), которые начали отказываться от запечатления только зримых моментов, а стремились изображать их основные, закономерные элементы, длительные состояния окружающего мира, сущностные состояния жизни, при этом подчас прибегая к декоративной стилизации.

Неклассика характеризуется своей экспериментальностью, эпатажностью, разнообразием форм и нестандартностью, чего не может позволить себе аполлоническое начало (Гармония, сдержанность, изящество,

пропорциональность, совершенство). Искусство перестаёт подчиняться особым правилам, оно начинает жить иначе, так, как ему угодно.

Абстракционизм, модернизм, постмодернизм и т.п. начинают играть с классическими образами, превращая их в «нечто». Как живое существо дионисийское начало начинает захватывать культуру 20 века, говоря, что никто не обязан подчиняться мнениям толпы, существуя по правилам, созданным неизвестно кем и когда, никто и ничто не обязано быть понятным. Преобладает элитарное искусство.

Именно на рубеже 19 и 20 веков появляются Кандинский, стоящий у истоков абстракционизма, Малевич, чей чёрный квадрат до сих пор пугает и интригует зрителей, Тарковский и его кино, в котором время идёт как-то по особенному, игнорируя все общепринятые законы и которое забывает все желания зрителей, но при этом всё равно их находит. Искусство 20 века – это бунтарь, который наконец вырвался на волю и, по заветам Ницше, возродил трагедию, временно отодвинув на задний план рацию.

Психоаналитическое понимание искусства нашло отражение во многих работах Фрейда. Среди них можно отметить такие, как «Остроумие и его отношение к бессознательному» (1905), «Художник и фантазирование» (1906), «Бред и сны в „Градиве“ В. Иенсена» (1907), «Воспоминания Леонардо да Винчи о раннем детстве» (1910), «Мотив выбора ларца» (1913), «Моисей Микеланджело» (1914), «Некоторые типы характеров из психоаналитической практики» (1916), «Юмор» (1925), «Достоевский и отцеубийство» (1928).

В понимании Фрейда, искусство представляет собой своеобразный способ примирения принципа удовольствия и принципа реальности путем вытеснения из сознания человека социально и культурно неприемлемых импульсов. В этом смысле искусство как бы способствует устранению реальных конфликтов в жизни человека и поддержанию психического равновесия, то есть выступает в роли своеобразной терапии, которая снижает степень возможности возникновения симптомов психических расстройств или ведет к их устранению. В психике художника это достигается путем реализации его творческого потенциала или творческого самоочищения благодаря сублимации, переключению бессознательных влечений на социально приемлемую художественную деятельность. По своему смыслу такая терапия напоминает собой катарсис Аристотеля. Но если у древнегреческого философа средством духовного очищения выступала трагедия как одна из форм художественной деятельности, то основатель психоанализа усматривал в этом специфику всего искусства.

Основной функцией искусства Фрейд считал компенсацию неудовлетворенности художника реальным положением вещей. Причем не только художника, но и воспринимающих искусство людей.

Обращаясь к проблематике искусства, основатель психоанализа стремился раскрыть сущность художественного и прежде всего поэтического творчества. Это нашло свое отражение в его работе «Художник и фантазирование» (1906), где он показал, что первые следы данного типа духовной деятельности человека следует искать уже у детей. В понимании Фрейда, способность человека к фантазированию – источник художественного творчества.

Фрейдовское объяснение механизмов воздействия художественных произведений на человека в значительной мере совпадало с воззрениями французского философа А. Бергсона, на которого основатель психоанализа неоднократно ссылался при рассмотрении природы комического. В понимании Бергсона, искусство призвано заставить человека открыть в природе и в самом себе такие вещи, которые не обнаруживаются им с достаточной ясностью ни при помощи своих собственных чувств, ни посредством сознания. Художники, символически изображающие состояние своей души, пробуждают в человеке изначально данные внутриспсихические состояния.

Рассматривая искусство как таковое, Фрейд выводил его из эдипова комплекса, в котором, по его мнению, исторически совпадало начало религии, нравственности, общественности и искусства. Подобная точка зрения была высказана им в работе «Тотем и табу» (1913).

Мотивы эдипова комплекса отчетливо звучали в фрейдовской интерпретации художественных произведений Шекспира и Ибсена, к которой основатель психоанализа прибегнул при рассмотрении типов характера человека. Это было осуществлено им в работе «Некоторые типы характеров из психоаналитической практики» (1916).

Что касается задачи постижения сути художественного творчества, то Фрейд пришел к твердому убеждению в невозможности реализации ее средствами психоаналитического исследования. Профессиональная эстетическая литература предпочитает иметь дело со всем красивым, приятным, облагораживающим, доставляющим наслаждение. Психоаналитическое исследование в меньшей степени ограничивается удовлетворением данной эстетической потребности и в значительной мере вторгается в изучение той области душевной деятельности человека, которая связана с эмоциональными привязанностями, мучительными переживаниями, глубокими страданиями, внутриспсихическими конфликтами. Для эстетов и искусствоведов предметом размышлений являются прежде всего положительные эмоции человека. Для психоаналитиков – отрицательные эмоции, обусловленные вытеснением, подавлением, сопротивлением.

Это означает, что, в отличие от традиционной эстетической мысли, нацеленной на рациональное объяснение прекрасного и его воздействия на людей, психоаналитический подход к искусству основывается на выявлении глубинных механизмов работы человеческой психики, динамики бессознательных процессов, душевных переживаний, возникающих под воздействием чувств неприятного, мучительного, отталкивающего.

Пример:

Работа «Воспоминания Леонардо да Винчи о раннем детстве» (1910): Картина «Святая Анна с Марией и младенцем Христом» трактовалась Фрейдом как художественное изображение синтеза истории детства Леонардо: детали ее композиции объяснялись леонардовскими инфантильными переживаниями, связанными с наличием у него двух матерей. (Вспоминайте про черное одеяние в виде коршуна)

Вопрос 19. Проблема «Другого» в современном искусстве

Проблема «другого» наиболее полно разработана в западной философии. Однако многие философы запада опирались на оригинальную концепцию М. Бахтина.

Модель Бахтина в сущности экзистенциальна: Я нуждаюсь в Другом, Другой утверждает моё бытие, ценностно завершает его. Без бытия Другого меня в полном смысле слова ещё нет.

Я, по мнению Бахтина, - это этически действующий и эстетически созерцающий субъект.

Я – это субъект, всё остальное объекты восприятия, познания, поступка.

То есть, у человека нет самостоятельности. Он не может завершить, познать и осознать себя и своё существование.

«Другой может познать меня, а я могу познать только другого»

Кругозор и окружение – это два способа отношения человека с миром – изнутри и извне.

«Я» отличаюсь от «другого».

Во-первых, каждый из нас занимает единственное место в бытие.

(внешний момент)

Во-вторых, «Я» совершенно иначе переживаю себя самого и Другого.

(внутренний момент)

В-третьих, особым моментом является переживание внешних и внутренних границ, поскольку «только в другом человеке дано мне живое, эстетически убедительное переживание человеческой конечности, эмпирической ограниченной предметности»

«Я» и «Другой» совершают действия, чтобы обрести себя и завершить другого.

1) Этические действия – поступки. Это те действия, которые объединяют меня и другого единым событием бытия. Они направлены на изменение этого события и другого как центра этого события;

2) Действия созерцания внешности, поступков «Другого»;

3) Эстетические действия. Они основаны на активном созерцании и сочувственном понимании. Особенность созерцания в том, что оно не выходит за пределы данности другого человека. Оно завершает, упорядочивает эту данность.

Вывод

Проблема «Другого» рассматривается именно со стороны современного искусства. Так как оно интерпретирует настоящее, для того, чтобы люди могли проще воспринять какое-то явление. Творцы в роли «другого» преобразуют настоящее, для того чтобы «Я» другого человека стало целым, законченным.

Вопрос 20. Метафизика места в ис-ве постмодернизма.

Из лекции:

Термин метафизика появился ещё в Древней Греции. Первоначально это слово обозначало сверхфизику, сверхсмысл, больше физики. На протяжении развития человеческой мысли наполнение этого термина менялось, и чаще всего метафизика понималась как противоположность диалектики, в ней видели негатив. Культура постмодернизма возобновила интерес к метафизике. Метафизика стала пониматься в греческом смысле (как глубокий философский сверхсмысл).

Метафизика места – понятие связанное с философией Мартина Хайдегера.

Дазайн – «вот бытие». Это место в котором бытие встречается с человеком. Метафизика места – это диалог человека и мира. Метафизика места привлекает художников.

Из инета:

Метафизика (от др.-греч. τὰ μετὰ τὰ φυσικά — «то, что после физики»[1]) — раздел философии, занимающийся исследованиями первоначальной природы реальности, мира и бытия как такового.

«Метафизика места» вскрывает глубинный вопрос бытия человека, его мировоззрения, затрагивает не только исследователя, но актуализирует данную проблему в науке в целом. Место понимается как микромодель преосуществленности двух основополагающих данностей. Во-первых, как сверхчувственная форма бытия Абсолюта, истины. Бога. Во-вторых, как неразумная и разумная природы в сверхчувственных формах познания. Онтологические представления о сущем возводят нас к основам бытия, включающим реальные, природные и ирреальные, метафизические миры, беря в приоритет идеальное, божественное - сберегающее реальное. В метафизическом постижении места важную роль играет мое индивидуальное знание о мире. Моё индивидуальное (со)знание всегда внутреннее. Ретенциальное или актуальное, оно представлено в моем экзистировании здесь и сейчас. Мир и Я есть предельные значения. Мир -предельное значение в дискурсе универсального, общего, единого. Я -предельное значение в качестве конкретного. Именно опыт данного места я могу о-

сознать в чувственной или в сверхчувственной форме. Метафизика места двояка. Во-первых, место контаминирует сверхчувственное, которое я постигаю в духовном опыте, в прозрении Божественного в повседневном своем бытии. Прозреть Бога в «просёлке», в месте, значит прозреть в Боге самому. Во-вторых, Я переживаю место чувственно, на базе чего строю свои логические конструкты - формулы, которые постигаются только в сверхчувственных формах, ибо они не могут переживаться чувственно. Метафизический опыт места темпорирован: от конкретно-чувственного к сверхчувственным формам познания сверхчувственного бытия. От отдельного, множественного к единому, универсальному.

Постмодернизм продолжает начатую неклассической философией традицию "критики М.", а именно - "ницшеанскую критику метафизики, критику понятий бытия и знака (знака без наличествующей истины); фрейдовскую критику самоналичия, т.е. критику самосознания, субъекта, самоидентичности и самообладания; хайдеггеровскую деструкцию метафизики, онто-теологии, определения бытия как наличия" (Деррида). Предметом постмодернистской

критики становится, по выражению Делеза, "божественное бытие старой метафизики". Согласно программной позиции постмодернизма, современный "теоретический дискурс" призван окончательно "заклеймить... метафизические модели" (Джеймисон). Философия постмодернизма конституирует предметность своей рефлексии как опыт не бытия, но становления (см. Переоткрытие времени). - По оценке Сартром Батая как одного из основоположников постмодернистского типа философствования (см. Батай), его "оригинальность... в том, что он... поставил не на метафизику, а на историю". (Во многом аналогичные тенденции могут быть зафиксированы и в современном естествознании: отказ от попыток объединения единичных фактов в единую метафизическую систему в теории катастроф Р.Тома, синергетическое видение мира как конституируемое, по оценке Пригожина и И.Стенгерс, "за пределами тавтологии" - см. Неодетерминизм.) Дистанцирование от самой презумпции возможности М. выступает в качестве практически универсальной позиции постмодернистских авторов: Кристева отмечает, что "любая рефлексия по поводу означивания разрушает метафизику означаемого или трансцендентального эго" (см. Кристева, Означивание, Трансцендентальное означаемое); Деррида констатирует совершающийся постмодернизмом "поворот против метафизической традиции концепта знака" (см. Пустой знак); Фуко строит модель познавательного процесса как "максимально удаленного от постулатов классической метафизики" с ее презумпциями имманентности смысла бытию и его умопостигаемости в усилении незаинтересованного (так называемого "чистого") сознания и определяет современную когнитивную ориентацию как стремление "скорее к тому,

чтобы слушать историю, нежели к тому, чтобы верить в метафизику" (см. Фуко, Генеалогия).

В контексте постмодернистской философии языка в принципе невозможно конституирование "метафизических концептов самих по себе": согласно позиции Дерриды, "никакой... концепт... не является метафизическим вне всей той текстуальной проработки, в которую он вписан". В рефлексивной оценке Кристевой используемой постмодернистской философией понятийный инструментарий выступает как "система обозначений, стремящаяся избежать метафизику". В контексте разрушения традиционного концептуального ряда объект - феномен - ноумен посредством фигуры "онтологической видимости" постмодернистская философия осмысливает себя скорее как "патафизика /начиная от "патафизику" А.Жарри - М.М./... как преодоление метафизику, которая определенно основана на бытии феномена" (Делез).

В условиях аксиологической приоритетности в современной культуре презумпции идиографизма (см. Идиографизм), в философии постмодернизма понятие "М." как фундированное идеями Единого, общности и универсализма вытесняется понятием "микрофизику" как программно ориентированного на идеи принципиальной плюральности, разнородности и отдельности (см. Постмодернистская чувствительность): например, в посвященном исследованию творчества Фуко сборнике "Microfisica del potere: interventi politici" (Италия, 1977) эксплицитно ставится задача исследования не "М. власти", но ее "микрофизику" (ср. с "микрoполитикой" у Джеймисона и у Делеза - см. Событийность). В свете данных установок постмодернизм осмысливает свой стиль мышления как "постметафизический" (см. Постметафизическое мышление). Однако поскольку, по оценке постмодернизма, "история М." в определенном смысле есть и "история Запада", постольку - при программном радикализме постмодернистской антиметафизичности - "во всякой системе семиотического исследования... метафизические презумпции сожительствоуют с критическими мотивами" (Деррида). (В качестве примера может служить использование концепта "Метафизическое желание" в философии Другого Левинаса - см. Другой,

Левинас, "Воскрешение субъекта"; аналогична, по оценке Рорти, "безнадежная" попытка конституирования Хайдеггером "универсальной поэзии" как специфического варианта М.) В контексте западной культурной традиции даже "общеупотребительный язык", согласно оценке Деррида, - "вещь не невинная и не нейтральная. Это язык западной метафизику, и он несет в себе не просто значительное число презумпций всякого рода", но, что наиболее важно, "презумпций... завязанных в систему", т.е. задающих жестко определенную парадигмальную матрицу видения мира.

В связи с этим свою задачу постмодернистская философия определяет как освобождение от этой жесткой однозначности (см. Тождества философия, Различия философия), ради которого "предстоит пройти через трудную деконструкцию всей истории метафизики, которая навязала и не перестает навязывать всей семиологической науке... фундаментальную апелляцию к "трансцендентальному означаемому" и к какому-то независимому от языка концепту; апелляция эта не навязана извне чем-то вроде "философии", но внушена всем тем, что привязывает наш язык, нашу культуру, нашу систему мысли к истории и системе метафизики" (Деррида).

В этих условиях сама критика М. может оказаться процедурой, выполняемой сугубо метафизически, и единственным методом, позволяющим избежать этого, является, согласно позиции Деррида, метод "косвенных движений и действий, непременно из засады", в силу чего постмодернизм последовательно подвергает деструкции практически все базисные презумпции самого метафизического стиля мышления (см. Ацентризм, Бинаризм, Номадология, Плоскость, Поверхность). (См. также Постметафизическое мышление, Метафизика отсутствия.)

Вопрос 21. Кинематограф как перцептивная модель современного мышления (Делёз)

Делёза прежде всего интересуют трансформации всеобщего культурного опыта кинозрителя, который он воссоздает в рамках современной культуры на базе немого и классического кинематографа, а также кинематографа новой волны и всевозможных киноэкспериментов. Визуальная ориентация современной культуры для него является основанной на неотрефлексированном опыте перцепции, и в «Кино» он показывает процесс становления этого коллективного опыта. Лежащий на стыке гносеологии и современной эстетики постмодерна, этот опыт впитывает в себя документальные, художественные, анимационные фильмы, киноклассику начала XX века и авангард. Делёз рассматривает кино и как внеязыковое зрелище, всегда связанное с проблематикой бессознательного, и как эксперимент с его языком, и как своеобразный «конструктор» для создания коллективного опыта восприятия.

Кинематограф – жанр очень пластичный, открытый социальной, общественной и культурной проблематике, всевозможным техническим новинкам, непрофессиональному творчеству, языковым экспериментам. С момента своего появления кино привлекало к себе внимание исследователей и служило не только материалом для анализа, но и той базой, на которой строились новые концепции эстетического. Знаменитая фраза Гегеля о том, что искусства – своеобразные «органы философии», в которых на уровне материального воплощения проявляют себя первичные интуиции, обрела новую «кинематографическую» жизнь. Бергсон, Кракауэр, Беньямин, Метц, Базен, Делёз – для всех них кинематограф стал своеобразной территорией концептуализации новых эстетических и эпистемологических феноменов. Изучение изменений кино в его истории, интерес к сущности кино как культурной практике и сложному аудиовизуальному языку, наблюдение за современным кинопроцессом в сочетании с владением широкими возможностями философского подхода к проблематике и языку кинообразов позволяет не только отвечать на актуальные вопросы эстетики, но и делать прогнозы о путях развития поэтики кинематографа. Философскому осмыслению феномена кино и посвящена книга Делёза «Кино». Этот труд отличается определенной спецификой: во-первых, Делёз намеренно отвергает киноведческую терминологию, выработанную его предшественниками (на которых он, впрочем, активно ссылается), и использует свою, созданную

на базе языка кино. Во-вторых, аналогичным образом он поступает с философским языком и понятийной системой, используемой в его предыдущих работах, – отбрасывает знакомое и создает принципиально новое. В каком-то смысле он моделирует тем самым свое отношение к кино: читателю предлагается начать познание «с чистого листа» и вместе с автором создать свой инструментарий, свою логику анализа, свой понятийный аппарат.

Кинематографические знаки, рассматриваемые Делёзом, отличаются от знаков живописи, фотографии, музыки, театра и других коммуникативных и культурных систем. В «Кино» они выступают как своеобразные водяные знаки мышления человека XX в., его эпистемологических и эстетических установок.

При их разработке он ссылается на исследования Кристиана Метца в сфере семиотики кино и сложной системе кодов внешнего и внутреннего направления, отмечая при этом, что «существует потребность в двояком преобразовании семиологии... с одной стороны, образ нужно свести к аналоговому знаку, принадлежащему к высказыванию; с другой же стороны, необходимо кодифицировать эти знаки, чтобы на их основе обнаружить структуру языка». При этом использование только подобного семиотического подхода представляется Делёзу ограниченным и порождающим отчуждение от языка кинематографической реальности, который изначально содержит в

себе все необходимое для анализа и восприятия. Кинематографический опыт самодостаточен и изначально является подобием цельной философской системы, созданной из всего многообразия мирового кинематографа.

Согласно позиции Делёза, кино как феномен является новой образной, мыслительной и знаковой практикой, которая при помощи философии должна превратиться в теорию и концептуальную практику. «Кино» становится редством кристаллизации этой практики, поиска ее формул в образах мышления современного человека. Эта работа не только о кино и «про кино», но и исследование становления мышления и восприятия на материале мирового кинематографа, сформировавшего – и Делёз это постоянно подчеркивает – образность сознания современного человека. Действительно, теория кино Делёза имеет больше отношения не к фильмам, а к тем мыслеформам и концептам, которые они породили. Сфера образности кинематографа в «Кино» работает на прояснение таких вопросов: чт.е.для современного человека? время? Чт.е.восприятие? Что такое реальность нашего мира? В этой связи кино

рассматривается не только в контексте других искусств, но в первую очередь – в общем контексте философского мышления XX в. «С изобретением кинематографа уже не образ становится миром, но мир – собственным образом». Делёз рассматривает материю кинематографа как сферу, где человек может увидеть мир в становлении. Обращаясь к работам Ницше, Бергсона и Пирса, он изучает кинематографический образ как единство двух реальностей – физической (образ-движение) и психической (образ-время),

которые осуществляются благодаря бергсоновской длительности, т.е. некоему впечатлению непрерывности движения в любой момент времени. Эволюция кинематографического мышления в той или иной форме рассматривается на протяжении всей книги. Делёз постепенно подводит читателя к выводу, что кино – это не язык (образов, знаков, технических приемов) и не речь, но безгранично пластичный материал для универсальной философской речи, предпосылка к ней. Кино – это современное человеческое восприятие, на которое можно взглянуть со стороны, это отражение образности языка и мышления. Гамма многообразных переходов между двумя основными типами образов рождают трансцендентальные движение и время. Иррациональная связь образов генерирует знаки, обозначающие невыразимое, принципиально нерешаемое, несоизмеримое, несоединимое, невозможное – все то, к чему тяготеет искусство конца XX в. и соответствующая ему имманентная киноэстетика Ж.Делёза .

Вопрос 22. Языки визуального. Влияние фотографии и кинематографа на способы анализа традиционных искусств.

- Проблема понимания кино как искусства глубоко изучена и разрабатывалась в работах известных российских и зарубежных ученых. В классических трудах С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, Р. Арнхейма, Б. Балаша, З. Крокауэра, Ю. Лотмана, Ж. Садуля, Е. Теплица, С. Фрейлиха, М. Андронниковой и других была исследована специфика киноязыка (киновыразительность), его «корневая система», синтетическая природа, место среди предшествующих ему искусств. Отечественное киноведение получило свое дальнейшее развитие в исследованиях Н. Горницкой, И. Вайсфельда, Н. Зоркой, А. Казина, Л. Козлова, В. Михалковича, К. Разлогова, И. Шиловой и других.
О языке кино.

Развитие общей теории коммуникации и семиотики поставило в центр внимания ученых аудиовизуальные, в первую очередь экранные, системы общения. Искусство экрана, являясь частью этой полифункциональной сферы, не может быть понятым «без учета закономерностей общих для всех (в том числе находящихся и вне сферы искусства) форм аудиовизуального общения» [73, с. 7]. С развитием семиотики, рассматривающей экран как один из многих (пусть и важнейших) коммуникативных каналов, обозначилась тенденция в создании системы киноязыка, опирающаяся одновременно на последние достижения лингвистики, эстетики, психологии и некоторых других наук. Так, известны попытки переосмысления фундаментальных положений теории кино [55] в свете лингвосомиотических понятий (Р. Барт, Вяч. Иванов, Ю. Лотман, К. Метц, П. Пазолини, Б. Эйхенбаум, Р. Якобсон), или в сфере общеметодологических философских проблем (В. Сальтини), или в объединении эстетики и психологии кино (Ж. Митри), или в связи с концепцией изобразительных структур в целом (У. Эко), или в сочетании эстетики, психологии и семиотики (Р. Беллур). Такие и подобные подходы, по мнению К. Разлогова [73, с. 19], оказываются правомерными на разных этапах анализа фильма: при анализе процесса создания фильма предпочтительнее членение У. Эко, при изучении восприятия смысла - подходы Р. Барта и т.д.

Рассмотрение кинематографа в качестве одного из коммуникативных средств позволяет говорить о своеобразном кинематографическом языке, единицами которого могут быть названы пространственно-пластические (зрительные) и временные (словесно-звуковые) средства, в том числе жест,

мимика, облик предмета, пространственные отношения (пейзаж, интерьер), цвет и свет, письменная и устная речь, музыка, шум. «Грамматикой» в таком случае является монтаж как совокупность способов связи и организации элементов аудиовизуальной коммуникации в целостную систему. В свою очередь, язык кинематографа полифункционален. Поэтому в пределах одного и того же аудиовизуального знакового материала возможно сопоставление разных языков. С одной стороны, это - и язык повседневного бытового общения (например, «Хроника дня», интервью или «жизнь врасплох» при съемке скрытой камерой), и язык научной коммуникации, чуждый экспрессивности и многозначности обыденной речи, стремящийся к четкости понятий и формулировок (например, киносъемка научного эксперимента, технологического процесса, учебный фильм, связанный с какой-либо областью научного знания, в определенной степени - научно-популярное кино), и язык делового, организационно-практического взаимодействия людей (например, учебные фильмы по заказу МЧС, фильмы-инструкции и т.п.); с другой - это образный, выразительный язык киноискусства. Все это дает нам основание сформулировать рабочее определение языка кинематографа как системы средств аудиовизуальной экранной коммуникации. Таким образом, комбинация элементов (единиц киноязыка) способна передавать и научное сообщение, и деловое взаимодействие, и повседневное общение людей, и в то же время выступать как язык художественный - образный язык киноискусства.

Говоря об искусстве, мы будем исходить из того, что его специфика отнюдь не исчерпывается знаковостью. А образ, с точки зрения анализа художественной выразительности, представляющий собой, в понимании М.Б. Храпченко, структуру, надстраивающуюся над первичной системой знакообразования, передает серию «вторичных значений от конвенционально-символических до целостных

- синтетических, не замещающих, а отражающих действительность»[1]. В классических трудах Р. Арнхейма [6-8], Б. Балаша, В. Пудовкина [63], С. Фрейлиха [89], С. Эйзенштейна [102] и ряде других проблемы экранного творчества исследовались конкретнее и глубже, нежели в работах, где использован лингвистический инструментарий. Отмечая это, К. Разлогов (см. [73]) видит проблему в создании целостной системы коммуникативности и выразительности экрана. Попытки создания такой системы неизбежно приводили современных исследователей к идеям и опыту С. Эйзенштейна. Так П. Уоллен в работе 1969 года «Знаки и значения в кино» писал: «Следует перечитать и переосмыслить все то, что Эйзенштейн излагал в терминах языка, в понятиях языковой деятельности» (Цит. по: [73]).

При всем разнообразии современных подходов в изучении феномена

«экранное™»[2] данное исследование опирается на классическое киноведение, связанное с именами Эйзенштейна и его последователей. Избранная позиция, как представляется, открывает возможности для рассмотрения киноискусства в контексте истории искусств, что, в свою очередь, позволяет определить его место в современной культуре. Вне сколько-нибудь серьезного понимания кинематографической специфики, без элементарного знания образного языка кино (шире - языка экранных искусств) духовный потенциал киноискусства никогда не будет востребован. Игнорирование этого обстоятельства способно усугубить ситуацию, при которой коммерческое кино (поп-кино), в ряде случаев агрессивное и деструктивное, сможет во весь голос заявить об окончательной победе над киноискусством. В завершение разговора о языке кино предлагается схема[3], в которой наглядно представлена структура и взаимодействие элементов киноязыка.

Вопрос 23. Понятие «Жизненного мира». Проблема поэтизации мышления. «Поэзия мира» Хайдеггера

Онтология – учение о бытии.

Понятие Дазайн (здесь – бытие), то есть по Хайдеггеру необходимо «схватить», «уловить» этот момент бытия, здесь-бытия.

Человек погружен в Дазайн.

По Хайдеггеру – «язык – это дом бытия». Оно обнаруживается через язык. Надо уметь вслушиваться в бытие. Хайдеггер большое внимание уделяет языку, причем язык воспринимается предельно широко, как форма выражения сути. Эталоном для Хайдеггера является поэт. Поэт выше, чем философ, так как поэт для него – это человек, который называет вещи своими именами. Поэтому философия должна стремиться к поэзии, то есть говорит о поэтизации мышления.

Итак, помыслить бытие во времени есть, как можно судить по Названию основного хайдеггеровского труда, основная задача философа. Логично предположить, что свои размышления Хайдеггер и должен был бы начать с бытия. Однако главный итог того влияния, которое оказала на его мышление феноменология Гуссерля, как раз и делает этот вариант невозможным. Хайдеггер не может сразу приступить к рассмотрению бытия. В противном случае его подход можно было бы назвать догматическим: он рассматривал бы «бытие» не критически, как нечто самоданное. Поэтому он начинает с «прояснения самого смысла» вопроса о бытии.

Надо сперва выяснить, каково же то сущее, которое ставит вопрос о бытии. Поэтому анализ Dasein становится той основой, фундаментом, на котором может быть сформулирован главный вопрос, волнующий Хайдеггера. Эту подготовительную работу философ и называет фундаментальной онтологией. В свою очередь ее главная составляющая — аналитика Dasein.

Автор «Бытия и времени» заключает: анализируя Dasein, здесь-бытие (т.е. создавая, по терминологии Хайдеггера, экзистенциальную аналитику), мы делаем единственно верный шаг к созданию фундаментальной онтологии, т.е. учения о бытии как таковом. Но почему аналитику Dasein Хайдеггер называет экзистенциальной? Мы уже видели, что Хайдеггер именуется экзистенцией способность здесь-бытия, Dasein, особым образом «устанавливаться» по отношению к бытию — быть открытым к непотаенности бытия. Тем самым Dasein обретает, согласно Хайдеггеру,

преимущества перед всяким сущим. Человеческое сущее решающим образом определено экзистенцией (здесь первое — онтическое, т.е. относящееся к самому бытию, преимущество Dasein — S.I 2). «Устанавливание» по отношению к бытию как таковому дает Dasein еще одно преимущество: второе — онтологическое, т. е. относящееся к философии бытия, — преимущество Dasein. Третье преимущество Dasein возникает из объединения первого и второго моментов («онтически-онтологическое» преимущество, условие возможности всякой онтологии — S.12,13). Здесь-бытие, продолжает Хайдеггер, есть сущее, которое в своем бытии понимающим образом «устанавливается к этому бытию». Или, как мы уже видели из разъяснений Хайдеггера: «здесь-бытие экстатирует» (S.52-53). Особенности и преимущества Dasein, разъясняет Хайдеггер, состоят в том, что оно — единственное бытие, которое способно «вопросать» о самом себе и бытии вообще, благодаря чему оно, собственно, и «устанавливает себя» («устанавливается») по отношению к бытию (S.7). Вот почему такое Dasein, или бытие-экзистенция, и есть, согласно раннему Хайдеггеру, фундамент, на котором должна строиться всякая онтология.

Вопрос 24. Мир современных Масс-медиа (Мода, реклама, телевидение)

Телевидение

История изобретения телевидения длится почти 100 лет. В отличие от радио, которое было открыто одновременно двумя людьми в разных точках мира, телевидение – это сложное, поэтапное создание технологии. Каждая страна имеет собственную версию истории открытия телевидения, в которой делает акцент на участии своих ученых в этом процессе. Это объясняется тем, что технология создавалась целыми коллективами в виде решения отдельных технических задач. Чтобы не вдаваться в технические тонкости, назовем основных инженеров, причастных к этому событию. У истоков стоит Уиллоуби Смит, изобретший фотоэффект в селене. Следующий этап открытия связан с именем русского ученого Бориса Розинга, который запатентовал электрический способ передачи изображений. Также вклад в открытие сделали П. Нипков, Д. Бэрд, Дж. Дженкинс, И. Адамян, Л. Термен, которые независимо друг от друга в разных странах создают передатчики для трансляции изображений. Следующий виток развития технологии связан с появлением электронного телевидения. М. Дикман и Г. Глаге зарегистрировали создание трубки для передачи изображений. Но первый патент на технологию, которая и сегодня используется в телевизорах, был получен Борисом Розингом в 1907 году. Далее целая плеяда ученых работала над усовершенствованием технологии. И в 1931 году инженер В. Зворыкин создает иконоскоп, который и считают первым телевизором. На основе этого изобретения Ф. Фарнсуот создает кинескоп.

Телевидение давно уже стало важным социальным феноменом, у него есть немало значимых функций. Благодаря своему огромному охвату, доступности и убедительности, телевидение является важнейшим средством массовой информации. Именно телевидение является действенным инструментом распространения информации среди большей части населения. Таким образом, история телевидения кратко может быть описана словом «информирование». Вторая по важности функция – это формирование общественного мнения, не напрасно политики и реклама так стремятся попасть в телевизор, именно этот канал позволяет убедить человека в правильности той или иной точки зрения и воздействовать на его поведение. Также телевидение выполняет культурно-просветительскую функцию. Оно транслирует культурные нормы и ценности, распространяет общественно одобряемые стандарты, оно передает человеку знания, формирует у него критерии оценки событий и явлений. Телевидение также способно выполнять интегративную функцию, так как может объединять людей в определенные сообщества. Как и все СМИ, телевидение выполняет

воспитательную функцию: оно рассказывает о том, что есть добро и зло, задает моральные нормы и ценности. И, конечно же, телевидение выполняет развлекательную функцию, оно помогает человеку расслабиться, получить удовольствие от просмотра телепередачи

Вся история телевидения – это путь поиска новых форматов телевизионных программ. Каналы борются за зрителя и поэтому вынуждены создавать все новые разновидности. Современный телевизионный контент можно разделить на следующие виды: Развлекательные передачи. Телевидение для многих людей является основным средством проведения досуга, поэтому каналы стараются предложить самые разные развлекательные передачи для различных групп зрителей. Информационные передачи. История появления телевидения связана в первую очередь с необходимостью распространять информацию, и до сих пор многие люди включают телевизор для того, чтобы узнать новости и получить дополнительные сведения о явлениях и фактах. Информационно-развлекательные программы. Сочетание двух важнейших функций позволяет заинтересовать большее количество зрителей, и поэтому продюсеры стараются совместить два формата в одном виде программ. Образовательные передачи. Эти передачи направлены на углубление и расширение знаний по каким-либо вопросам. Они предоставляют зрителям полезную информацию, позволяют узнать что-то новое и расширить свой кругозор. Социально-

активизирующие передачи. Этот контент направлен на мобилизацию зрителей, вовлечение их в какую-либо общественно значимую деятельность, например, выборы

Реклама

Реклама – это информация, произведенная в процессе определенного вида деятельности, которая доносится до потребителя несколькими способами, при этом содержит сведения об определенном товаре, услуге и т. д. Делается это для популяризации продукции с целью привлечь внимание к рекламируемому объекту.

Функции:

1. Информирование потребителей о рекламируемом товаре;
2. Формирование имиджа торговой марки;
3. Убеждение людей в необходимости совершить какие-либо действия (например, купить товар или воспользоваться услугой);
4. Напоминание о необходимости приобрести рекламируемый товар.

5. Закрепление опыта, ранее совершенной покупкой.

Роль в современном обществе:

1. Экономическая (получение прибыли);
2. Социальная (достижение общественно полезных целей);
3. Политическая (формирование лояльности к системе управления обществом);
4. Идеологическая (фактор, влияющий на становление и формирование мировоззрения человека);
5. Психологическая (воздействует на желания и мечты покупателя, не взывая к его разуму);
6. Образовательная. В процессе просмотра рекламы, а также внедрения новых технологий товаров и услуг, о которых она вещает, человек может почерпнуть для себя информацию абсолютно из всех сфер жизни;
7. Эстетическая (культурная).

Виды рекламы:

По цели:

1. Коммерческая (экономическая) реклама. Целью экономической рекламы становится потребитель (потенциальный покупатель), предложив товар которому, можно получить взамен от него прибыль.;
2. Политическая. Ярким представителем политической рекламы является предвыборная агитация населения. В таких рекламных роликах проголосовать за определенного кандидата в депутаты, партию и т. д.
3. Социальная. Такая реклама направлена на достижение каких-либо важных общественных или благотворительных целей.

Также в зависимости о специфичности цели реклама подразделяется на:

- * Контррекламу – это опровержение информации, которая была представлена из-за недобросовестной рекламы;
- * Антирекламу – информация, которую распространяют с целью понизить спрос на определенный товар или дискредитировать его.

По способу размещения:

Наружная реклама-эта реклама, которая находится на улице, то есть вне закрытого пространства. Она рассчитана на визуальное восприятие человеком (билборды, вывески, афиши, плакаты и т. д.).

Реклама в СМИ: * Телевизионная (видеоролик в рекламном блоке, рекламная пауза, текст в бегущей строке,...) * Радио (ролики, режиссура «джинса» — «на правах рекламы»). * Печатная (принты, листовки, наклейки, визитки). * Интернет-реклама

Рекламная индустрия

В настоящее время развитие рекламы привело к тому, что рекламная деятельность трансформировалась в особый социальный институт, который удовлетворяет общественную потребность в рекламных услугах. Производственную основу этого института составляет комплекс деятельности, который принято определять понятием «индустрия рекламы». Понятие «индустрия рекламы» стало формироваться в современной экономике с приобретением рекламной деятельностью массового характера. Планомерное ведение рекламной деятельности, системное взаимодействие субъектов рынка рекламы с участниками различных секторов экономики, наличие предприятий, производящих

рекламные продукты и оказывающих рекламные услуги, позволяет предположить, что рекламная деятельность приобрела черты индустрии.

Как и любой вид деятельности, реклама имеет свои положительные и отрицательные стороны:

Достоинства	Недостатки
Играет важную экономическую роль. С помощью рекламы предприятия увеличивают свой доход	Реклама бывает навязчивой. Из-за этого человек может совершать незапланированные покупки
Благодаря социальной рекламе могут быть достигнуты полезные для общества цели	От телевизионной рекламы невозможно отказаться. Рекламные ролики крутят независимо от нашего желания
С помощью политической рекламы, граждане страны узнают информацию государственной важности	Имеет негативное влияние на человека. Некоторые люди считают, что поведение людей изменилось не в лучшую сторону из-за просмотра рекламы
Побуждает человека мечтать и желать чего-то	Повышение цены на рекламируемый товар, т. к. все издержки, которые несет производитель на рекламную кампанию, он закладывает в цену продукции
С помощью рекламы люди узнают о новых технологиях, познают что-то новое. То есть самообразовываются.	Монополизация рынка. Крупные производители и известные торговые марки разворачивают масштабные рекламные кампании, тем самым подавляя мелкие предприятия, которые не в состоянии провести рекламу таких масштабов
	Реклама провоцирует людей совершать необдуманные приобретения, тем самым завышает спрос на товар, что позволяет производителю увеличивать цены

Мода

Мода – это совокупность привычек и вкусов, господствующих в определенной среде и в определенное время, она соответствует понятиям «манера поведения», «обычай». Многие авторы связывают с понятием моды быстро проходящую популярность, непродолжительное господство определенного вкуса в какой-либо сфере жизни или культуры. Однако с начала 20 века мода превращается в массовое социальное явление, играющее важную экономическую, культурную и даже политическую роль. На протяжении 20 столетия постепенно складываются и развиваются экономика массового производства и массового потребления, культура массовых зрелищ и развлечений. Социальный институт моды сегодня развивается экстенсивно, обнаруживая свое влияние и встраивая свои институциональные компоненты во все сферы общественной жизни.

Черты:

1) Идеологичность

2) Сменяемость

3) Мода связана с общественным идеалом и указывает направление на развитие

4) Связь с массовой культурой и элитарной

- Мода изначально оформляется как организованный, целенаправленный и функциональный тип деятельности. Эта деятельность преследует социальные, культурные и политические цели, которые формируются и заявляются на уровне социальной и экономической политики. Результатом этой деятельности становится создание современного института моды.

- Мода как социальный институт удовлетворяет такую фундаментальную потребность общества, как потребность в символическом социальном порядке, она замещает собой функцию обычая в современных обществах. Она создает в обществе специфический, образный, символический порядок. В рамках этого порядка существует своя символическая система статусов, система коммуникаций, в нем оформляются ресурсы и средства для саморепрезентации и символического оформления индивидуальной и групповой идентичности.

- К специфическим функциям моды следует отнести функцию производства и поддержания символического порядка; функцию определения социального статуса; функцию определения и структурирования процесса современного потребления; функцию ускоренного устаревания предметов потребления, связанного с требованиями современного массового производства и его сетевой структуры; функцию глобализации.

Вопрос 25

На протяжении большей части XX века понятие «повседневности» редко выходило на поверхность, считаясь маловажным компонентом социологической традиции. Оно было популяризировано в 1980-е годы в рамках полемики в области исследований культуры и вошло в дискурс современного искусства в середине-конце 1990-х годов. За выходом понятия повседневности на авансцену последовал период замешательства и неопределенности в сфере теории. После десятилетий насыщенных споров об отношениях между искусством, властью и дискурсом последовало затишье, и новых работ о значении социального контекста искусства не появлялось. Казалось, что введение в оборот понятия повседневности было нейтральным обозначением самых разных форм художественной практики. Если отношения между искусством, политикой и теорией зашли в тупик, то, как предполагалось, концепция повседневности поможет обнаружить особые формы жизненного опыта, которые направляют работу художника и взаимодействуют с политикой, не ориентируясь при этом на какую-либо теорию с предвзятыми идеологическими установками.

Понятие повседневности может оставаться нейтральным только до тех пор, пока его используют в самом прямом и привычном смысле. На протяжении XX века оно периодически смещалось: от простого обозначения обыденных элементов общественной жизни до критической категории, которая не только противопоставлялась материальности и тотальности современной культуры, но также служила средством для переопределения действительности с целью вызвать социальные преобразования.

Русские формалисты были одними из первых художников, переосмысливших отношения между искусством и повседневностью. Признав, что искусство всегда состоит в диалектических отношениях с другими культурными событиями, они изобрели новые художественные практики, которые были напрямую вовлечены в материальность производства и разные формы средств массовой информации. Смещение в восприятии повседневности не ограничивалось художниками, потому что, как

заметил Джон Робертс, на ранних стадиях Русской революции и Ленин, и Троцкий признавали значимость критического изображения повседневности. Они верили, что литература, кино и театр могут выстраивать «пролетарскую культуру» с новой универсалистской позиции:

«Повседневность должна была создаваться не на основе узкого культурного опыта рабочего класса, а на базисе всей мировой культуры, особенно богатый вклад в которую внесли формы европейской буржуазной культуры, а также мировой культуры в целом, которую унаследовал пролетариат как авангард всего человечества».

Соотнесенная с историей авангарда, концепция повседневности также позволяет заново оценить художественные практики, которые культура мейнстрима могла считать банальными или маргинальными. От дадаистов и сюрреалистов до ситуационизма и движения Флюксус художники экспериментировали, подрывая конвенциональное использование повседневных предметов и привычные ассоциативные ряды искусства модернизма. В центре этих экспериментов стояла не просто документация артефактов и обычаев современного мира, но также соединение художественной практики с новыми промышленными техниками, чтобы выпустить на свободу тот творческий потенциал современной жизни. Эти художественные союзы воспринимались как витальная сила противодействия гомогенизации культуры и подавлению индивидуальности в современном мире. Привычки восприятия, которые вырабатываются в городе, понимались как «проблемы». Немецкий социолог начала XX века Георг Зиммель описал это притупление критической способности как следствие пресыщенности жизнью в современном городе. Морис Бланшо подчеркнул это открытие, когда определил основное свойство современной культуры как «скуку» — форму сознания, где образы утрачивают свою форму и «гражданин внутри нас» погружается в сон:

«В то время как коннотации термина «повседневное» имеют противоречивую историю, идущую от марксистской социологии

(особенно работы Анри Лефевра 1947 года «Критика повседневной жизни»), а затем, проходящую через феноменологию и Ситуационистский интернационал («Революция повседневной жизни» Рауля Ванейгема, опубликованная в 1967 году, была приложением к «Обществу спектакля» Ги Дебора), к тому, что он стал доксой современных исследований культуры, его значение претерпели существенные изменения».

Рассматривать искусство в свете понятия повседневности значит подчеркивать, что критерий для его оценки не стоит заимствовать у других дискурсов, но скорее из его выражения в обыденной жизни. Однако эта цель проникнуть прямоком в жизненный мир, не прибегая к помощи других дискурсов, не может быть достигнута в чистом виде. Прямого доступа к репрезентации повседневности нет. Теории языка, культуры и психики так тесно сплетаются друг с другом при каждой нашей попытке представить детали обыденности. Хотя концепция повседневности и может показаться новым способом выражения контекста художественной практики, нельзя забывать, что она укоренена в продолжительной социологической и философской полемике о практике. В дискурсе истории искусств вроде «искусство и повседневность» можно проследить переход от искусства жизни к политике социальных преобразований.

Критический ответ на реализм в конце XIX века и связанные с ним попытки расширить тематику изобразительного искусства были отчасти вызваны пересмотром буржуазных различий между благородным и заурядным, прекрасным и безобразным, изящным и обыденным. Главные борцы за модернизм вроде Бодлера должны были уделять особое внимание витальной репрезентации «повседневности». Я не ставлю перед собой цели проиллюстрировать, как художники либо боролись с этим процессом, либо пытались покрепче завязать узлы между искусством и повседневностью, скорее, я намерен контекстуализировать это понятие. Как отметил Скотт Маккуайер:

«В то время как коннотации термина «повседневное» имеют противоречивую историю, идущую от марксистской социологии

(особенно работы Анри Лефевра 1947 года «Критика повседневной жизни»), а затем, проходящую через феноменологию и Ситуационистский интернационал («Революция повседневной жизни» Рауля Ванейгема, опубликованная в 1967 году, была приложением к «Обществу спектакля» Ги Дебора), к тому, что он стал доксой современных исследований культуры, его значение претерпели существенные изменения».

Вопрос 26

Органическую взаимосвязь морали и искусства древние греки выражали общим понятием «калагатия», смысл которого передает духовное родство этих форм общественного сознания, восприятия действительности и миропонимания. Основная мысль, характеризующая взаимосвязь морали и искусства кратко может

быть выражена следующим образом: различие между ними заключается в форме отражения действительности, единство в их содержании и функциях. Эта мысль требует конкретизации. С философской точки зрения содержание определяет форму, однако, одно и то же содержание может быть воплощено в разной форме: сущность жизни одна, но необозримо разнообразие её форм. Это касается нравственной и эстетической сторон духовной жизни. И в искусстве, и в морали одно и то же содержание выражается в различных формах. Содержание морали составляет мир добра и зла, отраженный в нравственном сознании в форме конкретных этических понятий и связанных с ними чувств. Понять вещь, значит, иметь понятие о ней: понимание нравственной жизни выражается в этических понятиях.

Искусство отражает жизнь не в понятиях, а в художественных образах. Любовь для искусства не понятие, не общее представление, а выразительный художественный образ как, например, у Шекспира образ Ромео и Джульетты, в повести «печальнее нет на свете». Идея любви, как и другие нравственные понятия (справедливость, честь, долг, счастье, смысл жизни т.д.), в искусстве живут другой жизнью. Там они «оживают» в конкретно-чувственных образах - формах. Совершенная художественная форма делает жизненными, реально ощутимыми, правдивыми нравственные идеалы, ценности, понятия. «Искусство порождает мир как нечто духовное и как данное для созерцания... Муза делает образы духа внешне наглядными, зримыми и слышимыми».

Конкретно-чувственная, образная форма выражения нравственной идеи придает ей эстетическую одухотворенность, свойство прекрасного или безобразного. Если в морали поступок человека оценивается добрым или злым, то в искусстве он воспринимается как прекрасный или безобразный, окрашенный в лирические, трагические, драматические, ностальгические тона. В искусстве жизнь отражается не зеркально, а в творческих усилиях человека, в трудных поисках истины, благодаря чему возникают критически-познавательная, конструктивная, компенсационная и воспитательная функции искусства. В этих функциях находит конкретное отражение взаимосвязь искусства и морали. Критически-познавательная функция искусства связана с тем, что

оно способно аналитически оценивать различные проблемы и стороны человеческого существования, видеть и раскрывать смысл человеческого существования, его надежды, отчаяние, веру. Причем, эстетический анализ человеческой экзистенции осуществляется, как правило, нравственным способом, через призму должного и сущего, с точки зрения того, что должно быть и что вопиюще противоречит добру, справедливости и человечности. Внутренняя жизнь героев, драматургия произведения - это развертывание в пространстве и времени, в сюжетах и лицах острых общественных и личных нравственных проблем. Критическая функция литературы способна ориентировать мировоззрение человека на поиск правды жизни, смысла и цены в ней добра и зла.

В рамках искусства возникли различные формы нравственного анализа жизни: трагедия, сюжетная линия которой является исследованием самого острого и непримиримого нравственного конфликта в судьбах людей; комедия, оружием смеха, разящая отрицательные, отжившие стороны и явления действительности - пошлость и серость жизни; лирика - отражение внутреннего мира человека, его переживаний; сатира - резкое обличение социальных пороков, как, например, в саркастическом памфлете «Деньги» (М. Зощенко) в образе духовно и физически ничтожного владельца магазина, приобретающего в свое частное владение ум, уважение, красоту, любовь, которых он не заслуживает

Конструктивная функция искусства выражается в создании художником собственной версии мира. Как писал Альбер Камю, «Произведение искусства представляет собой некую конструкцию, как и мыслитель, погружается в работу, где и обретает единство с самим собой. Взаимное влияние автора и его произведения является важнейшей эстетической проблемой». Мир искусства - это не реальный, а идеальный мир идей, созданный разумом, талантом, мастерством художника, поэтому он может быть и «фабрикой грез», островом мечтаний и духовным Освенцимом. «Строительный» материал для создания художественного образа - типичные нравственные черты и нормы поведения, характерные для данного этноса, социума. Поэтому созданный художественный образ аккумулирует и персонифицирует целый спектр различных нравственных отношений, ценностей, проблем. Таков, например,

герой произведения Франца Кафки «Превращение» обычный коммивояжер Замза, олицетворяющий рабскую психологию и мораль, которого мало волнует его превращение в насекомое, его больше беспокоит то, что хозяин будет недоволен его долгим отсутствием. Или образ ницшеанского Заратустры, воплотивший в себе нигилизм и бунтарство целой эпохи.

Мир искусства заманчив. Он зовет, он увлекает в другие дали, за границу повседневности скуки и серости, предлагает для души странствие в поисках самой себя. В этой связи возникает другая нравственная функция искусства - компенсационная.

Компенсационная функция искусства. Искусство способно компенсировать человеку то, что он не приобрел или потерял в жизни. Одиночество, отсутствие взаимопонимания, дефицит человеческих чувств и отношений могут быть восполнены художественным произведением. Читатель может жить, чувствовать любить и ненавидеть в мире своих героев. Там негодовать, переживать, надеется, верить и любить. В мире иллюзий обретать и испытывать сокровенные чувства, реализовывать себя как нравственную личность

Критически познавательная, конструктивная и компенсационная нравственные функции искусства соединяются и находят свое выражение в воспитательной функции.

Воспитательная функция искусства. Основное средство воспитания в искусстве изложено ещё в «Поэтике» Аристотеля. Это - катарсис, очищение души. Катарсис - освобождение тело и души от скверны, проказы, болезненных страданий широко использовалось в древнегреческом врачевании. Аристотель первый придал понятию «катарсис» нравственно-эстетический смысл. Как писал великий древнегреческий философ, трагедия совершает «путем сострадания и страха очищение подобных аффектов». Существуют два подхода к пониманию понятия «катарсис». Первый — психологический, (медицинская теория Я. Бернаиса) согласно которому искусство, вызывающее повышенные эмоции - сострадание и страх, создаёт разрядку, ощущение облегчения, подобно слезам, сопровождающим горе. Другое понимание катарсиса, содержащееся в трудах немецкого писателя и философа Г.Э. Лессинга, - этическое. Очищение души связано с размышлениями и переживаниями человека по поводу тех

жизненно-нравственных коллизий, которые затронули его душу и сердце.

Воспитательной функции искусства противостоит деструктивное, разлагающее нравственное сознание и стимулирующее низменные страсти людей псевдоискусство, в частности, современный постмодернизм в искусстве, стремящийся покончить с культом разума, свободы, нравственности. «Искусство», которое вместо долга и свободы культивирует произвол, вместо мысли - спонтанный поток сознания, вместо поиска истины - эмоционально-психологическое зомбирование, вместо логики - клиповость сознания, вместо нравственных ценностей - физиологические потребности, такое «искусство» находится не только вне морали, оно разрушает основы духовности и человечности.

Таким образом, подлинное искусство, в отличие от своего эрзаца - субкультуры, наряду с религией, является одной из форм существования морали. У искусства и морали одна «душа», одни человеческие идеалы и ценности. Известное выражение Достоевского «Красота спасет мир» имеет равное отношение к искусству и морали. Красота - это совершенная форма выражения нравственной идеи.