

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ НАУЧНО–ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ
«Государственный институт искусствознания»

Табунова Надежда Андреевна

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ НОРМА И ЕЁ МОДИФИКАЦИИ В ИСКУССТВЕ
НОВОГО ВРЕМЕНИ (XVIII – начало XIX века)

Специальность 5.7.3 — Эстетика

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени
кандидата философских наук

Научный руководитель
доктор философских наук, профессор,
действительный член Российской академии художеств
Кривцун Олег Александрович

Москва

2023

Содержание	
ВВЕДЕНИЕ	3
I. Искусство и ментальность XVIII-XIX веков	
1.1. Жизненный мир человека Нового времени: основные составляющие менталитета	15
1.2. Сложение культурно-художественных норм в контексте исторических менталитетов Нового времени	35
1.3. Эстетическая норма и художественный вкус автора в процессах творчества и художественного восприятия	53
II. Художественные процессы Нового времени и интерпретация происшедших в них сдвигов	72
2.1. Эстетика художественного письма Нового времени: основные парадигмы выразительности изобразительного искусства	72
2.2. Факторы, повлиявшие на модификации художественного языка Нового времени: «эстетика изнутри» и «эстетика снаружи»	90
2.3. Действие механизмов «износа художественной формы». Влияние новых состояний коллективного сознания и психологии на искусство	114
Заключение	134
Список литературы	138

ВВЕДЕНИЕ¹

Образы художественной культуры — это воплощение идеалов времени в чувственно-умозрительной форме. Созвучность этих идеалов определенной эстетической норме выявляет в культурном наследии представления своего времени о прекрасном, выразительном, художественно-совершенном. Эти свойства наделяют произведения искусства способностью нести в себе эстетическую функцию: как эмоционально насыщать людей, так и воздействовать на формирование их общего культурного сознания, вкусов, потребностей.

Актуальность избранной для исследования темы обусловливается важностью выявления форм воздействия эстетической и культурной норм на формирование языка искусства и типов художественного сознания. Взаимное влияние эстетических норм на ментальные состояния эпохи, на сложение устойчивых художественных вкусов, культурных пристрастий в любой культуре происходит постоянно. При этом трудно сказать, что здесь первично: с одной стороны, эстетические нормы, заданные социумом, побуждают языки искусства модифицироваться. С другой стороны, открытия и новации в сфере художественного творчества оказывают обратное влияние на сдвиги в эстетических нормах и представлениях о художественно-совершенном. Говоря иначе, здесь происходят челночные обмены: соприкасания, согласования, координация между художественным и культурным.

Данное исследование по своей сути — междисциплинарное. Несмотря на интерес разных ученых к жизненному миру человека Нового времени и

¹ В тексте использованы ранее опубликованные материалы автора: Табунова Н. А. Искусство и ментальность. Из истории культуры Нового времени //Художественная культура, 2020. № 4. С. 54-75; Табунова Н. А. Основные черты выразительности искусства Нового времени //Художественная культура, 2022. № 1 (40). С. 80-107; Табунова, Н. А. Язык европейского искусства в эпоху Просвещения: культурные веяния и сила художественной традиции // Вестник культуры и искусств, 2022. № 3 (71). С. 101–111; Табунова Н. А. Модификация художественного языка в эпоху Нового времени: факторы влияния //Художественная культура, 2022. № 4 (43). С. 82-107; Табунова Н. А. Художественные процессы Нового времени: культурные ориентиры и творчество //Искусство Евразии, 2022. № 4 (27). С. 240-253.

формам его творчества, почти не предпринималось попыток создания обобщающих междисциплинарных исследований, которые анализировали бы ведущие факторы, доминанты культуры, повлиявшие на модификации художественного языка Нового времени. Это объясняется тем, что аналитикам зачастую легче оставаться внутри понятийного аппарата своей дисциплины: либо эстетики, либо культурологии. Вопрос взаимодействия ментальности эпохи с выразительностью её художественного языка затрагивается достаточно редко.

Начало эпохи Нового времени после Возрождения принято датировать XVII веком. Автор диссертации ограничивает предмет своего анализа XVIII и XIX веками, периодом широкой реализации установок Нового времени в культуре и искусстве. Особое внимание в диссертации уделено изучению способов взаимообмена художественного и ментального в общем масштабе культуры. На пути такого исследования встречалось немало трудностей. Так, ментальный «слепок» объективной реальности в «материале» художественного воплощения не всегда достоверен, поскольку включает в себе помимо чистых идей, устойчивых способов чувствования, также и множество искажений – индивидуальные свойства личности, заблуждения и неверные интерпретации. Художественная культура, чьё содержательное наполнение всегда превышает конечное произведение, стойко противостоит уничтожению временем собственного своеобразия, донося до потомков отголоски идей. Разумеется, эти идеи под влиянием всех искажений своего времени и дополнительных трансформаций современным зрителем претворяется уже в нечто новое, отходящее от образов своего культурного источника.

Тем не менее, вопрос изучения художественного наследия не теряет своей актуальности в современной гуманитарной науке, а проблема выработки новых методов исследования в сфере как эстетики, так и культурологии становится только острее. Об этом интересе и поиске, в частности, говорит и ряд продолжающихся отечественных исследований,

как, например, книжная серия «Культуры повседневности» (Издательство «Новое литературное обозрение»), продолжающиеся труды Института искусствознания, Института всеобщей истории, Научного центра по истории интеллектуальной культуры РАН.

В настоящей диссертации внимание сосредоточено на изучении целого ряда факторов, повлиявших на модификацию художественного языка Нового времени. Автор стремился широко охватить художественный и культурный контекст обозначенного периода во всей его выразительной многомерности. Понятие «ментальности эпохи» предполагает определённую общность мировоззренческих умонастроений в период Нового времени. По этой причине автор оперирует философским и эстетическим наследием европейской мысли как в общем, так и в частном, базируясь преимущественно на риторике французского Просвещения, но затрагивая и просветителей других стран.

Основной опыт изучения исторического бытия искусства в эстетико-культурологическом измерении принадлежит французской Школе Анналов и её идейным приверженцам. Школа Анналов была создана во Франции в начале XX века в оппозиции к учению Леопольда фон Ранке. Согласно подходу Школы Анналов, история должна рассматриваться как непрерывный процесс, который включает в себя различные сферы жизни людей, такие как социальные, экономические и культурные аспекты. Эта школа исторической мысли акцентировала внимание на коллективной, надличностной и непрерывной истории, в отличие от биографической, событийной, государственной и политической истории, которая была основной в учении Ранке.

Настоящее исследование во многом опирается на опыт Школы Анналов, с её идеей «тотальной истории», а также с идеями исторического сознания и исторической психологии. Это способствует преодолению противоречий между духовным миром и миром материальным, имея в виду,

что данные сферы сосуществуют в человеческом сознании и бытии, находясь в постоянном процессе взаимного влияния.

Обращение к ментальности эпохи, в свою очередь, позволяет резонировать с основными критериями «новой истории» Школы Анналов: истории тотальной, проблемной и сугубо человеческой.

Для исследования одним из ключевых понятий избрано понятие ментальности, а также понятие жизненного мира человека Нового времени, с которым сосуществует и преобразовывается эстетическая норма. Эти явления прямо и косвенно получили раскрытие во множестве замечательных трудов. Л. Февр² изучал ментальность с точки зрения историка культуры для вычленения коллективных паттернов в индивидуальном сознании. М. Блок³ обращался к ментальности параллельно с Л. Февром и видел в ней изменчивое явление, наделенное способностью образовывать целостную, сложную и противоречивую картину мира. Ранние исследования Ф. Броделя⁴, Ж. Дюби⁵, Ф. Грауса⁶ и Л. Леви-Брюля⁷ затрагивали проблематику типологии ментальности с точки зрения стабильных структур в коллективном сознании. Такие продолжатели идей Школы Анналов, как Ж. Ле Гофф⁸ и М. Ферро⁹, нередко поднимали вопрос положения человека в мире и обращались к ментальности как к хранилищу духовной составляющей человеческой сущности. Ф. Арьес¹⁰ в своих исследованиях ментальности ориентировался преимущественно на аристократию и белое духовенство, т.е. на высшие социальные классы. Тем не менее, его изыскания¹¹ заложили фундамент для последующих исследований феномена детства в контексте истории.

² Февр Л. Бои за историю. М.: Наука, 1991. 632 с.

³ Блок М. Апология истории или ремесло историка. М.: Рипол Классик, 1986. 256 с.

⁴ Бродель Ф. Структуры повседневности возможное и невозможное. М.: Рипол Классик, 1986. 618 с.

⁵ Дюби Ж. История ментальностей // Историческая антропология: Зарубежные исследования в обзорах и рефератах. М.: РАН, Ин-т всеобщ. Истории и Рос. Гос. Гуманитарный ун-т, 1996.

⁶ Graus F. Mentalität–Versuch einer Begriffsbestimmung und Methoden der Untersuchung //Vorträge und Forschungen, 1987. Т. 35. С. 9-48.

⁷ Леви-Брюль Л. Первобытное мышление. М.: Атеист, 1930. 344 с.

⁸ Ле Гофф Ж. Средневековый мир воображаемого. М.: Прогресс, 2001. 440 с.

⁹ Ferro M. Colonization: A global history. Abingdon: Routledge, 2005. 416 с.

¹⁰ Арьес Ф. Человек перед лицом смерти. М.: Прогресс, 1992. 528 с.

¹¹ Арьес Ф. Ребенок и семейная жизнь при Старом порядке. Екатеринбург, Уральский университет, 1999. 416 с.

Изучение эстетических категорий Нового времени невозможно без обращения к философским работам Вольтера, Ш. Монтескье, Ж.-Ж. Руссо, Д. Дидро¹². Вопросу эстетических суждений и ценности эстетического вкуса посвящены работы Д. Юма¹³, И. Канта¹⁴, Г. Гегеля¹⁵.

Художественное осмысление действительности и выразительная способность искусства являются значимым аспектом в изучении эстетической нормы и происходящих в ней метаморфоз в Новое время. Важными для настоящего исследования становятся посвящённые искусству работы И.И. Винкельмана¹⁶, использующие метод формализма и историзма в контексте художественных произведений. Необходимо отметить изыскания Г. Вёльфлина¹⁷, В. Гумбольдта¹⁸, А. Гильдебранда¹⁹, В.В. Розанова²⁰, А.Г. Габричевского²¹, П.П. Гнедича²², А.Ф. Лосева²³, М.С. Кагана²⁴ и Л.С. Выготского²⁵ в контексте изучения морфологии, психологии и философии искусства.

Эволюция художественной мысли Нового и Новейшего времени отображена в трудах Е.И. Ротенберга²⁶, В.В. Бычкова²⁷, А.К. Якимовича²⁸,

¹² Дидро Д. Принципы нравственной философии, или Опыт о достоинстве и добродетели, написанный милордом Ш***. Сочинения: в 2-х тт. Т. 1. М.: Мысль, 1986. С. 58-162.

¹³ Hume D. Of the standard of taste // *Aesthetics*. Abingdon: Routledge, 2017. P. 483-488.

¹⁴ Кант И. Лекции по этике. М.: Республика, 2000. 431 с.

¹⁵ Гегель Г. Введение в историю философии. Лекции по эстетике. Наука логики. Философия природы. М.: Litres, 2018. 600 с.

¹⁶ Винкельман И.И. Об искусстве. Избранные произведения / пер. А.А. Алявдина. 2-е изд. М.: Юрайт, 2022. 208 с.

¹⁷ Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусства. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. М.: Издательство В. Шевчук, 2013. 312 с.

¹⁸ Гумбольдт В. Язык и философия культуры. М.: Прогресс, 1985. 450 с.

¹⁹ Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей. М.: Логос, 2014. 144 с.

²⁰ Розанов В.В., Щербаков В.Н. Сумерки просвещения. М.: Педагогика, 1990. 624 с.

²¹ Габричевский А.Г. Морфология искусства. М.: Аграф, 2002. 864 с.

²² Гнедич П.П. История искусств. Европейское искусство Нового времени. М.: Эксмо, 2005. 144 с.

²³ Лосев А.Ф., Шестаков В.П. История эстетических категорий. М.: Искусство, 1965. 376 с.

²⁴ Каган М.С. Морфология искусств. М.: Юрайт, 2020. 388 с.

²⁵ Выготский Л.С. Психология искусства. М.: Рипол Классик, 1987. 344 с.

²⁶ Ротенберг Е.И. Западноевропейское искусство XVII века. М.: Искусство, 1971. 510 с.

²⁷ Бычков В.В. Форма-содержание в искусстве как основа художественности // *Вопросы философии*. 2016. № 5. С. 68-79.

²⁸ Якимович А.К. Искусство непослушания. О художественном процессе Нового времени // *Вопросы философии*. 2006. № 5. С. 47-60.

Г.Ю. Стернина²⁹, Б.М. Бернштейна³⁰, Т.Е. Шехтер³¹. По сей день не угасает научный интерес к художественным матрицам и репрезентативным способностям искусства, о чём говорят работы С.В. Хачатурова³², Б.Р. Манделя³³, Ю.Г. Клименко³⁴ и О.В. Беспалова³⁵.

Исследование художественного языка эпохи Нового времени также невозможно без обращения к исследованиям С.М. Даниэля³⁶, М.И. Свидерской³⁷, монографии которых подробнейшим образом обрисовывают панораму пространственных искусств в западноевропейской художественной культуре.

Категории и функции эстетической науки, важные для исследования эстетической нормы, раскрываются в научных изысканиях Я. Мукаржовского³⁸, посвящённых эволюции эстетической нормы; О.А. Кривцуна³⁹, раскрывающих взаимосвязь искусства и ментальности; Н.А. Хренова⁴⁰, затрагивающих методы анализа проблем искусства и культуры; И.В. Кондакова⁴¹, разворачивающих широкую панораму исторических

²⁹ Стернин Г.Ю. Русская художественная культура второй половины XIX – начала XX века. М.: Советский художник, 1984. 296 с.

³⁰ Бернштейн Б.М. Кристаллизация понятия искусства в новоевропейской истории // Искусство Нового времени: Опыт культурологического анализа. СПб.: Алетейя, 2000. С. 40-84.

³¹ Шехтер Т.Е. Искусство как образ мира. СПб: СПбГУП, 2012. 390 с.

³² Хачатуров С.В. Феномен пустой рамы в искусстве Нового времени // Актуальные проблемы теории и истории искусства. 2014. № 4. С. 392-399.

³³ Мандель Б.Р. Всемирная литература: искусство слова в Средневековье и титаны эпохи Возрождения: Начало Нового времени. М.: Directmedia, 2014. 471 с.

³⁴ Клименко Ю.Г. Искусство стереотомии во французской архитектуре Нового времени // Architecture and Modern Information Technologies. 2017. № 4 (41). С. 88-106.

³⁵ Беспалов О.В. Художественное восприятие: феномен первичного различения // Художественная культура. 2019. № 1. С. 42-69.

³⁶ Даниэль С.М. Европейский классицизм. СПб.: Азбука-классика, 2003. 302 с.

³⁷ Свидерская М.И. Искусство Италии XVII века: Основные направления и ведущие мастера. М.: Искусство, 1999. 174 с.

³⁸ Мукаржовский Я. Эстетическая норма // Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. М., 1994. 606 с.; Мукаржовский Я. Преднамеренное и непреднамеренное в искусстве // Структурализм: «за» и «против». М., 1975. С. 164-192; Мукаржовский Я. Искусство как семиологический факт // Чешская и словацкая эстетика. М., 1994. С. 81-89.

³⁹ Кривцун О.А. Эстетика. М., 2019; Кривцун О.А. Психология искусства. М., 2018; Кривцун О.А. Историческая ментальность и художественный процесс // Вестник культурологии. 2019. № 1 (88). С. 58-81; Кривцун О.А. Художник на сцене воображаемого // Человек. 2005. № 3. С. 63-77; Кривцун О.А. Мера человеческого в искусстве: исторические модификации // Человек. 2014. № 3. С. 47-65; Кривцун О.А. Эволюция языка искусства: культурные и художественные влияния // Художественная культура. 2019. № 2. С. 2-25.

⁴⁰ Хренов Н.А. Искусство в исторической динамике культуры. М.: Согласие, 2015. 752 с.

⁴¹ Кондаков И.В. Культурогенез исторических поворотов // Исторические повороты культуры: сборник научных статей. М.: Согласие, 2018. 700 с.

поворотов и последствий смен векторов исторического развития; Л.Ю. Лиманской⁴², обращающихся к вопросу культурно-исторической памяти в контексте развития художественных систем и образной интерпретации языка искусства.

Вопросы «эстетики изнутри» и «эстетики снаружи», необходимые для методологического подхода исследования, затрагиваются в работах В.Ф. Петрова-Стромского⁴³, А.С. Канарского⁴⁴, Е.Я. Басина⁴⁵, Ю.Н. Рагса⁴⁶, С.Г. Афанасьева⁴⁷.

Среди иностранных учёных проблематике формы и содержания, визуальному мышлению, а также обновлению художественной выразительности посвятила недавнюю работу С. Бергер⁴⁸. Исследование П. Фримана⁴⁹ в свою очередь позволяет обратиться к искусству выражения человеческой телесности посредством рассмотрения эволюции анатомических штудий, что дает возможность проследить в прикладной науке влияние тенденций Нового времени к эстетизации и художественному переосмыслению многих сфер человеческого бытия.

Важно отметить сборник научных статей под редакцией К.А. Уэйкера⁵⁰, который посвящен изучению проблемы художественных сдвигов внутри художественной культуры в том числе и Нового времени и их последующему влиянию на современное искусство.

Появление всё новых исследовательских стратегий свидетельствует о неисчерпаемости проблематики взаимодействия культуры и искусства Нового времени.

⁴² Лиманская Л.Ю. Оптические миры: эстетика зрения и язык искусства. М.: РГГУ, 2008. 351 с.

⁴³ Петров-Стромский В.Ф. Эстетика нормы, эстетика идеала, эстетика виртуальности // Вопросы философии. 2005. № 5. С. 68-81.

⁴⁴ Канарский А.С. Диалектика эстетического процесса // Киев: Просвіта, 2008. 216 с.

⁴⁵ Басин Е.Я. Пространственное «измерение» эстетического // Философские науки. 2006. № 3. С. 81-87.

⁴⁶ Рагс Ю.Н. Эстетика снизу и эстетика сверху: квантитативные пути сближения. М.: Российский фонд фундаментальных исследований, 1996. 248 с.

⁴⁷ Афанасьев С.Г. Эмпатия и концепции искусства в западноевропейской эстетике // Научные проблемы гуманитарных исследований. 2010. № 4. С. 240-247.

⁴⁸ Berger S. The Art of Philosophy: Visual Thinking in Europe from the Late Renaissance to the Early Enlightenment. Princeton University Press, 2017. 352 p.

⁴⁹ Freeman P. Truth-to-Nature: Enlightenment Anatomy's Essentializing and Idealizing Tendencies // Through Gendered Lenses. South Bend: University of Notre Dame, 2018. P. 51-92.

⁵⁰ Baroque Tendencies in Contemporary Art / Ed. by K.A. Wacker. Cambridge Scholars Publishing, 2007. 234 p.

Объектом исследования является культура и искусство Нового времени XVIII–XIX вв., обменные процессы между этими сферами.

Предметом исследования являются способы взаимодействия эстетических норм и языка искусства Нового времени XVIII–XIX вв., разнообразие факторов такого взаимодействия, способы взаимного «перетекания» ментальных состояний в выразительность художественного языка и наоборот.

Основной целью данной работы становится выявление и изучение коренных сдвигов в художественном языке Нового времени, раскрытие многообразия причин таких сдвигов. Помимо этого автор ставил своей целью определение глубинных факторов обновления эстетических ориентиров (эстетических норм) и художественных вкусов в художественных практиках Нового времени.

Названные цели формируют ряд задач, необходимых для их достижения:

1. Раскрыть понятие «ментальности» периода XVIII-XIX вв. Нового времени, которую пронизывает эстетическая норма, воспринимая и преобразовывая в себе переменчивость окружающей действительности.
2. Проследить и проанализировать побуждающие факторы, задающие импульс для сложения новых культурно-художественных норм в контексте исторических менталитетов Нового времени. Осмыслить формы и пределы влияния на этот процесс эстетической нормы и художественного вкуса автора.
3. Структурировать основные составляющие выразительности изобразительного искусства Нового времени.
4. Выразить результаты влияния новых состояний коллективного сознания и личностной психологии Нового времени на художественные процессы и выразительную способность искусства.

Методологический подход исследования строится в первую очередь на раскрытии эстетико-культурных механизмов взаимодействия

художественного и культурного. Этот подход опирается на опыт компаративных междисциплинарных исследований в эстетике и культурологии. Методология исследования также включает принцип историзма, согласно которому любая эстетическая норма исторически изменчива, подвижна. Эстетическая норма в истории культуры выступает как своего рода установлением, так и функцией, тем самым заключая в себе постоянную способность к модификациям. Но при этом эстетическая норма нуждается во внешних стимулах развития (ментальные состояния) не меньше, чем во внутренних импульсах (способность языка искусства к саморазвитию, к преодолению инерции). Соответственно, для изучения всего комплекса отмеченных факторов в диссертации необходимы историко-философский и искусствоведческий подходы. Также автор прибегал к использованию формально-стилистических и иконографических методов анализа.

Диалектика формы и содержания занимает одно из центральных мест в эстетической теории. Изучение способов воздействия процесса «износа художественной формы» на эволюцию художественной выразительности позволяет проследить, как содержание формализуется и концентрируется в частных структурах художественного языка, тем самым впоследствии определяя содержание актуального искусства в эпохе.

Изучение подвижности эстетической нормы и её воздействия на модификацию языка искусства расширяет наше представление об эстетических и культурных механизмах такого влияния.

В диссертации обозначено, как художественные практики XVIII–начала XIX вв. становились фактором формирования новых норм художественного сознания образованного человека Нового времени. Тем самым автор ретроспективно прослеживает процесс сложения не только эстетических норм, но и исторического менталитета данной эпохи в целом. Новизна исследования обусловлена стремлением автора выявить многочисленные «сосуды и капилляры», связывающие визуальную выразительность и

сознание человека. Иконографический анализ в данном случае позволил диссертанту выявить формы, в соответствии с которыми меняющийся живописный язык эпохи меняет сознание воспринимающего зрителя.

Научная новизна настоящего исследования связана с отсутствием в отечественной науке специальных междисциплинарных работ по аналитике эстетической нормы и формам её связей с ментальностью Нового времени.

Проведенное исследование позволило автору сформулировать основные положения и выводы своей работы. Они таковы:

1. Эстетическая норма Нового времени — это сколь выносливая, столь и пластичная категория, отзывчивая к новым интеллектуальным и чувственным веяниям в сфере ментального. Она существует и развивается как благодаря строгому соблюдению каталогизированных правил и установок эпохи, так и под влиянием их отрицания. К числу движущих сил, механизмов, воздействующих на норму напрямую, относится художественный вкус автора, имманентные стимулы «самодвижения» искусства, новые реалии повседневности, а также философско-мировоззренческий комплекс, всегда существующий как разомкнутый непрерывный процесс.
2. Взаимодействие философско-концептуальных принципов эпохи с голосом живого искусства приводит к модификации эстетических норм.
3. Культурно-художественной норме свойственна имперсональная динамика, которая то замедляется, то усиливается. Этот процесс получает выражение в модификации художественных матриц и позволяет исследовать контекст ментальности эпохи и её преобразования.
4. Внутри европейских ментальностей Нового времени формируются новые социально-психологические типы, которые вступают во взаимодействие с языками искусства и напрямую влияют друг на друга. Преобразования художественного языка Нового времени способствуют

сложению гибкой эстетической нормы, задающей тон и современному искусству.

Практическая значимость представленной диссертации определяется актуальностью проблемы исследования, а так же её междисциплинарностью, поскольку результаты исследования могут быть использованы в области не только эстетического, но и культурологического, искусствоведческого и исторического знания.

Теоретическая значимость исследования заключается в том, что разработка темы способствует формированию комплексного представления о процессах, происходивших в художественной культуре Нового времени, о факторах, влиявших на становление нового типа языка искусства, художественных вкусов и эстетической нормы Нового времени. На основе проведенного исследования могут быть созданы специальные учебные курсы для высшей школы.

Материалы исследования неоднократно обсуждались на заседаниях Отдела художественных проблем массмедиа Государственного института искусствознания, были представлены на IX Всероссийском конкурсе молодых учёных в области искусств и культуры, а также были опубликованы в следующих научных статьях:

Табунова Н. А. Искусство и ментальность. Из истории культуры Нового времени //Художественная культура. – 2020. – №. 4. – С. 54-75. (1 а.л.)

Табунова Н. А. Основные черты выразительности искусства Нового времени //Художественная культура. – 2022. – №. 1 (40). – С. 80-107. (1 а.л.)

Табунова, Н. А. Язык европейского искусства в эпоху Просвещения: культурные веяния и сила художественной традиции // Вестник культуры и искусств. – 2022. – № 3 (71). – С. 101–111. (1 а.л.)

Табунова Н. А. Модификация художественного языка в эпоху Нового времени: факторы влияния //Художественная культура. – 2022. – №. 4 (43). – С. 82-107. (1 а.л.)

Табунова Н. А. Художественные процессы Нового времени: культурные ориентиры и творчество //Искусство Евразии. – 2022. – №. 4 (27). – С. 240-253. (1 а.л.)

Диссертация состоит из введения, двух глав, включающих в себя шесть параграфов, заключения и списка литературы, который включает в себя сто девяносто четыре источника.

I. Искусство и ментальность XVIII-XIX веков

1.1. Жизненный мир человека Нового времени: основные составляющие менталитета⁵¹

Заложенное историко-антропологической Школой Анналов изучение ментальностей вдохновляет исследователей по сей день, пусть и не без оговорок. Р.Шартье высказывал мнение, что сам термин «*histoire des mentalités*» при переводе на иные языки превращается в неуклюжую конструкцию, порождающую больше вопросов, чем ответов, как это нередко случается в гуманитарных науках⁵². Сложности перевода безусловно затрудняют понимание и порождают дополнительные смыслы.

Сформулированное Л.Февром и М.Блоком понятие ментальностей вмещает в себя и умонастроения времени, и коллективные представления о мире, и когнитивные установки. «Ментальность» Школы Анналов спорит с идентичным термином у Леви-Брюля, который использовал его как способ обозначения примитивного мышления первобытных человеческих сообществ, чьи коллективные установки выполняли доминирующую функцию в формировании сознания, в отличие от образа мысли образованного человека. Фернан Бродель в своём невероятном по охвату труду о мире средиземноморья разворачивает перспективу мира через геоисторию и экономику, а «третья волна» последователей нового исторического подхода в лице Ле Гоффа, Дюби, Вовеля стремилась гуманизировать подход к изучению ментальностей, а также сколь возможно упорядочить терминологические рамки.

Отсутствие чётких рамок у понятия ментальности является не только её уязвимостью перед критическими замечаниями в отсутствии однозначности, но и преимуществом, поскольку обеспечивает ментальности методологическую пластичность. Однако, уместно будет упомянуть

⁵¹ В тексте использованы ранее опубликованные материалы автора: Табунова Н. А. Искусство и ментальность. Из истории культуры Нового времени // Художественная культура, 2020. №. 4. С. 54-75.

⁵² 19. Шартье Р. Интеллектуальная история и история ментальностей: двойная переоценка. М.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 17-47.

разногласия в вопросе замещения термином «менталитет» термина «ментальность», и наоборот, поскольку существует дуальное отношение к вопросу их относительной тождественности. Несовпадение мнений в трактовке терминов сохраняется и сегодня, что видно в подходах Б.С.Гершунского⁵³, И.Г.Дубова, В.В.Колесова, В.П.Макаренко, Д.Филда, где ментальность и менталитет выступают как взаимозаменяемые значения. Им можно противопоставить работы Л.Н.Пушкарева⁵⁴, Е.А.Ануфриева⁵⁵, А.Ф.Грязнова⁵⁶, у которых эти термины наделены самостоятельностью.

Дюби характеризовал ментальность как систему в движении, как «систему образов, представлений, которые в разных группах и стратах, составляющих общественную формацию, сочетаются по-разному, но всегда лежат в основе человеческих представлений о мире», что становится объектом истории. Ф.Селлин трактует ментальность как систему, позволяющую коллективному разуму объяснять действительность⁵⁷.

Ввиду того, что к ментальности логично отнести всё многообразие коллективных воззрений, во избежание тотального размывания картины следует выделять центры тяжести, вокруг которых расходятся диалектические смыслы подобно кругам на воде от брошенного камня. Подобными ориентирами могут выступать личностные представления о человеке и его представление о группе⁵⁸. Ведь человек ищет ответ на вопрос о собственном предназначении, а группа способна подтолкнуть его на пути к этому познанию как наличием единомышленников (не в споре рождается истина, но в диалоге), так и их отсутствием, тем самым вынуждая человека

⁵³ Гершунский Б. С. Россия и США на пороге третьего тысячелетия. Опыт экспериментального исследования российского и американского менталитетов. М., 1999. 604 с.

⁵⁴ Пушкарев Л. Н. Что такое менталитет? (Исторические заметки) // Отечественная история, 1995. № 3. С. 159-164.

⁵⁵ Ануфриев Е.А., Лесная Л. В. Российский менталитет как социально-политический феномен // Социально-политический журнал, 1997. № 4. С. 21-24.

⁵⁶ Грязнов А. Ф. Аналитическая философия. М.: Высшая школа, 2006. 375 с.

⁵⁷ Гетц Г.В. Изучение ментальности: взгляд из Германии // Споры о главном: дискуссии о настоящем и будущем исторической науки вокруг французской Школы Анналов. М.: Наука, 1993. С. 58-64.

⁵⁸ Шпрандель Р. Мои опыты в области истории ментальностей // История ментальностей. Историческая антропология. Зарубежные исследования в обзорах и рефератах. М.: РГГУ, 1996. С. 49-53.

противопоставлять себя другим, очерчивая абрис своей индивидуальности.

Одни исследования отмечают изменчивость менталитета даже в рамках жизни одного человека, а также невозможность его отрефлексировать самим реципиентом (на этом настаивал Франтишк Граус⁵⁹), что превращает менталитет в категорию, которую можно сформулировать только посредством сравнения «извне», отмечая противоречия в реакциях и привычках людей, существующих в культурной среде, отличной от нашей. С другой стороны, менталитет в самой своей сути является выражением «самопонимания групп», их самоидентификации, а посему даже в случае противопоставления аскезы единичного замкнутого отшельника бурному духу пирующей толпы, речь будет идти о менталитете отшельников как группы людей, объединённых идеей ухода от мира, добровольного одиночества⁶⁰. В случае наделения менталитета функцией предшествования личному сознанию человека выявляется проблема выявления весомых предпосылок для ограничения специфической группы, менталитет которой следует определить.

Эта необходимость определения референтной группы высвечивает подход, которым определяется терминология проводимого исследования. Перемычкой между «ментальностью» и «менталитетом» для автора остаётся *их растворение в сфере коллективного сознания, психологии этноса*, но разделяющим элементом становится национальная составляющая. Ментальность своим нитеобразным присутствием способна пронзить размышления людей на разных континентах единым импульсом, тогда как их менталитет потребует от них определённой деятельной реакции, которая может быть противоположна реакции второго носителя тех же идей. Таким образом, на взгляд автора, понятие ментальность точнее использовать в контексте темперамента, мироощущения и способа деятельности эпохи, а

⁵⁹ Graus F. Mentalität–Versuch einer Begriffsbestimmung und Methoden der Untersuchung // Heidelberg: Vorträge und Forschungen, 1987. Т. 35, pp. 9-48.

⁶⁰ История ментальностей, историческая антропология: зарубежные исследования в обзорах и рефератах. М.: РГГУ, 1996. 255 с.

понятие менталитет – как мировоззренческую систему, близкую давно используемому в отечественной науке понятию «картина мира».

Уместно будет уточнить, что ментальность в отличие от коллективного сознания представляет собой более глубинный пласт того незримого рельефа, срез которого человек может наблюдать лишь обратившись умозрительно в прошлое. *Ментальность, переживаемая посредством ощущений, интегрирует в себя всю бессознательную психическую работу социума, благодаря чему способна вызывать схожие реакции на идентичный раздражитель у широких групп населения, объединённых по самым различным признакам – от национальных до иерархических. Ментальность способна сохранять определённую обособленность от насильственной идеолого-политической пропаганды, стремящейся за ограниченный период преобразовать то, что закладывалось и развивалось на протяжении столетий, что может говорить о непрерывности процесса ментального движения внутри истории. Подобно связующему составу она стыкует эпохи друг с другом.*

Стремление человека одной эпохи «заглянуть» в мышление тех, кто давно истлел во мраке, может дополнительно стимулироваться любознательным желанием увидеть в ушедших веках часть своей современности, добавить ей осмысленности, лишить себя страха первопроходца, пробирающегося неизвестными землями. Упрочнение себя в мире через поиск отражений в истории – лишь дополнительный довод ступить на тот широкий путь, что проложила Школа Анналов. А.Я. Гуревич отмечал неоднозначную тенденцию, воздействию которой поддавались предшественники и современники Л.Февра, и против которой сам Л.Февр активно выступал – это убеждённость в неизменности человеческой сущности, что какие бы ни были времена – человек остаётся человеком, и его можно изучать через оптику современного человека⁶¹.

Фокусирование на «культуре повседневности» и поиск ярких проявлений индивидуальности в теле ментальности предполагает чёткое

⁶¹ Гуревич А. Я. Исторический синтез и школа «Анналов». М.: Индрик, 1993.

формулирование вопросов, ответы на которые исследователь желает обрести. Таковыми для настоящего исследования являются вопросы влияния эстетического вкуса автора на художественную выразительность, воздействие «износа» художественной формы на обновление выразительных матриц в искусстве, поиск ключевых сдвигов что в ментальности, что в изобразительном искусстве.

Согласно Л.Февру, прежде чем увидеть своё отражение в зеркале прошлого, следует задаться вопросом – способствовали обстоятельства прошлых лет формированию тех умонастроений, что исследователь тщится увидеть? Соблазн усмотреть в веках собственный облик так велик, что необходимо прилагать усилия, дабы его избежать. «Из самолюбия и тщеславия мы по-прежнему относимся с уважением ко всей нашей литературе, но на деле *вкус наш одобряет лишь ту её часть, что более или менее согласуется с нашими новыми идеями*», писал Пьер Симон Балланш⁶².

Возможно, устремление к обнаружению идентичных интеллектуальных поветрий современности в умонастроениях прошлого позволяет нагляднее проникнуть под панцирь официальной истории, когда они обнаруживаются в сфере невербального, невысказанного, в сфере искусства. Когда современный зритель стоит перед горизонтами Каспара Фридриха и отворяет своё сердце тоске, свету и экстазу, подобных тем, что мог испытать стоящий на его месте столетие назад.

Важной чертой ментальности является *неосознанность идей*, циркулирующих в ней. Незамкнутые в себе идеи, не до конца отрефлексированные, не насаждённые складным осмыслением философов, а инстинктивно воспринятые вследствие комплексного влияния «духа времени». «Идеи на уровне ментальности — это не порожденные индивидуальным сознанием завершённые в себе духовные концепции, а восприятие такого рода идей определенной социальной средой, восприятие,

⁶² Балланш П. Опыт об общественных установлениях в их отношении к новым идеям // Эстетика раннего французского романтизма. М.: Искусство, 1982.

которое их бессознательно и бесконтрольно видоизменяет, искажает и упрощает»⁶³, как охарактеризовал их природу А.Я.Гуревич. Мысли, взвешенные не индивидуальным разумом, а воспринятые через коллективное восприятие в своей необработанной повседневной форме. О циркулировании ментальных систем в ячейках бессознательных структур писали Ф.Арьес, Ж.Дюби, а также Ф.Бродель, Ж.Ле Гофф, Р.Мандру отмечали слепоту коллективных механизмов психики, что складываются под воздействием социокультурной среды. Существуют ли идеи в отрыве от людей, которые их исповедуют, риторически вопрошает Люсьен Февр, тут же отмечая, что идеи – это «всего лишь одна из составных частей того умственного багажа, слагающегося из впечатлений, воспоминаний, чтений и бесед, которые носит с собой каждый из нас»⁶⁴.

Необходимо сказать об установках коллективного сознания, составляющих жизненный мир человека Нового времени. Широкий географический разброс идей, циркулирующих в интеллектуальной среде культуры Нового времени XVIII-XIX веков, а также многообразие подходов к изучению человеческой сущности не должны отвлекать от ключевых аспектов, которые служат ориентиром в изучении ментальной составляющей эпохи.

Этими «начальными координатами» можно назвать диалектическое взаимодействие общего с национальным, а также общего с индивидуальным. Если в первом случае речь идёт о поправке неких усреднённых общепринятых идей эпохи на национальную специфику, то во втором отражается индивидуальный пример усвоения интеллектуального продукта эпохи в пытливом сознании индивида. Формулирование усреднённых постулатов предсказуемо требует предметного изучения наследия представителей интеллектуального течения для определения идей, созвучных друг другу вне зависимости от национальной специфики. Имеются в виду

⁶³ Гуревич А. Я. Смерть как проблема исторической антропологии: о новом направлении в зарубежной историографии // М.: Одиссей: Человек в истории, 1989. С. 115.

⁶⁴ Февр Л. Бои за историю. М.: Наука, 1991.

размышления эпохи над «естественностью» человека и его жизнью, что привели к формулированию постулатов естественного права, естественной религии, естественных экономических отношений. Этот тезис необходимо особо выделить.

Подробное изучение тождеств и различий в философской системе определённого представителя интеллектуального движения XVIII-XIX веков, его отношение к официальной и маргинальной культуре выступает важным подспорьем в изучении его индивидуальности, насколько способен один человек познать мышление другого. Однако, в случае изучения «жизненного мира» эпохи, в котором развивается интеллектуальная мысль человека, столь индивидуальный подход может привести к излишне точечной, ограниченной картине, как ограничивается пространственная панорама линзами подзорной трубы до чёткой, но предельно малой предметности. Таким образом, при изучении портрета эпохи перед исследователем встаёт необходимость с сожалением пренебрегать определённой долей индивидуального в пользу общего, чтобы не соблазниться возможностью распространить частные воззрения на всё интеллектуальное поле эпохи. Наблюдение за созданием усреднённых представлений о мире, пускай противоречивых по своей сути и идеологически конфликтующих между собой, но обобщённых и объединённых выбранным для исследования временем, их формулирование и структуризация – необходимый этап на пути к достижению цели данного исследования.

Как известно, упорядочивание представлений о мире в эпоху Возрождения происходило посредством взаимообогащения интеллектуальной элиты, что бороздило мир из собственного учёного кабинета лишь посредством ментальных карт, а также способов мышления и способов деятельности таких представителей иных сословий как *купцов, ремесленников и мореплавателей*. Они наравне со всеми были захвачены ширящейся перспективой мира, который развернулся на плоскости графических изображений. Горизонт подчинился секстанту, и ныне человек

волен править миром, поскольку он способен его рассчитать. Подготовленная почва простёрлась перед мыслителями Просвещения — необходимость интерпретации изложенных предыдущими эпохами идей, их критика или подтверждение питали бурное течение мысли Нового времени.

Стефан Цвейг писал, что расцвет французского Просвещения на раннем его этапе Париж встретил алчным интересом к алхимикам и шарлатанам. *Научное обоснование окружающих процессов, десакрализация религиозных таинств, рациональный подход к существованию для одних становится жизненным ориентиром.* Эпоха ставит людей перед вопросами, поиск ответов на которые требует интенсивной интеллектуальной работы. Конечно, подчиняясь своему нежеланию вторгаться в научную сферу, человек может устремиться к поиску ответов и в лоно магического мышления, увлечься маргинальными религиозными сектами, переносить своё стремление верить с Бога на иные трактовки некоего «высшего Разума», интроспектировать свой опыт, наделяя его той сакральностью, что отнята наукой.

Подчеркнём, что постулирование *разумности человека как основания его человечности* в эпоху Просвещения не смогло стать абсолютным наполнением для сквозящей в сознании метафизической бездны, что вынуждает человека из века в век задавать вопрос: «зачем человек?». Возможно, эта неспособность кроется в отсутствии дотошного объяснения: разум для просветителей это данность, двигатель развития, идеал и жизненный ориентир, но не объект препарирования, который можно с помощью саморефлексии просчитать. Стоит оглянуться на рассуждения просветителей о главенствовании рациональности в судьбе человека с сегодняшней исторической точки, то рождается относительно ограниченное представление просветителей о разуме: он превозносится над индивидуальностью, которую должен изменить и верно сформировать, тем самым словно лишая индивидуальность свободы развития. «Я постигаю произвольное движение моего ума, с помощью которого он считает вещь

истинной, не зная, почему он так считает», отмечал Бернар ле Бовье де Фонтенель (1657-1757) в своих размышлениях об умственных процессах, где он увлечённо наблюдает за тем, как человек мыслит, постулируя разум как данность⁶⁵.

В свою очередь, приверженцы более позднего романтического течения в культуре усматривали в этом монолитном теле эмпирической науки, которая должна выплавить внутри себя объективное знание, узнаваемые и столь привычные черты «единобожия», что превращает учёных в адептов культа. Темперамент эпохи Просвещения озадачен поиском объективной реальности, которая непременно должна открыться вследствие эмпирических изысканий.

Научное знание в эпоху Просвещения является мощным культурным фактором, которое при интегрировании в общественное сознание усваивалось как интенсивно-осмысленно, так и пассивно-неосознанно. Высокий уровень внедрения науки стоило бы обвинить в провоцировании нового раскола в мышлении человека: избыток противоречивых научно-сформулированных «картин мира» пресыщает человека, перестаёт отвечать на его внутренние вопросы, стимулируя его вновь искать ответы в отличных от науки областях. В результате «жизненный мир» человека и научная картина мира перестают взаимно обогащаться, разделяются и разводятся в сознании и бытии, противопоставляя себя друг другу. Здесь важно особо отметить: *жизненный мир демонстрирует формирование базового «доопытного» знания, от которого человек отталкивается при попытке трактовать и осознавать реальность.*

По мнению де Фонтенеля, ни одна универсальная идея не способна дать представления о некоем неизвестном ранее явлении, она может только убедить в его существовании на основании уже имеющейся частной идеи. Так, учёный писал, что производимые человеческим разумом идеи следует разделять на те, которые дают представление, и те, которые убеждают, относя при этом всеобщие идеи к «сокращённому пути ума, которые не может ни

⁶⁵ Фонтенель Б. Рассуждения о религии природы и разума. М.: Мысль, 1979.

видеть, ни объять все частные вещи [одного рода] и объять их одной единственной идее»⁶⁶. Таким образом, невозможно обрести убеждающую идею, если еще нет представления об объекте, соответственно любая универсальная идея или идея чистого разума основана на частных идеях или идеях, дающих представление.

Не лишним будет обратиться к Ирвину Гофману, чтобы вспомнить его модель социальных образований как *относительно незамкнутых систем*, в границах которых непрерывно происходят социальные процессы и ритуалы, в движении которых можно проследить сходство с театральным действием⁶⁷. Социальное взаимодействие — это сочетание отрепетированных жестов и жестов произвольных, когда человек стремится произвести определенное впечатление, согласующееся в его сознании с разворачивающейся вокруг него экспозицией. Согласно Гофману, в социальных образованиях сохраняется пронизанное, но устойчивое разделение на тех, кто «задаёт тон», и тех, кто его воспринимает. Как под театральным сводом люди, что на улицах смешиваются в пёструю толпу, решительно разделяются порталным занавесом на зрителей, лицедеёв и тех, кто не присутствует на сцене, но в ответе за всё происходящее на ней.

Определённый спектр социальных реакций на некоторый перечень событий впитан человеком как опыт его многолетней жизни в обществе, как то: поднимать шляпу при встрече, вести беседу с человеком в определённой манере в зависимости от степени близости. Филипп Арьес отмечает воздействие так называемых «трактатов о приличиях» на самоопределение человека в XVII-XVIII вв., ведь эти трактаты учили иначе относиться к телу: на место пылких объятий, эмоциональных поцелуев и падений на колени приходит вкрадчивая деликатность, когда *воздействие одного человека на тело другого в общественном поле должно быть равно таким, чтобы обратить на себя внимание, но не стать его центром*. Проявляются

⁶⁶ Фонтенель Б. Рассуждения о религии природы и разума. М.: Мысль, 1979.

⁶⁷ Гофман И. Представление себя другим в повседневной жизни. М.: Канон-Пресс-Ц, 2000.

знакомые современному человеку элементы социальной стыдливости. Частная жизнь человека, в которой он чаще может являться собой, нежели в общественной, стала предметом живейшего исследования благодаря Школе Анналов. Возможно, именно в замкнутости стен своего дома человек способен притвориться собой в той достаточной мере, чтобы на поверхности его личности очертились системы эпохи, что складываются в ментальность выхваченного вниманием исследователя времени.

Вычлняя из тела времени аспекты, что видоизменяли ментальность Нового времени, следует определить те внешние факторы, что определяли сознание человека. Даже если обнаруженные изменения проявятся нагляднее лишь через столетия.

Во-первых, государство вбирает в себя новые формы воздействия на человека напрямую. То, что раньше было в юрисдикции общин, в Новое время передаётся в твёрдые руки государственного правосудия — границы частного сметаются новым порядком, о чём будет подробнее сказано далее.

Во-вторых, воспринятая людьми привычка к чтению, которое к восемнадцатому столетию уже не было удовольствием ограниченного количества образованных людей. Чтение провоцирует человека на обращение внутрь себя, на размышление в одиночестве, сама тяга к *мышлению* выпорхнула из монастырских стен и учёных кабинетов, чтобы разлететься по городским переулкам. И пускай чтение вслух развлекательной литературы перед необразованными крестьянами продолжало оставаться забавой, множество людей уже имели возможность устремиться к потоку знания, чтобы в одиночестве составить индивидуальное представление о мире, населить его собственными ожиданиями, насытиться разочарованиями и новой надеждой.

В-третьих, в восемнадцатый век из семнадцатого проскользнула окрепшая традиция интимной молитвы, что выросла на идее личного благочестия. Обозначенные специфические изменения более характерны для французских земель, поскольку во Франции Новое время наиболее наглядно

проявило изменения в приватной жизни людей, но также и для Англии, Голландии, Фландрии, то есть преимущественно для северных и северо-западных территорий Европы.

Выявляя коллективные представления, определявшие основания жизненного мира человека Нового времени, весьма продуктивно обратиться к некоторым базовым составляющим сознания. Одной из таких составляющих во всех эпохах, как известно, является отношение к смерти (наряду с отношением к деньгам, к женщине, к богатству и т.п.). Таким образом всегда важно изучать вопрос *отношения к смерти* как одного из ориентиров, что ведёт исследователя по тернистому пути изучения базового типа личности. Неизбежная конечность человека — один из тех фундаментальных бытийных вопросов, необходимость переживания которого изначально заложена в составе ментальности, и видоизменяется преимущественно вследствие упрямой работы индивидуального ума. Феномен смерти — это неотрывная часть человеческого существования, которая заботит каждого человека в разных плоскостях. Одних — в контексте философского размышления причинности человеческого возникновения, другие концентрируются на разрешении насущных тягот, которые приносит с собой чужая кончина.

Но всегда смерть — это «великий компонент культуры, экран, на который проецировались все жизненные ценности»⁶⁸. Элемент фундамента, на котором базируется «коллективное сознание». Человек смертен, это знание непреложно, и поскольку коллективное сознание явно выражает свою подвижность в течение времени, то и способы принятия факта смертности неизбежно меняются. Однако, эти изменения могут характеризовать не только отношение к смерти, но и восприимчивость человеком определённых изменений жизненного уклада, а также его отношение к самому себе в частности и обществу в целом. Недаром на протяжении бытия смерть рисуется то избавительницей от страдания в юдоли слёз, светлым завершением тернистого пути, то назойливой помехой, которую непременно

⁶⁸ Гуревич А. Я. Исторический синтез и Школа Анналов. М.: Индрик, 1993.

стоит преодолеть, вооружившись вернейшим средством — знанием. Филипп Арьес (1914-1984) выделяет следующие варианты обозначения смерти в европейской истории⁶⁹:

- «смерть прирученная» (*la mort apprivoisée*), являющая собой ту обыденную неизбежность, которой нет нужды страшиться в виду её неотвратимости. Смерть лишена глубокой индивидуальности, поскольку она — лишь сон перед Вторым Пришествием. Обрядовая часть ориентирована на семейство, к которому принадлежал усопший, являя собой не акт индивидуального прощания, а социальное мероприятие;
- «смерть своя» (*la mort de soi*), которая представляет собой продукт умственного труда интеллектуальной элиты XI-XIII вв. Обряд отпевания и погребения теперь замкнуты на усопшем, они призваны освободить его душу из оков плоти, что говорит о росте индивидуального сознания человека, о рефлексии насчёт конечности индивидуальной истории;
- «смерть твоя» (*la mort de toi*), формирование которой можно связать с усилением персонального эгоизма на фоне кризиса веры в загробные миры, в результате чего смерть близкого человека воспринимается глубокой личностной раной;
- «смерть извращённая» (*la mort inverse*), проявившая себя в двадцатом веке, когда коллективный разум пытается вытолкнуть смерть из себя. Эта форма схожа со «смертью прирученной» в своём заявлении «нас всех однажды не станет», только в данном случае говорить и думать об этом человек не желает, он — заменяемый винтик в машине социума, и ментальность постулирует идею, что смерть одного едва ли что-то значит в масштабе общества, и поэтому сама мысль об умирании отталкивается человеком от себя. Безусловно, смерть сегодня —

⁶⁹ Арьес Ф. Человек перед лицом смерти. М.: Прогресс, 1992.

интереснейшая тема для изучения, но данное исследование вынуждено ограничиться более ранними временными отрезками.

Для Нового времени подходящей категорией станет переходное состояние от «смерти своей» к «смерти твоей». Данный перечень, предложенный Арьесом, зиждится на достаточно аристократическом подходе к проблеме — уязвимым местом становится отсутствие внимания к социокультурным различиям, а также однобокая трактовка произвольно выбранных источников. Несмотря на критику, которой подвергалась работа Арьеса, он заявил следующую важную идею: ментальность суть феномен, пронизывающий все слои населения. Разумеется, это заявление требует аккуратности, поскольку нельзя подходить с идентичной меркой к землепашцу и зажиточному коллекционеру диковинок. Однако, ментальность как расширенное проявление некоего «бытового коллективного сознания», с включением в себя сложного спектра желаний, ощущений и предчувствий, раздвигает границы в вопросе изучения индивидуальных сдвигов внутри человека. Фокус на частное через смещение оптики личностного внимания с общественного.

Такие сохранившиеся элементы как визитки гробовщиков (в частности, визитная карточка Уильяма Бойса, работавшего в 1680-х, предлагает не только услуги по изготовлению гробов, но и одежду для свидетелей последнего прощания с усопшим), объявления о поиске подмастерьев и буклеты о предлагаемых услугах (в 1783 году фирма Tuesby&Cooper начала распространять каталог, где потенциальный покупатель мог выбрать фурнитуру для украшения гроба, подобрать внутреннюю обивку и заказать индивидуальный вензель), позволяют проследить медленный процесс формирования похоронной индустрии. Этот процесс начался ещё в пятнадцатом столетии, когда в протестантских странах (в католических он протекал куда медленнее) сложилась традиция доверять похороны знатных господ специально обученным людям, которые обязывались соблюсти весь необходимый церемониал. В Англии этим заведовала организация под

названием College of Arms. Во французской столице обязанность созыва на похороны августейшей особы легла на «глашатаев тела и вина» (*jure-crieurs de corps et de vin*).

В XVII веке расширение возможностей книгопечатания позволяет переложить функцию глашатаев на напечатанные похоронные письма, выполнявшие порой функцию входного билета в виду ограниченного количества мест в церкви и последующем похоронном фуршете. В XVIII веке к этим приглашениям уже могут прилагаться памятные броши с прядью волос усопшего — на память. Прядь могла храниться внутри изделия, а могла быть частью миниатюры как часть пейзажа или портрета. На протяжении XVII века происходит переход к той условной «твоей смерти», о которой писал Ф.Арьес, но речь идёт по-прежнему о зажиточном слое населения. В виду личного переживания горя, замыкания горечи потери в рамках семейства, постепенно сходит на нет потребность массового приглашения людей на прощание. Печатное приглашение в данном случае становится ещё и интимным актом, протянутой нитью, что связывает приглашённых с семьёй ушедшего — они приглашены лично, вовлечены в камерный процесс прощания, таким образом похороны претворяются в ритуализированное социальное таинство, каждый участник которого вынужден соблюдать свою роль.

Новое время продолжает реформировать аспекты социальной жизни на новый лад, забирая из монопольных рук гильдий похоронный процесс и передавая его в цепкие пальцы частных дельцов, сформировавших предложение соблюдения всех необходимых обрядов на уровне геральдистов, но за меньшую стоимость. К середине XVIII века частные похоронные агентства — это наследуемое ремесло, требующее обучения и подтверждения образования. Средневековое захоронение в одном саване отходит в прошлое, сменившись стремительно ширящимся предложением гробов. Будто ограничение тела геометрическими границами под землёй способно сохранить его самость, предотвратить неизбежное смешение с окружающим

миром.

Своеобразным мерилom умонастроений времени также выступает феномен самоубийства. Причины, что побуждают человека ступить за край бездны, покинуть границы известного ему мира, необходимо рассматривать не только через призму индивидуальных психологических характеристик, но и через оптику общественного, то есть учитывать социальные, временные и географические обстоятельства. Европейский XVII век ещё отводит «дьяволу» ведущую роль в помутнении разума отчаявшегося человека, тогда как в XVIII на первый план вновь выходит меланхолия, подводящая людей к последней черте ещё во времена античности. В эпоху Возрождения меланхолия считалась незавидной участью тонкой человеческой природы, *в эпоху Просвещения же меланхолия становится модным атрибутом человека искусства.*

Так, Джонатан Свифт высмеивает чрезмерное погружение меланхолической природы в собственные глубины, описывая в своих «Путешествиях Гулливера» людей-лошадей, которые молоды и здоровы, но подвержены страсти забиться в угол, стонать и выть, отгоняя от себя слуг. Шиллер винит в меланхолии болезненный разрыв личности и природы.

Джон Донн в своём «Биатанатосе» пространно и уклончиво повествует о самоубийстве как о преступлении, поскольку убийство себя это всё равно что убийство человека, но при этом не каждый убийца виновен в этом деянии⁷⁰. Осуждая с одной стороны, с другой Джон Донн находит оправдание добровольным уходам из жизни, которые упомянуты в Писании (в частности, Донна занимает вопрос смерти Самсона как «эмблемы Христа» и смерти Христа как самоубийства). Не ограничиваясь Писанием, Джон Донн приводит список известных самоубийц прошлого, обнаруживая у каждого из них весомый повод для их последнего поступка. Проблематика смерти встречается не только в прозе Донна: как минимум 32 сонета из 54 уделяют

⁷⁰ Donne J. Biathanatos, A Declaration of that Paradoxe Or Thesis, that Selfe-homicide is Not So Naturally Sinne, that it May Never be Otherwise. London: John Dawson, 2010.

внимание смертности человека, её преодолению и идее бессмертия⁷¹. Отношение к смерти меняется на протяжении жизни: от спасительного побега разума из клетки физического тела до пренебрежительного «короткого сна», за которым неизбежно последует пробуждение. «Смерть, не тщеславься: се людская ложь, / Что, мол, твоя неодолима сила.../ Ты не убила тех, кого убила, / Да и меня, бедняжка, не убьешь»⁷².

Объяснимо, почему трактат Джона Донна написан с известной аккуратностью: размышления эти принадлежат руке заходящей молодости («Биатанатос» был написан автором в возрасте тридцати шести лет в 1608 году), они едва ли могли быть приняты от лица священнослужителя, которым он стал в 1621. Однако идея о смерти Христовой как о самоубийстве доходит в развитии до своего зенита в одной из последних проповедей Донна, которую он произнёс перед Карлом I. Идея, что лишение себя жизни — не преступление, но прощительное, а иногда даже похвальное и смелое решение находит своих приверженцев среди просветителей XVIII столетия. Этическая дилемма заключается в вопросе: если жизнь как процесс нарекается человеческим правом, то превращает ли это право саму жизнь в безусловную обязанность?

Дени Дидро (1711-1784) заявляет, что не стоит заставлять жить человека, который дошёл до того состояния, когда искренне не желает продолжать своё существование, когда жизнь представляет собой сплошное несчастье. Отмечая страсти и чувственные удовольствия, свойственные живому существу, Дидро подчёркивает, что их чрезмерность всегда пагубно отражается как на общем благе, так и на жизни индивида в отдельности, поскольку при выходе за рамки умеренности они превращаются в порок.

Среди аффектов, обсуждавшихся просветителями, встречается и любовь к жизни: «Ценить жизнь больше, чем она того заслуживает,

⁷¹ Donne, John. «Songs and Sonnets.» Poems of John Donne. London: Lawrence & Bullen, 1896.

⁷² Перевод Д. В. Щедровицкого.

свойственно только трусам»⁷³. Жюльен Офрэ Ламетри (1709-1751) возлагает вину за страх перед неизбежностью смерти на непросвещённый разум, который должен преодолеть в себе эту слабость⁷⁴. Таким образом, только *презрение к смерти способно помочь человеческому существу возвыситься над ней*. С Ламетри соглашается Поль Гольбах, который подтверждает, что смерть тождественна глубокому сну, и «просвещённый разум» способен искоренить в себе страх перед этим процессом⁷⁵. Интересно, что эти концепты, развитые ещё в XVIII веке, входят в активный арсенал как психотерапии, так и философии XX – XXI веков.

Не только французские просветители определяли самоубийство как право индивида и как добровольный выбор личности. Дэвид Юм (1711-1776) — шотландский философ, номиналист, эмпирик — выдвигает три основных критерия, по которым осуждается самоубийство: «Если самоубийство преступно, то оно должно быть нарушением нашего долга или по отношению к богу, или по отношению к нашим ближним, или по отношению к нам самим»⁷⁶. После чего последовательно их оспаривает, приходя к выводу, что подобное роковое средство в определённых обстоятельствах является необходимостью, и человек имеет на него право без оглядки на бога, на ближних и на самого себя.

Обобщая широкие процессы культуры, можно прийти к выводу, что в XVIII веке явно усиливается тенденция к обособлению человека внутри своей личности, что дополнительно выражается в распространившейся практике личных записей и дневников, непредназначенных для публикации.

Несомненно, всё это — *признаки углубляющегося индивидуального сознания*. Новое время не только потворствует этому новому стремлению личности к одиночеству, но и противодействует, насаждая *необходимость не быть, а казаться*, то есть соблюдать социальные ритуалы в ущерб

⁷³ Дидро Д. Принципы нравственной философии, или Опыт о достоинстве и добродетели, написанный милордом Ш***. Сочинения: в 2-х томах. Том 1. М.: Мысль, 1986. С. 76

⁷⁴ Ламетри Ж. О. Сочинения. Серия: Философское наследие. Том 88. М.: Мысль, 1976.

⁷⁵ Гольбах, П.А. Избранные произведения в двух томах. Том 1. М.: Мысль, 1963

⁷⁶ Юм, Д. О самоубийстве // Диалоги о естественной религии. М: Юрайт, 2019

внутренней искренности, если человек жаждет добиться социальной стабильности, признания и успеха. Завершение восемнадцатого столетия отмечено очередным размытием границ между частным и общественным, поскольку «частное» лишается статуса «личного» и превращается в то, что сокрыто от общества, а значит — требующее контроля, ведь именно в сфере частной жизни плодородная почва для взращивания недовольства, бунта и агрессивных настроений.

Весьма интересно сослаться и на такое довольно частное обстоятельство: процессы соперничества личного с общественным прослеживаются во Франции через наблюдения о нововведениях в одежде. Отметим, что после созыва Генеральных Штатов в 1789 году одежда получает способность выражать политические воззрения. Представители знати блистают золотом и оправляют кружева, пока представители третьего сословия сохраняют верность строгости тёмных одежд⁷⁷. Среди республиканок в 1792 году активно входит в моду так называемый «конституционный костюм» или «костюм равенства», который был представлен широкой публике модными журналами за два года до этого. Помимо самого костюма задавалась мода и на цвета — женщине-патриотке следовало обзавестись голубым сукном, кокардой, окрашенной в национальные цвета, и шляпкой с чёрной лентой.

Подобная агрессивная демонстрация своей жизненной позиции посредством подобранного гардероба спровоцировала в 1792 году принятием Конвента указа о либеризации костюма, за которым на самом деле крылось недовольство столь активным вовлечением женщин в политическую жизнь, что сказывалось на нежелательном гендерном уравнивании, поскольку женщины «отрывались от очага». Сначала красные колпаки, а затем они потребуют оружия, из-за чего вслед за запретом на принудительное облачение человека в определённую одежду, выступающую отличительным знаком, упразднились и женские клубы.

⁷⁷ Жюль М. Народ. М.: Прогресс, 1965

Иначе развернулся вопрос с мужским костюмом: весной 1794 Жак-Луи Давида озаботили заказом на создание нового национального костюма, в рамках работы над которым он даже создал два типа гражданской униформы. Впрочем, гражданская униформа не возымела успеха и носилась только людьми из круга почитателей гения художника, но сама попытка унифицировать внешний вид людей говорит о желании нивелировать границу между общественным лицом и частной индивидуальностью. Эта унификация была преподнесена в обёртке из постулатов о равенстве — пока социальные различия считаются за счёт внешнего вида, ни о каком новом обществе не может идти речи. Претенциозный проект по реформированию внешнего вида французских граждан не снискал успеха и был свёрнут, но по-своему проявился в более локальных социальных группах. Например, некоторое время ещё сохранялась манера одеваться «à la victime» в память о погибших в челюстях гильотин: открытая обувь, клетка в одежду и длинные волосы.

Претерпел определённые изменения и частный интерьер, в котором религиозные изображения потеснились, сметённые волной предметов, расцвеченными призывами к Революции, аллегорическими изображениями Свободы, Равенства и Процветания. Картины, сундуки, табакерки, вазы, календари, зеркала – бытовые предметы для любого кошелька претерпевали изменения, становясь трансляторами идеологических лозунгов. Это не могло мигом изменить мышление людей, но способствовало формированию долгоиграющих поведенческих паттернов. В эпоху Возрождения светские лица претворялись в картине как часть религиозного действия, засилье Наполеоновских портретов стимулировало складыванию удачной легенды о его грядущих победах, в двадцатом веке страсть политизировать частный быт достигла пика.

Таким образом, были выявлены некоторые культурологические измерения коллективного сознания, устойчивые константы жизненного мира человека Нового времени, необходимые для исследования.

1.2. Сложение культурно-художественных норм в контексте исторических менталитетов Нового времени

Материальный мир и всякий раз меняющиеся способы деятельности человека в нем посылают импульсы формированию ментальных структур, формирующих человеческое представление о реальности, которая существует в абстрактном пространстве идей. Напомним, ментальность — это единство осознаваемого и безотчетного; то есть — рационального и импульсивно-эмоционального. Совокупность складывающихся на этой основе наиболее общих представлений принято в науке называть картиной мира.

Ментальный «слепок» объективной реальности в «гипсе» конкретного материального мира не всегда достоверен, поскольку включает в себе помимо чистых идей, устойчивых способов чувствования, также и множество искажений – индивидуальные свойства личности, узко-социальные нормы своего времени, заблуждения и неверные интерпретации. Художественная культура, чьё содержательное наполнение всегда превышает конечное произведение, стойко противостоит уничтожению временем собственного своеобразия, донося до потомков отголоски идей. Разумеется, эти идеи под влиянием всех искажений своего времени и дополнительных трансформаций современным зрителем претворяется уже в нечто новое, отходящее от образов своего культурного источника.

Прежде чем обратиться к вопросу взаимного влияния и обогащения ментальности и культурно-художественной нормы, следует вспомнить следующую типологию культурных норм⁷⁸:

- статистические или традиционные, сложившиеся стихийно и произрастающие из привычки и обычая;
- конвенциональные, созданные посредством негласного общественного договора;

⁷⁸ Флиер А. Я. Религиозные и художественные образы как воплощение эталонных культурных норм // Вестник культуры и искусств, 2018. №. 1 (53).

- институциональные, зафиксированные на документальном уровне и возможно дополнительно насаждаемые авторитетом власти;
- эталонные, возникающие как реакция на актуальный времени культурный стандарт.

Возможно, не совсем верно жестко отграничивать одну форму от другой, поскольку различия некоторых из них довольно условны, а вероятность перерождения одной нормы в другую в иных случаях неизбежна (конвенциональной нормы в статистическую, например). Если применить подобную типологию к культурно-художественным нормам, то уместно отнести к ней как к перечню комплексных этапов развития, а уже их очередность внутри художественной нормы избирается и компилируется сообразно ментальности, с которой они обоюдно сосуществуют.

Не лишним будет обратиться к словарной трактовке художественных норм, которая характеризует их как *«исторически сложившиеся способы и правила, на основании которых создается произведение искусства, они находят выражение в требованиях творческого метода в искусстве, стиля, жанра, способов организации пространства и времени в искусстве, соотношения пропорций. Иногда нормы искусства сознательно формулируются, находя выражения в эстетических трактатах (к примеру, сформулированные Буало «Три единства» в искусстве классицизма), иногда возникают стихийно и не осознаются, бывают устойчивыми и преходящими, обязательными и необязательными, могут носить как содержательный, так и формальный характер»*⁷⁹.

При попытке сведения общекультурных норм и норм художественных вместе на общей плоскости взаимодействия с ментальностью, нащупывается органичный синтез этих понятий, включающий в себя широкий спектр взаимного влияния. На основе обобщения большого материала разных видов искусств, отметим: культурно-художественная норма Нового времени — это

⁷⁹ Эстетика: Словарь. Под общ. ред. А. А. Беляева. М.: Политиздат, 1989.

пластичная и выносливая категория, отзывчивая к новым интеллектуальным и чувственным веяниям в сфере ментального. Она существует и развивается равнозначно как благодаря строгому соблюдению каталогизированных правил и установок, которые создавал классицизм, так и под влиянием их отрицания, бунтующему несогласию и стремлению к разрушению, чтобы на базе былого создать иные способы чувствования реальности. Норма порой сливается с функцией, которую она несет в себе, и вынуждает к нарушению самой себя во имя дальнейшего развития, поскольку художественная культура Нового времени — это раскаленное жерло, в котором выплавляются все новые художественные практики, эклектичные, многомерные и неоднородные и всё же с определенной дистанции имеющие общий знаменатель.

Процесс регулирования приемлемых форм выражения творческо-повествовательной программы «сверху» понятен — через теоретическое и практическое художественное образование, через коммерческие заказы, когда художнику требовалось отвечать представлению заказчиков о самих себе и мире вокруг. Формирование новых правил выражения идеалов и чувств «снизу» происходит скорее в сфере чувственно-ощутимого, спонтанного нежели выразимого вербально. С одной стороны, появление новой морали и новых фундаментальных идей, объясняющих существование реальности, упрочивает положение человека в его бытии, отделяет его существование от хаотического порядка природного мира. Одновременно с этим монументальная новая мысль, сменяющая предыдущую, — это всегда потеря привычной опоры для человека. Потеря пробуждает стремление зацепиться и удержаться над бездной, это всегда болезненное блуждание в потемках и поиск новых ориентиров. Подобное неустойчивое балансирование в жаждающих поисках опоры находит свое выражение в новаторских произведениях художественной культуры, порождая непредсказуемые смыслы и выражая не произнесенные вслух страхи и ожидания. Таким образом, интенсифицируется развитие

эстетических и художественных категорий, их новое наполнение одновременно в двух плоскостях — светской и профессиональной.

Художественная культура Нового времени одновременно призвана служить просвещенному разуму, разнося по обществу рациональное Знание, и вместе с тем быть выразительной формой для доброй истины, несущей в себе дидактическую программу нравственного воспитания. «Образование и обычай могут оказать влияние на наши *внутренние чувства* (там, где они уже заранее имеются), увеличивая способность наших умов сохранять и сравнивать части сложных комбинаций. И тогда, если нам представлены самые прекрасные предметы, мы начинаем осознавать существование удовольствия, намного превосходящего то, которое возбуждает обычные явления», — обосновывал шотландский философ Френсис Хатченсон (1694-1747) потребность человека в воспитании и оттачивании естественного внутреннего чувства прекрасного, подчеркивая неизбежную необходимость в искоренении предрассудков, которыми полнится любой образовательный процесс.

Вслед за ним, другой шотландский мыслитель Александр Джерард (1728 – 1795), последователь Дэвида Юма (1711 – 1766), не определял вкус как природную данность, получаемую человеком вместе с сознанием, но и сомневался в возможности его развить посредством искусства при полном отсутствии склонности к видению прекрасного⁸⁰. Вкус, по его мнению, проистекает из того же трудноуловимого источника, из которого черпает человек свою способность к воображению, из сонма неуловимых «*внутренних чувств*» или же чувств «*отражённых*». Дискуссии о природе способности воображения велись с конца XVII века. Однако представление о воображении как о синтезе внутренних чувств, тонко и чутко воспринимающих реальность в той полноте, в которой одними лишь внешними чувствами познать её невозможно, одним из первых

⁸⁰ Джерард А. Опыт о вкусе: пер. с англ //Из истории английской эстетической мысли XVIII века. М.: Искусство, 1982. С. 232-270.

сформулировал Френсис Хатченсон⁸¹. Позднее Хатченсон определил внутренние чувства как *последующие* и *отражённые*, т.е. всегда продолжающие некий предшествовавший опыт, вынуждающий человека использовать собственные развитые способности к познанию.

Смысловое разделение «воображения» и «фантазии» обозначилось еще в дискуссиях конца XVII столетия, пусть это различие оставалось зыбким и неоднозначным, но оно было намечено. «Левиафан» Томаса Гоббса (1588-1679) отворяется читателю рассуждением о природе человеческих ощущений, перетекающим в сопоставление латинского «воображения» как воссоздания некоего объекта, исчезнувшего из поля зрения, и греческой «фантазии». В итоге «представление» и «фантазия» слились во взаимозаменяемые элементы мыслительного процесса, который не только регистрирует действительность, воссоздавая образы подобно воспоминаниям, но и создает нечто новое, составляя из имеющегося опыта отличные по содержанию представления и о мире. Способность человека к воображению в философских размышлениях Просвещения претворилась в движущую силу, запускающая механизм прогресса, а также отвечающую за эстетическое восприятие.

Норма вкуса опирается на обобщённые стереотипы одобрения и порицания, существующие в любой культуре, какой бы необузданной и дикой она не казалась представителю иной ментальности. *«...Тонкий вкус к остроумию и прекрасному всегда должен быть желанным качеством, ибо это – источник всех самых утонченных и невинных наслаждений, которые доступны человеческой природе. На этом сходятся чувства всего человечества»*⁸². Адам Смит продолжает эту мысль, погружаясь в размышления о той степени влияния на представления человека о прекрасном и безобразном, которую оказывает на чувственное восприятие

⁸¹ Хатчесон Ф. Исследование о происхождении наших идей красоты и добродетели // Эстетика. М.: Искусство, 1973. С. 238.

⁸² Юм Д. О норме вкуса/История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли в 5-ти т. Т. 2. М.: Искусство, 1964. С. 140-159.

*мода и обычай*⁸³. Подчеркивая, что умение чувствовать прекрасное зависит от способности воображения, Адам Смит признаёт, что на эту способность напрямую влияет культурное окружение и впитанные привычки, поскольку по своей сути воображение остаётся довольно деликатным чувством, требующим плодородной почвы сознания.

Одобрение и порицание, в свою очередь, опираются на глубинные переживания страстей, присущих человеческой натуре, и изменить их в корне посредством новых веяний моды довольно сложно, только немного изменить их направление. Возникает не находящий разрешения конфликт между внутренним восприятием и диктуемой модой переменчивостью: с одной стороны, совпадение субъективных убеждений с нарративом привычных обычаев и *модной* формой углубляет и усиливает человеческие чувства, претворяя тихое переживание прекрасного в яркий акт эстетического наслаждения; с другой стороны, внутреннее несовпадение с создаваемой модой формой определения прекрасного и безобразного порождает напряжение, неизбежно перерастающее в конфликт между *искренним* восприятием и восприятием *ожидаемым*. Сохранение границы между искренностью собственного впечатления и его видоизменённой формой, подстраивающейся под диктуемую извне программу — это проявление глубинной воли к созиданию, к следованию за неуловимо мерцающей путеводной нитью к добродетелям не в пример более устойчивым, чем порывистое изменение моды и менее заметное изменение обычая. Так можно обозначить действие культурного механизма обновления норм, нащупанного уже в это время. Культурно-художественная норма живет в сфере имплицитной онтологии и влияет на мировоззрения так же, как не осознаваемая объективно картина мира, впитанная человеком в процессе своего развития и влияющая на его интерпретацию окружающей действительности.

⁸³ Смит А. О влиянии обычая и моды на чувства морального одобрения и порицания // Эстетика. М.: Искусство. 1973. С. 397-420.

В частности, воспевание утонченной женской красоты в искусстве разворачивается к новым темам, прежде являвшимся лишь предметом иронии и насмешек — речь о внешнем несовершенстве. Налицо обращение к экспрессивному, будоражающему, возбуждающему в поиске новых форм чувственного переживания. Так, Мишель де Монтень пишет об особенной телесной пылкости хромоножек⁸⁴, а Джузеппе Саломони обращается к стареющей прелестнице словами *«и ты морщин своих не засти, о ангел мой, на склоне лет: зане они любовной страсти, а вовсе не уродства след»*. Роберт Бертон считает, что имеются чувства, перекрывающие понятия привлекательного и отталкивающего, последовательно живописует чудовищно отвращающий образ, в который *«влюбившись, он будет обречен восхищаться им всю жизнь»*⁸⁵. Из подобных настроений не следует, что безобразное отчасти вытесняет привычную красоту. И более того: само понятие красоты разомкнулось и впустило в себя новые формы своего выражения, прежде использовавшиеся для осмеяния. Возрождение обращалось к физической непривлекательности преимущественно в критической плоскости, подвергая поруганию физические недостатки или же саркастически их осмеивая, тогда как барочная дуальность сумела обратить во благо едкие сюжеты прошлого.

Подобные сдвиги в культурных ориентирах равно влияют как на усиление момента переживания эстетического, существующего с человеком в одном моменте, так и на отвращение человека от того среза культуры, в котором он живёт. Так, Адам Смит приводит в качестве примера распутство как добродетель в кругу Карла II, когда несдержанность и развращённость воспринималась как великодушная щедрость, смелость быть откровенным и независимым. *«Для людей поверхностного ума пороки великих людей во всякие времена казались приятными»*⁸⁶, резюмировал А. Смит.

⁸⁴ Монтень М. Опыты. Том III. М.: Альфа-книга, 2017. С.11

⁸⁵ Бёртон Р. Анатомия меланхолии/пер. с англ., вступ. ст. и комментарии А.Г. Ингера. М.: Прогресс-Традиция, 2005.

⁸⁶ Смит А. О влиянии обычая и моды на чувства морального одобрения и пропорции (Ф.Ф. Вермель пер.) // Эстетика. М.: Искусство, 1973. С. 420.

Необходимость без устали калибровать внутренние ориентиры следует за человеком на протяжении всего его существования, чтобы не поддаваться искушающим веяниям эпохи, диктующим плохой вкус, и при этом не оставлять незамеченными те проявления сосуществующей с человеком культуры, которые отвечают на извечные вопросы о природе прекрасного и идеала. Перед образованным человеком Нового времени, в том числе и перед представителем европейского Просвещения, эта задача тонкой внутренней настройки стояла в той же мере, как стоит перед современным человеком: в частном порядке, но с живой вовлечённостью образовательных возможностей.

Френсис Хатченсон писал, что *«когда просвещение, образование или предубежденность какого-либо рода возбуждают какое-либо желание или отвращение в отношении какого-либо предмета, это желание или отвращение должно быть основано на мнении о каком-либо совершенстве или каком-либо недостатке тех качеств, для восприятия которых у нас имеются соответствующие чувства»*⁸⁷. Понятие «внутренних чувств», которые воспринимают гармонию и красоту, Хатченсон использует только для смыслового различения их с «внешними чувствами» слуха и зрения, не отделяя окончательно одно от другого, а скорее углубляя внутренним чувством чувства внешние. Каждый способен воспринять изящную мягкость цвета и слаженное сочетание нот, однако для слияния красочных пигментов в повествовательное полотно, вибрирующее ощущениями и смыслами, человеку необходима тонкость *внутреннего чувства*.

Справедливы будут замечания мыслителей, акцентирующих взаимное обогащение вкуса образованностью и наоборот, но лишь до определенной степени. Образованность, сколь бы обширной и внимательной она не была, не наделит человека *внутренним чувством вкуса*, если он сам не стремится его отточить. В вопросах моральных ориентиров человека эпоха Просвещения опиралась преимущественно на образование и воспитание. Это

⁸⁷ Там же.

ожидаемо выросло из идеи разума как движущего начала. Образованность была первейшей необходимостью для достижения мечты о формировании человека новой эпохи, благоразумного и стремящегося к поиску ответов. *«Наслаждение самыми благородными удовольствиями, доставляемыми внутренними чувствами и заключающимися в созерцании творений природы, открыто для каждого, и притом бесплатно: тем самым бедные и незнатные могут так же свободно пользоваться этими предметами, как и богатые и власть имущие»⁸⁸.*

Примечательно, что Френсис Хатченсон отталкивается от размышлений своих современников «моралистов» об источнике происхождения морального чувства, которое они связывали с «законом всевышнего, который обладает достаточной властью, чтобы делать нас счастливыми и несчастными», чтобы развить свой трактат о моральном чувстве до следующих идей:

- человек способен переживать истинное удовольствие от взаимодействия с предметом или явлением и проникаться добротой к агенту этого события без расчета на дальнейшую выгоду, подобную надежде на вечное спасение в ответ на добродетельную жизнь;
- человек может стремиться к добродетельному действию не только с целью получению чувственного удовольствия, но и по причине простого любопытства, продиктованного себялюбием.

Хатченсон углубляет различие между благом моральным и благом естественным, отстаивая человеческое право на существование, обособленное от некой высшей силы. Вместе с тем, мы видим, что сам феномен вкуса осмысливается в эту эпоху как проблема. Повторим: образованность, сколь бы обширной и внимательной она не была, не наделит человека *внутренним чувством вкуса*.

⁸⁸ Хатчесон Ф. О важности внутренних чувств в жизни и конечных целях их. Эстетика. М.: Искусство, 1973. С.122.

В своих размышлениях о брачных узах и социальной ответственности одинокого человека Фрэнсис Бэкон (1561-1626) прагматично заметил, что милосердие чаще побуждает человека к действию, если результат направлен на него лично, т.е. преимущественного из индивидуально-личностных побуждений⁸⁹. Как таковое понятие «холостяк» также укрепляется в Новое время, обозначая новую веху в творящейся истории *персональной свободы*, столь важной для Просвещения. Устоявшиеся религиозные границы моральных реакций — это устойчивый каркас, с опорой на который можно возвести структуру личности. Мыслящий человек эпохи Просвещения ищет новую опору, которая станет остовом для его интеллектуальной оснастки, находя в себе решительность для веры в собственное чувственное познание мира.

Таким образом, культурно-художественные нормы Нового времени — это одновременно **подспорье в пути** и **объект поиска**, чем и объясняется одновременное сочетание в них спорящих, конкурентных друг с другом идей.

Играющий разум и утонченные чувства — их союз произрастает из дуального характера Просвещения, отпечатавшегося в ментальности Европы. Восприятие человека культурного как человека просвещенного побуждает искать дополнительные источники, из которых следует черпать знание о мире. В XVIII веке художественная культура призвана обнаружить и доступно зафиксировать эстетическую выразительность мира, гармонизировать жизнь человека, приобщить его к материи тонких чувств. Культурно-художественные нормы не только задают тон и посылают импульсы прорастанию форм выразительности искусству, в которых нуждается как художник, так и зритель, *но и определяют поведение человека в повседневной жизни*, его восприятие и отношение к миру.

Тонкие взаимоотношения играющего разума и утончённых чувств можно выявить и в произведениях, относящемся к лёгкому жанру рококо. Так, «Зтруднительное положение» Антуана Ватто раскрывает перед зрителем

⁸⁹ Bacon, «Du mariage et du celibat», Essais, VIII, pp. 33—35; «Des parents et des enfants», VII, p. 31.

краткий момент мнимой и скоротечной идиллии, которая не нарушится с в ближайшее мгновение, но которая уже нарушена. И этот раскол, некий нерв только продолжит нарастать, несмотря на общую игривость интонации произведения. Академическая школа французской живописи выразила бы этот сюжет через возвышенность страстного пафоса и дополнительную театрализацию живописного антуража, призванного работать на сюжет. Однако, Антуан Ватто нарушает традиции французской академической школы живописи, погружая человеческую трагедию разрыва в недосказанность гармоничного пейзажа, в шутливость переговоров остальных участников сцены. «Затруднительное положение» отворяет современному зрителю кулису в XVIII век, век «суетных маркиз». А для своих современников Антуан Ватто заложил новую тенденцию в художественном инструментарии — возможность выражения переливов трагичных чувств в лёгкой, почти сатирической манере.

В расцвет Нового времени меняющиеся выразительные формы уместно отнести не к феномену возникновения новых стилистических тенденций в искусстве, а объяснить процессом взаимного влияния ментальность и культурно-художественных норм. Это объясняется тем, что культурно-художественная норма не ограничивается искусством как сферой влияния, она простирается шире и глубже в ментальность, впитывая и дополняя привычки, манеры и повадки просвещенной публики, этические поведенческие правила взаимодействия с другими людьми (издающиеся правила этикета, проникающие в литературу способы галантного выражения нежных чувств), выражение индивидуальных черт эпохи в одежде, считающейся привлекательной. Последнее имело отношение преимущественно к зажиточным слоям общества и проистекало из общей тенденции состоятельной аристократии к театрализации своего существования — в быту, в манерах, во внешнем облике. Интересным выглядит стремление к геометризации облика в XVI, к претворению пластичного человеческого тела в угловатую форму — в мужском костюме

этому способствовал каркас из стеганых подкладок, а в женском корсеты и подобие кринолина. Наносная роскошь внешнего облика также призвана оттенить внимание от изъянов модели на портрете, которые заказывали у художников.

XVII столетие в своем художественном поиске выразительных форм отворачивается от геометрии в сторону подвижности, динамической силы, которая передавалась от изгибов тела обилию кружева и скользящим тканям, которые стали использовать при пошиве одежды аристократам. В середине XVII века получила развитие практика воплощения и распространения основных визуальных тенденций в костюме посредством демонстрации одежды на ростовых куклах, рассылаемых по Европе для примера, а также иллюстрированные издания с пометками в отношении тонкостей ношения того или иного костюма. Инициатива подобной практики одной из первых стала исходить от Франции, чем надолго упрочила главенствующее слово французской моды в вопросах внешнего вида.

Комплекс образов, несущих в себе определенное содержание эпохи, являются одной из фундаментальных основ культурно-художественной нормы, и сущностный характер этих образов в Новое время, как мы уже успели заметить, также меняется. Обращая внимание на функционирование образа в качестве символа, можно сказать, что Новое время вступает во взаимодействие со сферой коллективного сознания и подразумевает нечто желанное и не вполне определенное, тогда как предшествующие эпохи подступались к образу как к выражению предшествующего опыту знания.

Внутри европейских ментальностей рождаются, если уместно так обозначить, новые типы человеческих характеров, которые возникли как реакция на изменения в сознании эпохи. Нетипичные жизненные обстоятельства побуждают человека к поиску новых поведенческих комплексов и реакций. Эти ролевые модели нашли своё воплощение в масочных представлениях, которых роднило друг с другом присутствие неких основных персонажей, совмещавших в себе как намек на существующую

личность, так и собирательный образ ролевой модели, которая включает в себя не только поведение, заложенное автором пьесы, но и повадки, которые от него непременно ждут зрители. Правитель, Святые, Падре, Монах, Дворянин, Капитан, Солдат, Купец, Доктор — их все они демонстрируют своими характерными элементами те умонастроения, с которым европейские ментальности интегрировали в себя новые поведенческие модели общества, кто служил примером для подражания, а кто был призван включать в себя все слабости и недостатки описываемого образа.

В сфере масочных представлений художественная трактовка упомянутых образов Нового времени также проявляет свой неоднозначный, противоборствующий характер. Так, образ Солдата выступал преимущественно положительным героем, поскольку его жизненный путь, усеянный невзгодами и сражениями, имеет возможность увенчаться сказочным богатством и всеобщим признанием, тогда как рабочему горожанину едва ли светило подобное будущее. Зрители обнаруживали отдушину в этой фантазии, надежде, что можно радикально изменить что-то в своей жизни собственными силами в лучшую сторону, полагаясь на удачу. Парадоксально, что символическая близость образа к усредненному нуждающемуся человеку, эфемерная награда в конце пути и потенциальная слава словно очистили образ Солдата от той грязи, насилия, убийств и грабежа, в которых зрители истово обличали образ Капитана или Офицера на сцене.

«Новая кровь» в зажиточных слоях населения в виде Купцов, Легистов и порой даже Докторов также нашла своё выражение в масочных представлениях — им отводилась роль алчных, жестоких людей, скупых и трусоватых, что говорит о закономерном нежелании большинства принимать новый порядок вещей и соглашаться с установлением очередного «угнетающего» социального слоя. Важен получивший популярность образ Изгоя — он мог выступать как бравый смельчак, бросивший вызов власти как это сделал Робин Гуд, тем самым выражая собирательный образ героя или

героя из низов, который однажды непременно облегчит тяжелую ношу ежедневного существования. Но также в образ Изгоя вкладывали страх перед чужеродным, иным, опасным, создавая так называемый «образ врага», разжигающий праведную ненависть в сердцах зрителей — оборотни, колдуны, злые чужаки.

Таким образом, посредством воплощения сформированных массовым сознанием поведенческих образов на сцене можно отметить авторитарность массового сознания переходной эпохи. Догматическое мышление, когда человек, рискуя утратить устроенное для себя место в изменившемся мире, стремится новым инструментарием объяснить меняющийся мир вопреки ужасу перед этими изменениями, поскольку их невозможно удержать или остановить. Д.Донн оставил в своих строках воспоминание об изменениях в картине меры, которые привнесли исследования Коперника: *«Все в новой философии — сомнение: / Огонь было потерял значение. / Нет Солнца, нет земли — нельзя понять, / Где нам теперь их следует искать. / Все говорят, что смерть грозит природе, / Раз и в планетах и на небосводе / Так много нового; мир обречен, / На атомы снова он раздроблен, / Все рушится, и связь времен пропала, / Все относительным отныне стало...»*⁹⁰. Это было только рассветом грядущих изменений в переходной эпохе XVI-XVII столетий. Последней цитируемой строке предстоит долгий путь сквозь время, который едва ли закончен сегодня.

Европейские ментальности XVII столетия так или иначе существовали под влиянием натянутой растерянности, вызванной глубинным страхом перед миром, к которому оказались неприменимы привычные лекала былых мировоззрений.

Блез Паскаль признавался в своем трепете перед ужасающими масштабами Вселенной: *«Пусть человек сравнит свое существо со всем сущим; пусть почувствует, как он затерян в этом глухом углу Вселенной, и, выглядывая из тесной тюремной камеры, отведенной ему под жилье, — я*

⁹⁰ Донн Д. Стихотворения. Л.: Художественная литература, 1973. С.150.

*имею в виду весь зримый мир, – пусть уразумеет, чего стоит вся наша Земля с ее державами и городами и, наконец, чего стоит он сам. Человек в бесконечности — что он значит?»⁹¹. Человеческое существование неизбежно движется по пути поиска ответа на этот вопрос, но все догадки способны одарить мыслящий разум только временным утешением. Как продолжает Б.Паскаль свои рассуждения *«материальная оболочка, в которую заключает природа, удерживается на грани двух бездн — бездны бесконечности и бездны небытия»⁹²*, а посему самонадеянному исследованию стоит предпочесть безмолвное созерцание, поскольку познание природы приводит к пониманию несоразмерности человеческого существа.*

Тем не менее, ментальность XVIII столетия уже не робеет перед внешним миром, а напротив — стремится подчинить его своей воле, просчитать и измерить, используя доступный инструментарий и изобретая новый, если возникает такая необходимость. Как писал Александр Поуп (1688-1744): *«Измеряй Землю, взвешивай воздух / И обучаай планеты, по какому пути им двигаться. / Направляй все времена и управляй Солнцем»*.

Подобные выражения самонадеянной возможности подчинить своей власти то, что едва ли может изменить человек, проявились и в индивидуально-личностной плоскости. В XVIII веке создаются художественные произведения на стыке искусств, сливающие в себе жизнь и смерть в единое полотно. Философская рефлексия о смертности отличается от восприятия смерти на уровне ментальности, где на смену осмысленному когнитивному процессу приходит невысказанный, текучий опыт культурных стереотипов, поведенческих установок и традиций, диктуемых ментальностью. Согласно А.Я.Гуревичу, ментальность как мировидение можно выявить через изучение таких социальных компонентов как понимание концепций времени и пространства, взаимосвязей между мирами:

⁹¹ Паскаль Б. Мысли. СПб.: Азбука-Аттикус, 2018. .

⁹² Там же.

земным и потусторонним, а также через восприятие и переживание смерти. Отходя от формы противопоставления, когда мертвые соседствуют в живописном пространстве с живыми или присутствуют в мире живущих в форме метафор и символических намеков, искусство XVIII века прибегает к двойственной формуле выражения, фиксируя промежуточный момент бытия-небытия в границах одного человека.

В определенной степени это искусство *ванитас*, вышедшее за пределы предметно-символической формы. Такой является декоративная композиция XVIII в виде выполненной из воска головы, водруженной на подставку – голова условно разделяется вертикалью по центру, представляя из себя портрет с одной стороны и обнаженный череп с другой. «Телесная» половина напоминает Елизавету I, тогда как вторая часть обнаженного черепа покрыта червями, на подставке табличка с надписью «Vanity of vanities, is all vanity». Едва ли ее можно сопоставить с барочными мертвыми головами испанских художников — изуродованными смертью, разложением и временем. Восковой портрет представляет замершее в пространстве течение времени, медленно и неизбежно ведущее человека из умирания на протяжении жизни к бесконечности смерти.

Подобные разделенные по центру половины живого и мертвого встречаются во множестве живописных сюжетов, то склоняясь к метафорическому равновесию жизни и смерти, то обращаясь к индивидуальному умиранию, когда портреты обретают конкретные черты. Явственно выражаются два основных подхода к изображению процесса умирания и самой смерти — через надежду, утешение и через прохладное и отстраненное подтверждение конечности человеческого существования. В первом случае художники прибегают к мотиву сопоставления мимолетность земного бытия с вечной славой посмертной жизни нередко в пользу последнего. Такова «Аллегория» Яна Минса Моленара, изобразившего женщину в окружении дорогих тканей и музыкальных инструментов, которая устремляется взглядом в пустоту, пока вокруг нее бурлит бессмысленная

суета жизни, заключающая её в клетку бытия: слуга укладывает ей волосы, сын пытается обратить на себя внимание, домашний зверек играет с подолом, но ничто из этого не вовлекает женщину в происходящее, она словно застывшая обреченная декорация, вокруг которой течет время.

Антонио де Переда иначе трактует схожий сюжет — на его полотне женщина о двух крыльях окружена черепами, книгами и матовым блеском золотых безделушек, но в ней ни капли отчаяния, лишь спокойное величие отсутствия привязанности к мирским вещам, поскольку она знает их истинный бесценник и уже обращена к иным вечным ценностям. Иные живописцы напротив искореняют намеки на трансцендентность будущего, концентрируясь на мгновении настоящего. Работы последних призваны обратить внимание на прелесть ежедневных удовольствий, поскольку жизнь — конечна, значит человек не должен пропустить её сквозь пальцы, пропустив её удовольствия.

Однако и во втором подходе есть место назиданию, полотно Юдита Лейстера «Последняя капля» можно понимать двойственно: два молодых человека пьют, курят трубку и танцуют, пока на фоне скелет со свечой тщетно пытается обратить на себя внимание. Их юность идет по жизни без оглядки на смерть, ведь свойственно пренебрегать предшествующим опытом, рискуя совершать ошибки, которых можно было бы избежать, и в этих смелых идеях можно выявить сердечную жилу момента, определить Идею, пульсирующую в мгновении времени. Последующий опыт помогает избавиться от экзальтации момента, облечь безмолвное ощущение в плоть терминов и значений, сделать его доступным для последователей и потомков.

Сюжет может выглядеть как напоминание, что главное в жизни — лишь её окончание, а посему следует думать о душе, а не о теле. Вместе с тем — как совершенно противоположная идея ценности каждого мига, удовольствие от которого необходимо вкушать, несмотря на настойчивый глас смерти. Время летит быстро, смерть приближается с каждым миготом, и именно поэтому жить чувственным удовольствием хорошо. Это не победа над

смертью, но в какой-то степени её принятие и признание, которое позже выльется в поэтическое вдохновение болезненностью и смертностью в Англии XIX века.

Таким образом, через противоречивость переломной эпохи, через оппозиционные отношения «познанного» и «ещё познаваемого» в выразительно-художественных методах особенно ярко проявляется антиномичность культуры. Эстетическая и художественные нормы, выражая собой уже сложившуюся художественную систему, априори содержат в себе процесс укоренения «новых веяний» в художественной традиции, тем самым выявляя потребности эпохи в обновлении выразительных матриц.

1.3. Эстетическая норма и художественный вкус автора в процессах творчества и художественного восприятия

В рамках поиска пределов влияния эстетической нормы и художественного вкуса автора на самобытность творчества и художественного восприятия, предварительно необходимо размежевать понятия эстетического вкуса и художественного вкуса, а также уточнить смысловое наполнение нормы в контексте эстетической категории.

Понятие вкуса является довольно распространённым, но при этом относительно нечётким критерием для определения эстетических качеств некоего объекта, извлеченных из него на основании интеллектуального суждения.

Краеугольным камнем для разграничения значений терминологического инструментария становится вопрос, можно ли говорить об объективности оценочного суждения, когда в самой сути этого суждения заложена психологическая субъективная компонента. В данном случае этот вопрос проистекает из размышления об объективности эстетической оценки объекта или явления и его качестве, поскольку они могут трактоваться как через поле фактуалистической, так и в сфере дефиционистской парадигмы.

Соотнесение эстетического и художественного вкуса перекликается с симбиозом эстетического и художественного сознания, в котором эстетическое включает в себя более широкий спектр восприятия выразительных явлений, существующих в культуре, нежели художественное, которое обращено исключительно на искусство и архитектуру. Несмотря на тенденцию к слиянию этих понятий и к попытке уравнивать спектр включённых в них представлений, смысловое разграничение между ними необходимо подчеркнуть, прежде чем перейти к вопросу об эстетической норме.

Как и эстетическое сознание, эстетический вкус позволяет рассматривать *фоновое мировоззрение* и имплицитную онтологию определённой эпохи как частично подчинённые этому явлению величины,

тогда как художественное сознание и вкус затрагивают фоновое мировоззрение преимущественно в рамках его чувственного, вещественного, визуального выражения в искусстве, не всегда давая возможность проследить источник этих представлений.

Понятие мировоззрения тесно сплетается с эстетическим восприятием мира субъектом, но на сегодняшний день семантика понятия сохраняет свою зыбкость в виду обширности включённых в любое сознание явлений. В XX веке возникает понятие так называемого «фонового знания», которое активно включается в философские изыскания. Но как и эстетика, активно развивавшаяся и приобретающая привычные нам сегодня значения в Новое время, это знание не является исключительным продуктом мыслителей XX века и имплицитно прослеживается на безотчетном обыденном уровне, в самой практической деятельности. Когда говорят, что художник мыслит **в материале** своего искусства (краски, холст, глина, кисть, карандаш, тело, голос), то как раз имеют в виду удивительную и необъяснимую сомкнутость «фонового знания», эстетических пристрастий художника и его созидательной способности, идущей *изнутри творца*. То есть уже заранее знающего *как*, до всякого выводного знания.

Термин, о котором идет речь, получил развитие в социолингвистике и преобразовался в «*фоновые знания*», которые включают в себя информацию, предположительно известную всем участникам коммуникации, говорящих на одном языке. Так называемые «знания о реалиях и знания об этике»⁹³, воспринятые в процессе жизни в характерной национальной среде, которые соответственно разделены на «актуальные фоновые знания» и на «фоновые знания культурного наследия»⁹⁴.

Однако в контексте эстетического вкуса не следует ограничивать фоновую информацию рамками сугубо специфического знания, которое присуще определённой национальной общности. Напротив, стоит расширить

⁹³ Новый словарь методических терминов и понятий (теория и практика обучения языкам). М.: Издательство ИКАР. Э. Г. Азимов, А. Н. Шукин. 2009.

⁹⁴ Верещагин Е. М., Костомаров В. Г. Язык и культура. М.: Индрик, 2005.

спектр охватываемых им явлений, как это было при раннем формировании понятия. Для этого отметим некоторые важные различия друг с другом трактовки некоего подспудного представления о мире, чтобы включить его в проблематику формирования мировоззренческих систем.

В частности, «*предзнание*» Ханса-Георга Гадамера предвосхитило упомянутое ранее значение «*фоновых знаний*», поскольку оно проистекает из воспринятых в языковой среде способов истолкования мира, и становится началом следующего *осмысленного* понимания, которое уже может быть выражено вербально⁹⁵. Как и предрассудок, Предзнание не несёт в себе безусловной истины и требует осмысленного критического оценивания. Однако предзнание обнаруживает внутри себя **интенцию**, способ мысли о каком-либо объекте. Это как раз не спорит со словами Лоренцена, что традиция не способна к высказыванию однозначного суждения⁹⁶, поскольку у неё есть возможность влиять на суждения иначе — выступать предпосылкой понимания, требующей анализа. Предзнание и предрассудки, совмещённые в едином мыслительном поле обыденной жизни, составляют *горизонт понимания*⁹⁷, который близок по своей сути к *фоновому мировоззрению*, которое далее станет вспомогательным инструментом в вопросе познания эстетического суждения, поскольку также подчёркивает существование объективной и субъективной реальности.

Как уже говорилось, фоновое мировоззрение можно наделить функцией имплицитной онтологии, поскольку оно пронизывает субъект в той форме, на которой непросто акцентировать внимание из-за его выпадения из познавательного интереса – оно воспринимается само собой разумеющимся. Однако, следующую границу между ними провести необходимо: если низвести понятия до короткого вопроса, то фоновое мировоззрение призвано дать ответ на вопрос обобщённого субъекта эпохи о его наполнении, т.е. о морали и этике, эстетических воззрениях и нравственных ориентирах,

⁹⁵ Гадамер Х. Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. М.: Прогресс, 1988.

⁹⁶ Там же.

⁹⁷ Там же.

научных представлениях, а имплицитная онтология ставит вопрос о **происхождении среды**, в которой формируются воззрения субъекта, т.е. что именно воспринимается им неосознанно в процессе интеллектуальной деятельности. Таким образом, фоновое мировоззрение по-прежнему остаётся шире само собой разумеющегося знания, соотносясь с ним как целое с частью.

Дополнительной иллюстрацией станет тотальное сомнение Декарта, и необходимость поиска отчётливых истин⁹⁸. Его трактовка *отчётливого знания* интегрируется в фоновое мировоззрение и становится подспорьем для изучения объекта, лишённого ясности, чтобы посредством познания можно было перевести его из категории неизведанного в дополнительный элемент структуры фона. Тем самым неустанно расширяется спектр наполненности интеллектуального поля субъективизированным знанием (доказанным и воспринятым), что позволяет определять границы субъектного восприятия и интерпретации реальности.

На фундаментальном уровне реальность лишена материальности, восприятие её человеком происходит на уровне восприятия идеи, формирование которых частично происходит осмысленно, но куда чаще складывается неосознанно. История идей — это отдельная и очень широкая тема для исследовательских изысканий, но в конкретном случае следует ограничиться лишь вопросом о развитии некоторых идей Нового времени, и их взаимном влиянии с преобразованиями художественного вкуса в эстетическом сознании эпохи.

Е.А. Торчинов значительно углубил понятия имплицитной и эксплицитной реальности⁹⁹, которым предшествовал вопрос о формах универсума, поставленный Д. Бомом. Как и Д. Бом, к вопросу о скрытых областях реальности обращался С. Гроф с точки зрения трансперсональной психологии. С. Гроф упоминал их в контексте исследования определённых

⁹⁸ Декарт Р. Сочинения в двух томах. М.: Рипол Классик, 1989. Т. 1. С. 250-296

⁹⁹ Торчинов Е. А. Религии мира: Опыт запредельного-Трансперсональные состояния и психотехника. СПб: Центр «Петербургское Востоковедение», 1998. С. 385

состояний индивида, при которых он способен воспринять аутентичную реальность, по определению превышающую повседневную, т.е. человек познает так называемую имплицитную реальность, созвучную собственной интенции сознания, которая особенно актуальна для вопроса о формировании эстетической нормы. Методы познания имплицитной реальности остро встают в дискурсе эстетической нормы, поскольку значительная её часть может располагаться в сфере непреднамеренного, о чём будет подробно сказано далее.

Проблематика эстетического вкуса в Новое время рассматривается повсеместно, а не только в приложении к развитию сформулированной эстетики как философской дисциплины. Например, Бальтасар Грасиан в своём художественно осмысленном «Сборнике афоризмов для каждого желающего стать личностью»¹⁰⁰, который позже станет образцом Шопенгауэру для его «Афоризмов житейской мудрости», и который никак не являлся эстетическим трактатом, уделяет внимание в том числе эстетическому вкусу, обозначая его как *необходимый навык для достижения культурного совершенства*. Грасиан подчёркивает неоднозначность этого явления, его изменчивость на протяжении времени, а также тот факт, что вкус не обязательно идёт в связке с образованностью или интеллектуальной деятельностью.

В своей системе взглядов чешского структурализма Ян Мукаржовский выделяет «*эстетическую норму*» и «*эстетическую функцию*». Сохраняя в своей концепции прямую взаимосвязь художественной культуры с социально-политическими и историко-культурными обстоятельствами эпохи, Я. Мукаржовский формулирует по-своему новаторскую концепцию эстетических критериев искусства¹⁰¹, которые находятся в неустанном динамическом развитии и концентрируют в себя ключевые приоритеты определённого временного периода.

¹⁰⁰ Грасиан Б. Карманный оракул. М.: Рипол Классик, 1981.

¹⁰¹ Мукаржовский Я. Эстетическая норма //Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. М.: Искусство, 1994.

Таким образом, *эстетическая норма становится подвижной категорией, а не статичной кодификацией*. Для выявления внутренних закономерностей её развития следует обратить внимание не только и не столько на официальные попытки её урегулировать «сверху», сколько на те факторы, которые входят с эстетической нормой в конфронтацию: подтачивают её изнутри, тем самым видоизменяя. К этим факторам относится художественный вкус автора, диктуемые культурой тенденции, и даже особенности материала, с которым работает художник, скульптор и архитектор. Так, в архитектуре эстетическую норму может регулировать не только замысел архитектурного гения, но и сам материал, который нарочито подчёркивался архитекторами в романском стиле, и декорировался и скрывался в барочном оформлении пространств. К подтачиванию нормы, как это не парадоксально, ведет и достигнутое в искусстве какой либо эпохи художественное совершенство. Это совершенство благодаря сонму раздражителей со временем становится достоянием массовой культуры, и тем самым провоцирует рождение новых импульсов художественного мышления на новых, самых неожиданных основаниях.

Эволюция художественной структуры во многом происходит вследствие абсорбирования внутреннего противоречия, которое возникает как результат реакции на слияние амбивалентных или сталкивания противоречивых концепций в плоскости художественно-выразительного.

Не менее важным фактором становления самобытности творчества и художественного восприятия становится степень *преднамеренного* и *непреднамеренного* в искусстве.

Нащупать предел преднамеренного и его переход в непреднамеренное пытался ещё Платон, вложив в уста Сократа одержимость и неистовство, исходящее от Муз, и именно это состояние неистовства приближает творение к совершенству, тогда как одного лишь мастерства, согласно этой логике,

недостаточно. «Творения здравомыслящих затмятся творениями неистовых»¹⁰², заявляет Сократ в диалоге «Федр».

Ренессанс в свою очередь встречает непреднамеренное в искусстве с осуждением, что проистекает из магистральной идеи рационализации творческого процесса и его приложения к процессу изучения природы посредством научного знания — «это искусство хочет понять мир и довершить его создание в соответствии с его собственной закономерностью»¹⁰³.

В XIX веке феномен подсознательного превращается в фундаментальное положение теории гения. Гёте писал Шиллеру, что ключевые озарения происходят как бы между прочим, и произведение, порождённое гением, нельзя усовершенствовать путём осмысленного размышления¹⁰⁴.

Однако, переходный этап между отрицанием подсознательного и его воспеванием примечателен тем, что в XVII концепция человека с развитым эстетическим вкусом, благодаря которому он может отделять эстетически прекрасное от дурного, сменяет христианский идеал человека. Эстетический вкус — не только навык, которые необходимо приобрести и отточить, но и добродетель, которая позволяет обществу прокладывать себе маршрут к более близкой к совершенству форме своего бытия.

Участие развитого эстетического чувства в совершенствовании общества подробно освещали французские теоретики эстетического и художественного вкуса. В основу тех дискуссий легло рассуждение о психологической природе вкуса и тех значениях, которые входят в данное понятие; также выводилась логика вкуса и нащупывалась так называемая *норма вкуса*, чтобы продолжить обоснование разнообразия вкусов и их изменчивости в историческом движении. Но закономерно, что постепенно выявились следующие фундаментальные проблемы:

¹⁰² Платон. Соч.: В 3-х т. М.: Мысль, 1970, т. 2, с. 180.

¹⁰³ Nahl H. Die ästhetische Wirklichkeit. Frankfurt am Main, 1935. S. 26

¹⁰⁴ «Grenzen der Poesie und Unpoesie». Frankfurt am Main, 1937, S. 26. Пер. Вальцель.

- роль вкуса в духовной культуре, в способах поведения;
- взаимосвязь вкуса и творческого гения, т.е. формы их взаимного обогащения и развития.

Формально это стало той самой границей, что разделила вкус художественный и вкус эстетический.

Изучение природы вкуса породило множество подходов, из которых стоит выделить два наиболее распространённых в Новое время — рационалистический и сенсуалистический.

Однако, заметим, противопоставление вкуса и таланта нашло отражение в работах английских теоретиков, несмотря на то что изначально теоретические прения о природе вкуса возникли во Франции. Позднее мадам де Сталь отметит, что вкус не способен заменить талант, и исходя из этого гений оказывается важнее тонкого восприятия. В таком случае, *гений наделяется способностью влиять на тон и настроение*, что корректируют вектор развития эстетического вкуса как среди публики, так и среди своих коллег.

Соответственно, помимо уточнения понятий вкуса, следует определить границы эстетической нормы, отделив её от эстетической ценности. Лингвистические изыскания позволяют развести *норму* и *правило*, отделив их друг от друга.

Норма является функцией, преследующей реализацию определённой цели. А правило — это инструмент кодификации обозначенной функции. Этот инструмент фиксирует норму в определённом состоянии, но не задаёт её в полном мере, как это мог бы сделать канон.

Это разведение понятий сопоставимо с языковыми системами, которые не обладают строгой кодификацией грамматических правил, но обладают внутренней логикой и своей нормой. Эти невыраженные в своде правил логика и норма соблюдаются так же неукоснительно внутри определённой общности, как в другой соблюдались бы сформулированные кодификации.

Второй довод к разделению нормы и правила проистекает из тех же лингвистических исследований — при изучении большинства языковых систем обнаруживаются стихийно сложившиеся нормы, которые кодификации не поддаются или даже ей противоречат, однако продолжают активно использоваться, тем самым порождая конфликт между нормой и правилом. Следовательно, норма может как поддаваться попыткам облечь её в рамки правила, так и не соответствовать оным — в таком случае правило может остаться в истории скорее как рудимент, не соответствующий традиции, которая активно функционирует в определённом моменте и влияет на человеческое суждение.

Прежде чем сформулировать конечную трактовку эстетической нормы в вопросе её взаимодействия с выразительными способностями искусству, стоит выявить формы, в которых её воспринимают те, кто искусство творит, и те, кто его воспринимает.

Для живописца, скульптора или архитектора эстетическая норма способна быть не только ориентиром, ведущим за собой их творческий гений, но и сдерживающей силой, выставляющей творцу определённые рамки, ограничивая тем самым свободу его действий. Однако, эти границы остаются в определённой степени условными, поскольку не являются статичной величиной, а напротив — они находятся в непрерывном поиске новых форм и преломлений оных в своём спектре выразительных способностей, тем самым являя собой подвижную, динамическую конструкцию, сохраняющий взаимную связь и влияние с внутренним гением.

Такая же дуальность способностей эстетической нормы проявляется в её воздействии на суждение художественного критика или насмотренного искусственного зрителя. Эстетическая норма способна задавать тон их суждениям, корректируя и направляя вектор их восприятия, но исключительно на откуп индивида остаётся последнее слово: воспринять давление нормы или воспротивиться ему. Таким образом, в обоих случаях, как с творцами, так и с воспринимающими, эстетическая норма способна

выступать как регулирующим правилом, так и вспомогательным инструментом, который можно использовать неосмысленно или калибровать его сознательно.

Исходя из сформулированных нюансов, эстетическая норма по своей сути оказывается ближе к динамичной энергии, находящейся в постоянном движении и развитии, тесно вплетённой в фоновое мировоззрение, однако сохраняющее в себе возможность кодифицировать некоторые свои ответвления, превращая их тем самым в правила, но не ограничиваясь только ими. Соответственно, каждый момент её осмысленного или неосмысленного приложения к художественному произведению в момент творения или в момент восприятия наделяется способностью не только подчиниться регулирующей функции эстетической нормы, но и одновременно повлиять на неё, вынуждая её делать очередной виток по спирали своего непрерывного развития.

Здесь кроется сходство с правовой нормой, которая является наиболее устойчивой в социуме, но при этом находится в постоянном процессе изменений, проистекающих из частных случаев, которые требуют индивидуального подхода, а в последствие становятся новой кодификацией, универсальной для данного типа юридических дел. Именно применение общей нормы к частному провоцирует в ней изменения, которые позднее станут сами влиять на частные суждения обобщающим значением. В свете подобной логики незыблемость и неизменность эстетической нормы становятся несостоятельными категориями. Однако, текучесть и изменчивость эстетической нормы никак не лишает её обобщающей функции, поскольку она интегрирует в себя не только изменчивые и быстротечные взгляды эпохи, но и категорию *эстетической ценности*, которая сохраняет свою объективность при проверке временем.

Ключевое отличие эстетической нормы от иных норм, регулирующие человеческое мышление и бытие, будь то языковая или юридическая,

заключается в сфере её применения, а также в соотношении нормы и объекта, с которым она взаимодействует.

Сначала уточним вопрос о соотношении нормы и объекта. Эстетическая норма не зависит исключительно от положительных результатов оценивания. В отличие от правовой нормы, которая не приемлет одновременного применения спорящих друг с другом концепций к одному и тому же явлению, эстетическая норма развивается и изменяется как от положительных, так и от отрицательных результатов оценивания произведения искусства как носителя эстетической ценности. Можно сказать, что эстетическую норму не только не деформирует и не уничтожает намеренное нарушение, но в определённых обстоятельствах именно это нарушение способствует её успешному развитию. Подробнее об этом будет дополнительно отмечено чуть позже.

Возвращаясь к сфере применения эстетической нормы, важно обозначить, что в отличие от иных норм, нацеленных на выполнение практической цели, функция эстетической нормы напрямую прилагается к эстетическому объекту, т.е. носителю эстетической ценности. Тем самым определяется *самонаправленность и самоценность эстетической нормы как явления*.

Но самонаправленность и самоценность не претворяют норму в замкнутый сам на себе предел. В ней прослеживается важная для искусства способность не только изменяться вследствие обращения к произведениям искусства, но и воздействовать на акт творения и акт восприятия, а также проявляться в частной индивидуализации эстетической ценности.

Имеется в виду тот внутренний сдвиг внимания в процессе акта творения или процесса созерцания, когда на первый план выходит сам момент восприятия, а не необходимость каталогизировать свои ощущения и выносить однозначную оценку художественной ценности некоего объекта.

Эстетическая норма позволяет субъекту обрести своеобразную *навигацию*, ведущую творца и зрителя в стремительно меняющемся

искусстве, при этом сохраняя у субъекта способность ориентироваться в произведениях искусства, отсекая нестоящее внимания и заостряя взгляд на объекте, несущем в себе эстетическую ценность. Таким образом, эстетическая норма функционирует в глубокой связи с эстетической ценностью произведения искусства — норма не деформирует ценность, но способствует её выявлению, акцентируя внимание на самостоятельности художественного творения, на его единичности, а не ограничивается исключительно практической функцией определения одной лишь степени его художественности.

При ближайшем рассмотрении упомянутая индивидуализация ценности способна поставить резкий вопрос о самой возможности существования эстетической нормы как обобщающей категорией. Этот вопрос также поднимался в своих изысканиях Я. Мукаржовским¹⁰⁵.

В данном вопросе на стороне эстетической нормы стоит сама история искусства, которая демонстрирует, что эстетическая ценность произведения искусства также находится в процессе имманентного развития. Примером тому служат произведения, которые шли вразрез с художественной традицией эпохи, и поэтому их восприятие порождало амбивалентность отношения — *привлекательное или цепляющее с одной стороны впечатление боролось с отторжением на уровне художественной традиции или кодифицированной нормы.*

Однако, в условиях движения и развития художественных процессов этот конфликт нивелируется, а произведение постепенно концентрирует в себе новую выразительность, которая может совпасть с эстетической нормой позднее. Это говорит в пользу предположения о возможном существовании сразу нескольких эстетических норм. Вероятно, следует отметить, что это не столько параллельное существования, как уживались художественные стили и направления, на которые было так щедро Новое время, сколько сложное

¹⁰⁵ Мукаржовский Я. Эстетическая норма //Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. М.: Искусство, 1994.

взаимное переплетение, отмеченное неизменным влиянием друг на друга. То есть, даже разветвляясь и отходя друг от друга, эстетические нормы продолжают существовать в одной и той же плоскости своей функции.

Причину их разветвления стоит искать в нюансах — она может обуславливаться как ритмом изменений, ещё не успевающих интегрироваться повсеместно и обрести универсальный характер, так и степенью индивидуализации эстетической ценности, когда суждение индивида может идти вразрез с принятой традицией, но при этом оно не лишено объективности эстетической ценности.

Важно отметить, что в данном случае речь не идёт о «красоте в глазах смотрящего», поскольку релятивистская точка зрения на эстетическую норму угнетает её исторические функции. Один субъект не способен выступать носителем эстетической нормы во всей её полноте, поскольку та по самой своей сущности всё же остаётся частью фонового мировоззрения, которое невозможно осмысленно выразить категоричными постулатами, и соответственно даже несколько творцов или зрителей способны охватить лишь часть эстетической нормы, но никак не стать её единственной отправной точкой.

Наиболее наглядно это взаимное переплетение эстетических норм прослеживается в искусстве Нового и Новейшего времени, которое является интенсивно развивающейся структурой из последовательно входящих в *тело искусства* новых способов художественной выразительности.

В случае с новейшим временем это наращивание новых форм выразительности более наглядно, поскольку вливающийся в искусство импрессионизм, сюрреализм или экспрессионизм обладают яркой, острой, колючей формой, которая сразу делает заметным процесс модификации эстетических категорий. Это объясняется тем, что обозначенные направления несут в себе эстетическую ценность, но в определённые периоды решительно шли вразрез с кодифицированной нормой. Они представляли собой проницаемые сферы применения художественной воли, которые всё же

сохраняли собственный голос, собственную публику и собственные тонкости восприятия, задаваемые как художниками, так и критиками, которые оценивали как отрицательно, так и положительно.

Для обогащения выразительности художественного языка художники нередко обращались к эстетическим нормам давно минувших эпох, вживляя в свои творения ушедшие в историю мотивы и сюжеты, что порой как вторило основной традиции актуального времени, так и не менее часто шло ей поперёк.

Подобное слияние времён также объясняет сосуществование нескольких эстетических норм в едином пространстве. И резкий отказ эпохи принимать проявления «хорошо забытого старого» совершенно не гарантирует, что возникшее течение не сможет прижиться, и история искусства многократно это подтверждала, и продолжает подтверждать по сей день.

Однако, из этого вовсе не следует, что до Новейшего времени подобных интеграций не случалось — это происходило даже в канонизированном сакральном искусстве, не лишним будет вспомнить Джотто с его мимическими упражнениями с героями своих произведений, в которых он превозмогал строгость готической нормы.

Складывающаяся в Новое время тенденция к нарушению нормы в поиске новых средств теперь выглядит естественной и ожидаемого для творцов того периода. Это объясняется тем, что эпоха жаждала выражения нового знания, новых представлений о мире вследствие научной революции и сопутствующих ей открытий. Накопленной художественной выразительности уже не хватало, требовались новые формы и жанры, соответствующие переменившимся знаниям о мире и другому ощущению человеком себя в этой действительности.

Уместно вспомнить произведения Жан-Этьена Лиотара, о котором исследовательница его творческого пути, Рене Лош, говорила так: «Он

наблюдал, как работают другие, и делал всё по-своему!»¹⁰⁶. «Шоколадница» Лiotара стала своего рода откровением для французской публики, привыкшей к портретам рококо, изобилующим вычурными элементами окружения и особенной внимательностью к украшающим модель деталям. Отказываясь от изобилия, которую предлагала живопись рококо, Лiotар изображает своих моделей посреди пустоты. Это не таинственные сумерки Рембрандта, которые окутывали портретируемого, пока неверный свет выявлял и заострял его черты. Пустота Лiotара лишена нарочитой театральности, она не обнажает острых чувства и не выхватывает модель вспышкой свет, а напротив, отступает и растворяется, превращаясь в тишину. «Голос» на полотне отдаётся взгляду модели, её чертам и улыбке. Его портреты можно назвать фотографическими не в контексте излишнего натуроподобия, а в плоскости умения выхватить момент, будто зафиксировать естественное, а не заданное позированием, состояние человека. Тайна для Лiotара заключается в самой личности, а не в пространстве вокруг. Люди на его портретах всегда в моменте движения. В моменте активного действия, как в работе «Шоколадница», когда девушка погружена в сосредоточенность своего быта, или пассивного, когда полуоборот головы портретируемого или ускользающий взгляд объясняется задумчивостью. Фон, когда он не играет для дополнения истории человека, как на полотнах «Восточная музыка» или «Читающая на софе женщина», перестаёт быть для Лiotара существенным вовсе, он не рассказывает дополнительно о человеке через детали вокруг.

Разумеется, подобные вливания новых взглядов происходили и в Новое время, но в чуть менее агрессивной форме, чем это происходит в современном нам искусстве. В Новое время голос частного произведения твёрдо заявлял о себе, но не оглушал, как это делал позднее Пикассо. Этот протест, раздор, спор творца с традицией и выявляет тот самый конфликт, стимулирующий эстетическую норму к активному развитию, о котором было

¹⁰⁶ Loche R. Jean-Etienne Liotard. Musée d'art et d'histoire, 1976.

упомянуто в контексте отличия нормы эстетической от иных устоявшихся норм.

Подобное взаимное проникновение эстетических норм различных художественных периодов и культурных эпох можно обозначить как эстетическую традицию — это скорее система, нежели воздействующая на акт творения энергия, вибрирующая в художественном сознании определённого периода. Эстетическая традиция сохраняет в себе способность ложиться в основу художественного замысла творца как в формате полного соблюдения, так и в форме намеренного нарушения, в чём может крыться единственная ключевая идея, которая транслируется в сторону зрителя. Однако, подробнее эстетическую традицию мы не станем затрагивать, поскольку она не входит в спектр поднимаемых вопросов о самобытности художественного восприятия и его связи с нормой и вкусом. Ограничимся тезисом, что существование переплетённых эстетических норм, составляющих эстетическую традицию, не противоречит качеству эстетической нормы как категории, которая способна «задавать тон» художественному мышлению и фоновому мировоззрению эпохи, сохраняя при этом свою внутреннюю логику и целостность.

Отдавая должное изменчивости эстетической нормы и её исключительной способности воздействия на человека, интерпретация её функций как единственно-вливающих на самобытность творчества и художественного восприятия станет несправедливо однобокой.

Как уже было подчёркнуто, эстетическая норма не только развивается в моменты своего применения к объекту, но и обогащает выразительный язык эпохи, наделяя его способностью взаимодействовать с объективной эстетической ценностью. Однако, *художественный вкус автора* сохраняет в себе не меньшую энергию и силу, способную воздействовать на художественное мышление, чем эстетическая норма. Подчёркнём это, поскольку художественный вкус, даже выраженный в единичном объекте искусства, способен идти вразрез с кодифицированной эстетической нормой,

и тем самым этот конфликт способен вывести эстетическую норму в новую плоскость, в результате чего породившее конфликт явление однажды само может превратиться в часть нормы.

Отдельно подчеркнём, что далеко не всегда нарушение эстетической нормы может привести к включению этого нарушения в её структуру. В данном случае, именно художественный вкус автора призван отделить влияния, дискредитирующие эстетическую ценность произведения искусства, от той золотой жилы, что способна вдохнуть в выразительный язык эпохи дополнительные полутона и добавить художественному сознанию новый инструмент выразительности.

В свете необходимости оттачивать данный инструмент художественного гения, разрешается вопрос изменчивости эстетической нормы. Поскольку обозначенная норма находится в динамичном движении, провоцирует собственное нарушение, сохраняет в себе возможность осмысленно отказаться от её использования в акте творения или восприятия, а также её можно неосмысленно избегать, если творец или зритель не обладают достаточно откалиброванным внутренним чувством прекрасного, то закономерно возникает вопрос: а сохраняется ли необходимость выставлять строгие рамки и кодифицировать то, что будто нарочно ускользает от настойчивого стремления превратить энергию в свод правил?

Определённо необходимо формулировать эти рамки, поскольку именно кодификация доступных для осмысления и выражения проявлений эстетической нормы делает возможным её намеренное нарушение, а следовательно и дальнейшее её развитие.

Свод правил, повторяемый из эпохи в эпоху, способен породить множество глубоких произведений искусства, полных эстетической ценности, но однажды этот поток неизбежно иссякнет и приведёт к стагнации, где искусству остаётся лишь бесконечное воспроизведение существующего, пока в этом повторении окончательно не погаснет искра художественного гения.

Исходя из этого, стоит отметить, что неустойчивое равновесие переплетения осмысленного и неосмысленного, преднамеренного и непреднамеренного, продиктованного эстетической нормой или выявленное в протест ей заложено в самой структуре художественной единицы, которая *как отражает эстетическую норму, так и даёт новый толчок к её развитию.*

Основополагающий фактор необходимости существования эстетической нормы при всей её изменчивой сущности зиждется на таких абсолютных принципах, которые свойственны любому человеческому существу вне зависимости от его происхождения, образованности или культурной среды, в которой он вырос. К этим константам можно отнести метр и ритм, восприятие верха и низа, гармонии и дисгармонии, внутреннее чувство баланса и равновесия, чувство меры.

Однако, ограничить одними только этим константами эстетическую норму категорически нельзя. Поскольку возведённые в абсолют они не будут иметь ожидаемого эффекта — бесконечно повторяющийся ритм не отзывается гармонией в сердце, но только угнетает мыслительную деятельность человека, как и механически простроенная идеальная структура, сочетающая в себе все принципы соразмерности и равновесия, может быть абсолютно лишена эстетической ценности. Но включение в себя этих констант демонстрирует обобщающую функцию эстетической нормы, позволяющую избежать релятивистского подхода, к которому могла бы подтолкнуть изменчивость и неоднозначность этого понятия.

Так называемое «несовершенство» может цеплять глаз — намеренное нарушение баланса в живописном полотне, или барочная игра с пространством в оформлении интерьеров, когда от иллюзий и визуальных игр пространства, где скульптура сливается в живопись, начинает кружиться голова от восхищения.

Всё это — несовершенство лишь в рамках базовой кодификации, но в условиях текучей эстетической нормы подобные эксперименты становятся хранилищем выразительных способностей эпохи. Посредством этого

дополнительный раз обозначается важная черта эстетической нормы — способность выступать универсальным мерилom, при этом сохраняя в себе возможность упорядочить стремительность изобразительного искусства и архитектуры с учётом региональных и культурологических специфик определённого общества.

II. Художественные процессы Нового времени и интерпретация происшедших в них сдвигов

2.1. Эстетика художественного письма Нового времени: основные парадигмы выразительности изобразительного искусства¹⁰⁷

Основными важнейшими чертами изобразительного искусства Нового времени следует назвать репрезентативность и иллюзорность. Первое включает в себя способность творца отобразить объекты настолько ясно и узнаваемо, что у зрителя не возникнет вопросов о сути изображённых предметов, пространств и существ. В иллюзорность же включается момент игры и нарративности, то есть стремление автора посредством репрезентативности изображения, скульптуры или архитектурных элементов, убедить зрителя в жизнеспособности историй и явлений, которым едва ли было место в действительности.

Для барочного искусства иллюзорность является важнейшим элементом творческого процесса — трюмплей на стыке живописи и скульптурных барельефов, игры с пространством, оптические обманки, помогающие запутать и заинтересовать зрителя, побудить его к «разгадке» художественного замысла. Но не только живописное искусство включало в себя эти явления.

Интересный момент новой выразительности проявился и в так называемых «автоматонах». Механические объекты, уподобляющиеся живым существам, упоминались ещё в Гомеровской «Одиссее», где выкованные Гефестом псы из золота и серебра стерегли дворец Алкиноя¹⁰⁸. Автоматоны конструировались ради развлечения власть имущих, для устрашения и потехи простого люда, для ритуальных действий в Древней Греции. Во время Элевсинских мистерий использовались сконструированные фигуры божеств, о которых упоминал Геродот¹⁰⁹.

¹⁰⁷ В тексте использованы ранее опубликованные материалы автора: Табунова Н. А. Основные черты выразительности искусства Нового времени //Художественная культура, 2022. № 1 (40). С. 80-107.

¹⁰⁸ Гомер. Одиссея . Пер. В. А. Жуковского. М.: Наука, 2000. С. 76.

¹⁰⁹ Геродот. История в девяти книгах, книга VIII. Ленинград: «Наука», 1972. Т.3.

Известен механический летающий голубь Архита Терентского¹¹⁰, который преодолевал расстояния до двухсот метров, и искусственная служанка Филона Византийского. Антропоморфная фигура, чей внутренний механизм был скрыт под драпировками одежд, была способна разливать вино из сосуда в чашу, которую держала в руке.

Были свои мастера и на Востоке, которые создавали не менее сложные объекты. Одним из таких талантливых мастеров был аль-Джазари (1136 – 1206), создавший так называемы Слоновые Часы. Время те показывали посредством движения установленных на слоне человеческих фигур, приводимых в движение благодаря сообщению механизма со скрытым под часами резервуаром воды, разгоняемой деталями конструкции.

В отечественной практике также встречался интерес к подобным явлениям. Так, часовой мастер Пётр Высоцкий создал механических львов для дворца царя Алексея Михайловича.

Начиная с Античности, автоматы претерпевали различные изменения, усложнялись в конструктивном плане, менялась их повествовательная способность. Леонардо да Винчи создал в каком-то смысле первого «андроида», совместив свой интерес к человеческому телу и механику¹¹¹. Сконструированный им механический скелет, имитирующий движения человека, был помещён в рыцарские доспехи, которые и приводились в движение.

Также, в итальянских церквях в XV-XVI веках встречались угрожающие фигуры дьяволят, которые корчили гримасы и усугубляли действие проповедей, призывая грешников к покаянию. Инженер Хуанело Турриано по заказу испанского короля Филиппа II выполнил фигуру монаха, которая передвигалась по пространству на колёсном механизме, перекрещивалась и шевелила ртом, будто бормоча молитвы, неустанно

¹¹⁰ Буш Г. Основы эвристики для изобретателей (2 часть). Рига: Знание, 1977. С. 3.

¹¹¹ Taddei M. I. Robot di Leonardo. Milano: Leonardo3, 2007.

благодаря высшие силы за спасение наследника Филиппа II от лица самого испанского короля¹¹².

Ставил ли человек себя на место Создателя, создавая нечто по своему образу и подобию? В определённой степени это личностное возвышение закономерно проистекает из расширения сферы познаваемого, из развития науки и культуры, которая вынуждает человека по-прежнему задавать вопросы себе и мирозданию, но при этом и ответы он продолжает находить и всё больше в них верит.

Стремление примерить на себя роль демиурга не редкость, выражение в искусстве эта человеческая самонадеянность вновь получила в эпоху Возрождения. Так, в Картографическом зале палаццо Фарнезе в Капрароле заказчик символических росписей, сам Алессандро Фарнезе, пожелал метафорически изобразить себя в антропоморфной фигуре Юпитера, окидывающей взглядом известные человеку созвездия, а заодно и карты исследованных земель, отображённых на стенах¹¹³.

Изобразительное искусство — одно из первых, которое отображает поведенческие, психологические и мировоззренческие сдвиги в сознании человека определённого времени, поэтому фокус внимания сконцентрирован в первую очередь на нём, когда речь заходит о выразительности, транслирующей фоновое знание, или ментальность эпохи¹¹⁴.

В рамках вопроса сочетания таких инструментов выразительности искусства Нового времени как репрезентативность и иллюзорность следует сказать о мастерах Жаке де Вокансоне (1709 – 1782) и Пьере Жаке-Дро (1721 – 1790). Создаваемые ими механизмы во многом были новаторскими, поскольку отличались невероятным жизнеподобием. Флейтист и ударник Жака де Вокансоне извлекали звуки из своих инструментов, беря верные ноты благодаря отлаженной системе, приводящей их в движение. А «триада»

¹¹² Pinna J. M. Juanelo Turriano: El genio renacentista español //Clío: Revista de historia, 2019. №. 210.

¹¹³ Lippincott K. Two astrological ceilings reconsidered: The Sala di Galatea in the Villa Farnesina and the Sala del Mappamondo at Caprarola //Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 1990. Т. 53.

¹¹⁴ Шартье Р. Интеллектуальная история и история ментальностей: двойная переоценка. М.: Новое литературное обозрение, 2004.

фигур Пьера Жаке-Дро — «Музыкант», «Писарь» и «Рисовальщик» — до сих пор работают в музее Невшателя. Мальчик-писарь следит глазами за выводимыми пером строчками, а девушка-музыкант двигает торсом, как если бы она дышала в момент исполнения мелодии на своём органе.

С одной стороны, кукольные фигуры уподоблены людям, они копируют их жесты и повадки, с другой же стороны допускается открытая трактовка их способности к созданию. Разумеется, их творческий потенциал ограничен тем алгоритмом, который сконструировал человек, однако, сам процесс письма или музицирования способен навести малоискущённого зрителя на размышления о свободной творческой воле, заключённой в бездушных машинах.

Как далеко простирается человеческая способность к постижению, к почти божественному созиданию, к «подчинению» видимой реальности своей воле? Автоматоны, как и живопись, скульптура и архитектура, демонстрируют, что границы задаёт материал и человеческий разум. А под воздействием последнего границы материала расширяются и изменяются, нащупывая новые пределы.

Учитывая широкий спектр действий, выполняемых автоматоны, автоматизации подвергались многие проявления человеческого и животного существования. Автоматоны развлекали, гадая на картах, шутили, корча шутовские гримасы, молились, складывая ладони в молельном жесте, питались, убивали один другого в бесконечном повторении расправы, даже «творили», выводя буквы и извлекая мелодии.

Не менее интересен проект архиепископа Якова фон Дитриштейна, созданный в сороковых годах XVIII века. Проект представлял собой сценическую коробку, в которой одновременно приходили в движение две сотни заводных фигур, разыгрывающих перед зрителями бытовые сценки «идеальной городской жизни». Приводящиеся в движение механические объекты цепляют взгляд и привлекают внимание, но вопрос их повествовательной способности остаётся открытым. Безусловно, тщание и

внимательность, с которой создавались автоматы, подводят к тому, чтобы называть их произведениями искусства, проявлением человеческого гения и старания, поскольку без этих аспектов подобные объекты было бы создать невозможно. Инженеры Нового времени приложили руку к второму расцвету автоматов как явления, неустанно усложняя и развивая это механистическое направление человеческого творчества¹¹⁵.

Закат автоматов был неизбежен по простой причине — единичное создание подобных объектов было способно озолотить их авторов, но массовое производство было невозможным на тот момент. В XX веке частные автоматы были вытеснены массовым производством заводных игрушек, которые, пусть и по-своему прекрасные, были лишены этой искры гения, отделяющей искусство от ремесла.

Вопрос «где заканчивается искусство и начинается ремесло» так или иначе задавался на протяжении всей истории изобразительного искусства, в данном контексте мы его затрагивать не станем. Но следует коснуться в следующем ключе: можно ли с уверенностью определить, в какой период Нового времени искусство творится ради искусства, отрываясь от своей исследовательской и познавательной способности в отношении сложных процессов, происходящих в ментальности эпохи?

Гораздо проще отталкиваться от произведений, чья эстетическая ценность безусловна и не поддаётся негативной оценке. Однако, многие произведения искусства могут восприниматься неоднозначно как современниками, так и их потомками, изучающими творения сквозь пелену столетий. В определённом смысле можно представить себе восприятие тех же автоматов, которые сегодня поражают зрителей в музеях, человеком XVII столетия, сравнив его с тем, как сегодня публика встречает человекоподобных роботов, которые с каждым годом становятся всё менее отличными от живого человека.

¹¹⁵ Подорога В. Homo ex machine. Авангард и его машины. Эстетика новой формы. М.: Логос. 2010. № 1(74).

Существует гипотеза, выдвинутая японским инженером и робототехником Масахиро Мори, которая заключается в том, что чем больше неживой объект напоминает человека, тем *более жуткое* впечатление оно производит, поскольку в этом есть что-то неестественное, непостижимое человеческим сознанием¹¹⁶.

Психологические причинности этого дискомфорта изучались Зигмундом Фрейдом в своей статье «Жуткое»¹¹⁷, и изучаются философами и психиатрами сегодня, но в Новое время этот трепет перед диссонирующей «живостью» бездушного механизма уже нашёл своё отображение в литературе. Чудовище Франкенштейна, описанное писательницей Мэри Шелли в 1818-м году, и вызываемые им переживания у его создателя созвучны с тем, что позднее сформулируют психиатры и философы в контексте подспудной тревоги перед неестественным. Восхищение, трепет, смятение пополам с ужасом.

Уместно обратиться к цитате Шеллинга, что *«жуткое — это то, что должно было быть скрытым, но обнаружило себя»*¹¹⁸. Немецкий психиатр Эрнст Йенч обращался к впечатлению при созерцании восковых фигур, натуроподобных кукол и автоматов, обозначая переживание зрителя как *«сомнение в одушевлённости кажущегося живым существа, и наоборот: не одушевлена ли случайно безжизненная вещь»*¹¹⁹. Возможно, развившееся мастерство инженеров-конструкторов, создающих свои механические произведения, в какой-то момент достигло предела, которое было готов охватить человеческое сознание на тот момент, но вовсе не предела своего мастерства.

Творческий гений Нового времени направлен на поиски новой выразительности, он ощупывает повествовательные способности материала,

¹¹⁶ Катерный И. В. Каузальные объяснения эффекта "зловещей долины" в робототехнике: теории и исследовательские данные // Качество и жизнь, 2017. №. 4.

¹¹⁷ Болдырева А. Г. Сравнительный анализ категории "жуткое" в работах З. Фрейда и М. Хайдеггера // Мировоззренческие основания культуры современной России, 2020. С. 180-181.

¹¹⁸ Цит. по Freud S. Das unheimliche [The uncanny], 1919.

¹¹⁹ Jentsch E. Zur psychologie des unheimlichen, 1906.

с которым работает, но также вынужден неустанно искать баланс в своём инструментарии, не допуская перекоса выразительности в сторону точного копирования или излишней абстрактности. Особенности зрительного и чувственного восприятия искусства, в чём-то неизменные и сегодня, частично проистекают из эмпиризма и рационализма, распространившихся в качестве методов научного познания в эпоху Просвещения.

«Идеальное» научное знание Нового времени призвано, во-первых, отображать природный мир адекватно реальности, и во-вторых, содержать в себе законосообразность¹²⁰. Следовательно, исключительно описательное или исключительно предполагающее знание неспособно включать в себя обе обозначенные функции.

Эмпиризм структурирует имеющийся опыт, каталогизирует накопленное человечеством знание, представляя собой своего рода «хранилище информации». Однако, базируясь на одном только эмпиризме, затруднительно формулировать предположения и прогнозы на будущее. Эту неоднозначность иллюстрирует простой пример: обыденный эмпирический взгляд может вывести константу, что изо дня в день, невзирая на внешние и внутренние факторы, человек приходит к наработанной базе и насыпает новое зерно. Однако, из этого опыта для неё не проистекает предположение, что в один день человек придёт с ножом. Индукционное умозаключение, то есть знание эмпирическое, переходящее от частного к общему, не обладает всеобщностью. Эмпирическое обобщение остаётся исключительно вероятностным.

В свою очередь, дедуктивное измышление, переходящее от общего к частному, то есть рационалистическое знание, обеспечивает всеобщность. Поскольку частное заключение проистекает от «общей истины». О чём сообщает распространённый пример силлогизма: «Все люди смертны. Сократ — человек. Следовательно, Сократ смертен». Однако, и здесь возникает

¹²⁰ Лисович И. Скальпель разума и крылья воображения. Научные дискурсы в английской культуре раннего Нового времени. Litres, 2021.

необходимость компилятивного подхода, поскольку даже такое безусловное знание, как человеческая смертность, изначально должно быть выведено эмпирически, то есть опытным путём.

Таким образом, в Новое время формируется подспудная *необходимость поиска баланса в научном инструментарии*. Эмпиризм и рационализм во многом созвучны с уже упомянутыми репрезентативностью и иллюзорностью в искусстве. Учитывая понимание этой необходимости совмещения различных подходов, закономерно, что европейский зритель не ограничивается первичным, зримым «слоем» произведения искусства. За изображением, скульптурой или архитектурной формой подспудно ищется некий нарратив, «вписанный» в произведение символически как осознанно и неосознанно автором произведения, так и самим зрителем, чья способность к восприятию, отточенность художественного вкуса, также формируется как осознанно самой личностью, так и неосознанно эпохой и средой, в которой человек существует.

Термин «вчувствование», введённый Ф.Т.Фишером и используемый позднее в эстетике Т.Липпсом, Верноном Ли, В.Воррингером и другими, охватывает эмоциональную сферу переживания, вызываемую произведением. Это динамичное и лабильное впечатление, то есть одно и то же произведение искусства, воспринятое человеком в разные периоды жизненного пути, способно открываться новыми смыслами, окрашиваясь в оттенки его эмоционального фона.

Однако, уместно ли предположить, что в своём «ядре» произведение остаётся неизменным, если в нём прослеживается влияние эстетической нормы определённого времени? С уверенностью можно заявить, что да, это уместно. Поскольку если исходить из того, что личностный опыт человека и его субъективное переживание в моменте является для него единственным мерилем сути и ценности произведения искусства, то можно забыть о некой общности впечатления, о безусловной эстетической ценности искусства, которая остаётся неизменной с течением времени.

Но для выявления этого «ядра» под всей плотностью первичного восприятия и вторичного поиска символического сюжета зритель должен обладать уже более тонкой способностью к осмыслению и вчувствованию произведения, тем самым «художественным и эстетическим вкусом», который в определённом смысле существует на стыке индукционного и дедуктивного умозаключения.

Более того, *переосмысление и преобразование культурного опыта* в искусстве Нового времени выходит на первый план, оставляя позади *точное воспроизведение* окружающей человека действительности. В каком-то смысле это сделало неизбежным разветвление изобразительного искусства на множество направленностей и течений Новейшего времени. О важном влиянии уже имеющегося изобразительного опыта на последующих мастеров подробно писал Г.Вёльфлин, подмечая взаимопроникающее влияние на произведения не только существующих изобразительных техник, но и смысловых коннотаций¹²¹.

Блез Паскаль (1623 – 1662) обозначил разрыв с ренессансным представлением о человеке как центра мира следующими словами: «*Весь зримый мир — лишь едва приметный штрих в необъятном лоне природы... Человек в бесконечности — что он значит?*»¹²². Человек Нового времени, расширивший своим научным познанием границы изведанного, стал одновременно и «венцом всего сущего» и, вспоминая Гамлета, «квинтэссенцией праха». Этот внутренний конфликт нашёл отражение в изобразительном искусстве едва ли не раньше, чем философы подступили к осмысленному формулированию данной проблематики.

Об этом говорит распространение драматических сюжетов в изобразительном искусстве. Безграничная вера Ренессанса в гармоничное сосуществование человека и мира отошла в прошлое, а на смену убеждённости в балансе приходит *страх перед бесконечностью миров*,

¹²¹ Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусства. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. М.: Издательство В. Шевчук, 2013. С. 272.

¹²² Паскаль Б. Мысли. Litres, 2020. С. 84.

понимание и трагическое осознание, что человеческое существо растворено в мире и подчинено государству, культуре, среде, в которой оно развивается. Всё это неизбежно накладывает отпечаток на формирование личности, и страх потери своей индивидуальной «самости» провоцирует к переосмыслению опыта, к выявлению своего внутреннего голоса.

Изобразительное искусство Нового времени своими динамичными, драматичными формами отражает этот внутренний поиск ответов, характерный для мыслящей личности того времени. Вновь обратимся к Блезю Паскалю: *«Человек всего лишь тростник, слабейшее из творений природы, но он — тростник мыслящий»*¹²³. Разум является главной человеческой силой, ведущей его через долину сомнений.

Новая драматическая выразительность искусства XVII-XVIII веков творчески перерабатывает не только накопленный художественный опыт, но и отражает вибрирующую в ментальности европейского человека тревогу, сомнение и попытку преодолеть множество негативных явлений, в том числе пошатнувшуюся благодаря открытиям науки парадигму известного мира. В этом «переосмыслении» прослеживается отзвук идей Аристотеля о том, что художественная форма способна преодолеть негативное содержание.

Ярким диссонансом, обозначающим перелом в ментальности, стала известное произведение «Басня о пчёлах» английского мыслителя Б.Мандевиля (1670-1733), где тот критиковал убеждённость философов во врождённой предрасположенности человека к доброте и природной красоте. Б.Мандевиль утверждал, что не общительность, добродушие, жалостливость и приветливость делает человека *«общественным животным»*, а его наиболее низменные и отвратительные свойства, которые и приспособляют его к жизни даже в самом процветающем обществе. Закономерно, что текст был встречен более чем противоречиво, ведь его тезисы открыто входили в конфликт с идеологическими концепциями ренессанса.

¹²³ Паскаль Б. Мысли. Litres, 2020. С. 92.

Однако, хлёсткость его слога скрывала под собой смелое устремление попытаться непредвзято оценить человеческую личность сквозь призму того, что действительно влияет на человеческие поступки и умозаключения. Цивилизация, которая изменяет моральные ориентиры человека, социум, который задаёт вектор его развития. Внимание Мандевиля перенесено на происходящее с человеком здесь и сейчас с момента его рождения, а не сфокусировано на изначальной, согласно философии Ренессанса, его предрасположенности к прекрасному.

Критика Б.Мандевиля современниками обусловлена в первую очередь тем, что он не просто акцентирует отрицательные качества человека как ключевые для личности, но и наделяет их неизменностью, делая их универсальными для человеческой природы, замещая априорную расположенность человека к доброте.

Однако, внимание публики к его работе и сама его попытка сформулировать, пусть и так категорично, некое новое радикальное умозаключение в противовес имеющимся убеждениям, созвучно с тем, что происходит в изобразительном искусстве. А именно, переосмысление и поиск новых смыслов в отрицательных характерах и героях, своеобразные проявления «реализма» барочного искусства и искусства классицизма, несмотря на то, что реализм как художественное направление следует относить к XIX веку.

Поиск нового личностного начала, разумеется, затронул не только изобразительные искусства. Следует отметить, что XVII столетие, подготовленное новой выразительностью искусства XVI века, дало европейскому творцу и зрителю музыку, освобождённую от рамок сугубо церковного искусства, которая развивалась теперь в обособленных формах. Не заставившее себя ждать обогащение музыкального инструментария породило оперу-серию, где главенствующую роль заняла ария, а хору и ансамблю отводилась поддерживающая роль.

Сдвиги, которые произошли в этот период Нового времени, выразились в тяготении изобразительного искусства к *грандиозности, витальности, живописным пятнам вместо линий в живописи барокко, архитектурным ансамблям вместо точечных сооружений в архитектуре, динамичным и плавким формам в скульптуре*, а также затронули и драматический европейский театр.

На театр влияние классицизма стало более существенным, поскольку драматургия и эстетика классицизма выступала фильтром для незрелого быстротечного творчества, отсекая скороспелость и культивируя выверенность и мастерство. Классицизм диктовал идеальную норму для пластической выразительности на театральных подмостках новых чувство и состояний, но именно благодаря этим рамкам вынуждал театр шлифовать художественные приёмы, чтобы достигалась завершенность сценического действия.

Театр и музыку мы затрагиваем по касательной, поскольку главный фокус данной работы направлен на изобразительные искусства, но эти виды искусства необходимо упомянуть, чтобы отразить *всеобъемлющий характер изменений выразительных средств* Нового времени, поскольку изменяющаяся ментальность не может отразиться исключительно в одной области приложения человеческого творческого потенциала.

Движущим стимулом искусства для поиска новых средств отображения осознаваемых и неосознаваемых изменений в ментальности эпохи является не только так называемый износ художественной формы, но и сам *внутренний источник саморазвития искусства*, который проистекает, как можно сделать вывод, из постоянного взаимодействия, диалектики между изобразительным и выразительным. Взаимное развитие «изобразительного» и «выразительного» в искусстве, которые находятся во внутренней оппозиции друг к другу, пронизывает глубинные слои художественной формы и целеполагания так же, как *трансцендентное и имманентное соседствуют в плоскости общекультурных ценностей эпохи*. Таким образом,

«изобразительное» и «выразительное» в искусстве становятся более частной и осязаемой перекодировкой процессов, происходящих в плоскости ментальности.

Синтетический союз изобразительного и выразительного, созданный Ренессансом, «распадается» в эпоху Нового времени, и это неизбежно не только по причинам научных и культурологических сдвигов в эпохе. Всякий синтез рано или поздно обречён на распад, поскольку он формируется из объединения крупных символических, смысловых, феноменальных явлений и сущностей, так или иначе выделенных и отрефлектированных на культурном уровне эпохи. Закономерно, что на момент структурирования художественных и эстетических элементов, сплетающихся в синтезе, как старые элементы продолжают развиваться, вычлняясь из синкретического начала, так и новые явления и феномены неизбежно начинают и проявляться и осмысляться под пытливым инструментарием научного и философского познания.

Таким образом, уже имеющиеся и вычлняемые новые явления неизбежно взламывают созданной определённой эпохой оболочку синтетического эстетического абсолюта. При распаде всякого синтеза высвобождается мощный потенциал, так и распад ренессансной гармонии во многом определил стилевое разнообразие Нового времени.

Барочное изобразительное искусство произрастает из духовной христианской традиции, отображая христианский фатализм и спиритуальную экзальтацию в новых выразительных формах. Строящееся на контрастах и ассиметрии искусство, прибегая к оптическим иллюзиям, расширяет доступное человеческому глазу пространство, смешивая его с изображёнными пределами, так же, как динамично раздвинулись границы известного человеку эпохи Просвещения мира.

Но в этой грандиозной фатальности пока нет ничего от деконструкции. Имеющийся опыт переосмыляется и вплетается в культурологический пласт, даже если преодоление этого опыта создаёт иллюзию отрицания.

Например, в изменении композиционных приёмов формирования барочного живописного полотна, в котором на смену строгой плановости приходит буйство форм и деталей. Однако, барочная живопись продолжает тяготеть к упорядоченности, как и барочная архитектура, которая своими площадями, дворцами, фонтанами, обширными парками и бассейнами объединяет городские пространства, охватывая и подчиняя их разнообразием своих стилистических методов.

Классицизм, в свою очередь, синтезирует апполоническое понимание античности и новое понимание мира, создавая ясную и чёткую структуру правил, которые отображают строгую логику, галльский рационализм и процессы *вчувствование* динамичной эстетической функции искусства.

Несмотря на стремление упорядочить и каталогизировать правила выразительности, что особенно свойственно классицизму, сосуществование в эпохе Нового времени двух крупных стилей (XVII-XVIII вв.) стимулирует человека к осознанию его самости посредством *острого взыскания к внутреннему*, сомнения в глубинных личностных установках.

В Новое время человек, прежде всего, способен *сделать выбор*, определяющий его принадлежность к тому кругу культурных ценностей, которые созвучны струнам его души. Как и всякий инструмент, душу и сознание необходимо настраивать, что также выступает самодвижущим стимулом развития не только для творца, но и для зрителя.

Подтверждением тезиса о возможности этого выбора является сам *новационный тип общества Нового времени*. Это такое общество, которое в своей разомкнутости способно развиваться лишь постоянно *изменяя и модифицируя* свою основу. Возможность выбора, таким образом, само формирует условие, при котором позволяет двум стилям сосуществовать параллельно в одну эпоху¹²⁴.

Смыслополагающие универсалии Ренессанса, то есть синтез корпуса христианских трактатов и античной мифологии, исчерпали резерв своего

¹²⁴ Розанов В. В., Щербаков В. Н. Сумерки просвещения. М.: Педагогика, 1990.

внутреннего расширения к XVII столетию, когда эти смыслообразующие ячейки сюжетов стали слишком тесными для вмещения нового понимания реальности.

Внутреннее мироощущение Нового времени не отсекает от себя опыт пережитых столетий, но неизбежно трансформирует его и вписывает в свою структуру. Таким образом, барочный фокус на сенсуалистическом мировосприятии значительно преобразовал дионисийское античное начало (Рубенс) и религиозную экзальтацию (Бернини), растущую из динамики духовных устремлений и необходимости «заполнить» возникшую в ментальности пустоту. Эта «пустота пауз» заполнялась как посредством зримых инструментов (плотные композиции, переплетение фигур, компиляция искусств), так и благодаря смысловому наполнению (сочетание нескольких сюжетов, наложение смыслов в композициях).

Классицистическое преодоление апполонического начала базируется на ясных композиционно-пластических формах, растущих из подчинённости частного целому и формулах гармонической упорядоченности пространства. В строгости классицизма обретали новое прочтение естественные для античности идеи преобладания общественного над частным, и в рамках чистых форм формулировались новые интерпретации образов, способствующие свыканию с дилеммой человека эпохи Просвещения касательно его сосуществования с миром.

Также этому способствовало дополнительное обособление таких жанровых направлений в изобразительном искусстве как пейзаж и натюрморт. В XVIII веке пейзажная живопись, уже пройдя путь от вспомогательного элемента картины к полноценному произведению, разветвляется на два типа — топографическая и пейзажная живопись. Предтечей топографической живописи следует назвать фламандский пейзаж XV-XVI веков и голландский пейзаж XVII века с их скрупулёзностью и внимательностью к проработыванию ландшафта на живописном полотне. Топографический пейзаж XVIII века отражает цепкость материального

мышления, достоверно фиксирующего окружающую человека действительность без дополнительной мифологизации пространства.

Обращаясь к терминологии Е.И.Роттенберга, сознательный отказ стилей Нового времени от исключительно ретроспективного воспроизведения выразительных парадигм, постулированных Ренессансом, можно обозначить как «искусство реальности». Согласно Е.Роттенбергу, к этой «*внестилевой линии*» следует отнести больших и малых голландцев, испанскую художественную школу во главе с Веласкесом, братьев Ленэн и др.¹²⁵.

Интеллектуализм классицизма и сенсуализма барокко равноценно были направлены на соотношение нового метафизического идеала и сакрального прошлого, тем самым в их новой выразительности своеобразного синтеза имеющегося общекультурного опыта прослеживается поиск содержательного, а не формального разрешения актуальных вопросов, которые сложились под воздействием изменяющейся культурной ситуации.

Потребность в иных выразительных формах для Нового времени проистекает из того же распада существовавшей синкретической системы. Этот так называемый распад движется к форме от содержания. Имеется в виду, что под давлением множасьих смыслов размыкается и разрушается система существующих выразительных методов, после чего знаковая оболочка в теле культуры начинает пустеть, а вследствие инерционного движения и сам знак теряет свою замкнутость, высвобождая пространство для вписывания новых коннотаций и смыслов.

В XVII веке в изобразительном искусстве прослеживается смещение с сюжетно-тематической семантики в сторону выразительной образности, то есть художественное сознание мастеров нащупывает равновесие в новых смыслообразующих принципах. Дискретизация и последующая рефлексия глобальных идейно-духовных и стилевых пластов в творческом поиске закономерно приводит к формированию множества жанрово-тематических

¹²⁵ Ротенберг, Е. И. Западноевропейское искусство XVII века / Е. И. Ротенберг. М.: Искусство, 1971.

форм XVIII столетия. В XVIII веке уже не только личность способна сделать выбор среди круга ценностей, которые она хочет постичь и тем самым выстроить свою к ним принадлежность, но и художник практически вынужден делать выбор между многообразием выразительных инструментов. Однако, фокусирование на *изобразительности* отнюдь не приводит к отказу от иллюзорности символических смыслов. Напротив, символическое сознание эпохи продолжало воздействовать на форму, проявляясь в частных нормах, идеологических установках, одномоментных потрясениях, отражённых в тех же бытовых живописных жанрах.

К художественной форме Нового времени, будь речь о классицизме или барокко, неизбежно прилагается воспитание вкуса, отражение разного рода просветительских и духовных задач. Весь идеологический комплекс, вплетающийся в изобразительное искусство, не позволяет выразительным методам ограничиваться одной лишь эмпирической созерцательностью внешней формы.

Начиная с Ватто, художественное сознание XVIII столетия лавирует на стыке игры и действительности, обретая спасение и устойчивость в этих пограничных состояниях. Более того, в XVIII веке происходит так называемая «стабилизация» искусства как самоценности.

Таким образом, некая квинтэссенция художественности рождается и обретает свободу в изобразительном искусстве, благодаря не сдерживаемой больше одной только необходимостью достижения натуроподобия. Личностный отпечаток художника на произведении становится не вольностью, а в чём-то необходимостью, поскольку индивидуализация художественного метода также помогает формированию новой выразительности. Соответственно, в изобразительном искусстве остаётся некий «личностный слепок» художественного гения, который, в свою очередь, способен отразить глубокие личностные изменения человека, характерные для времени и культуры, в которой он живёт.

Возможность выбора, конкуренция на возникшем художественном рынке, академичное образование живописцев, скульпторов и зодчих, формулировании критериев профессионализма творца, развитие научного искусствознания как научной дисциплины, обособление эстетики как научного знания, утверждение критики как медиатора между Творцом и Публикой, все эти факторы при общем своём взаимодействии в конечном счёте определяют образ искусства в общекультурной системе ментальности.

Уместно будет подытожить, что все присущие изобразительному искусству качества, намеченные предыдущими эпохами, в период Нового времени окончательно способствуют сложению онтологического образа искусства как культурного феномена времени.

2.2. Факторы, повлиявшие на модификации художественного языка Нового времени: «эстетика изнутри» и «эстетика снаружи»¹²⁶

Основные доминанты культуры XVIII века обусловлены глубокими изменениями в социальной-политической и духовной жизни Европы. «Век разума» уместно назвать и «веком несбывшихся надежд», поскольку множество смелых предположений, теорий и надежд на формирование качественно нового Человека, существующего в идеализированном обществе, не прошли проверку временем, но остались культурным наследием в исторической и художественной традиции. Эпоха Просвещения заявляет о себе смело и громогласно. Она балансирует на постоянной дихотомии мышления: на конфликте общественного и личного. Эпоха Просвещения рассматривала культуру одновременно как индивидуально-личностное и общественно-гражданское упорядочивание жизни, таким образом «наслаивая» цивилизационный прогресс и культуру личности друг на друга, растворяя границы понятий. В Новое время культура оказалась наполненной подлинным духом *человеческого* бытия, поскольку она противопоставляет средневековой сакральной предрешённости, которая регулировала человеческий быт, новое самосознание человека как субъекта истории.

Это период перемен, осознаний себя, поисков новых смыслов и форм для выражения этих смыслов. Нарастающая секуляризация общественного сознания приводит к выдвиганию нового понимания таких доминант человеческого бытия, как отношение к Богу, к государству, к социуму, в котором этот человек существует. Ключевым аспектом просветительской идеологии является твёрдая вера, что человек способен изменить себя и мир вокруг к лучшему, прибегая к рациональному преобразованию политических и социальных норм.

¹²⁶ В тексте использованы ранее опубликованные материалы автора: Табунова Н. А. Язык европейского искусства в эпоху Просвещения: культурные веяния и сила художественной традиции // Вестник культуры и искусств, 2022. № 3 (71). С. 101–111.

В этом параграфе мы рассматриваем факторы, повлиявшие на модификацию художественного языка Нового времени. А именно: «эстетику снаружи» и «эстетику изнутри». Под первой принято рассматривать принципы выразительности искусства, заданные в философско-эстетических трактатах, в основополагающих теориях, стереотипах менталитета эпохи. Под «эстетикой изнутри» всегда понимается ориентирующая роль самого искусства. То есть сам по себе «голос искусства», способный сдвинуть с места и модифицировать господствующие стереотипы. Рассмотрение второго вопроса предполагает как аналитику меняющегося образного строя картин, так и нового выразительного языка претворения этих образов. Ведь известно, что изобретенные творцом новые *принципы композиции, принципы построения картины* подспудно задают и новые способы мышления воспринимающего их зрителя.

Ментальность Нового времени обращается к философским размышлениям о необходимости новых условий социального существования, которые способны привести социум к торжеству добродетели, к торжеству разума, к восстановлению и упрочнению гармонии человека со вселенной. Даже сугубо прагматичные трактаты Нового времени не лишены этого флёра мечтательной надежды на возможность утопии. Так, в «Декларации независимости» встречается следующее утверждение: *«все люди сотворены равными и наделены Создателем определёнными неотчуждаемыми правами, среди которых право на жизнь, свободу и стремление к счастью»*¹²⁷. Эта искренняя вера и обращение к «естественному» или «природному» состоянию человеческой личности, не скованной социальным неравенством, не утопающей в роскоши, но и не прозябающей в нищете, не ведающей угнетения и не исковерканной пороками. В основе гармонии этого нового образа человека лежит прежде всего жизнь сообразно разуму, но этот разум ещё необходимо воспитать, чтобы снять с него оковы «искусственных законов».

¹²⁷ Конституция С. Ш. А. законодательные акты/Под ред О А Жидкова. М.: Прогресс-универс, 1993. С. 25.

Жан Жак Руссо прозорливо замечал, что всё перечисленное - это исключительно вымышленный и умозрительный тип общества, который никогда не существовал и, скорее всего, едва ли однажды будет существовать¹²⁸. Разумеется, что человек как природное создание не может развиваться вне культуры и общества, внутри которых формируется его личность, но при этом на вопрос об улучшении нравов через возрождение науки и искусство Руссо отвечал однозначно: «*искусство и наука, как и вообще цивилизация и культура не сделали человек более счастливым*». Позднее З.Фрейд и Ф.Ницше во многом будут характеризовать культуру как репрессивный механизм, подавляющий индивидуальность человека (культура как самоограничение). Но уже Руссо указал на *отчуждение человека от его природного бытия* через категории морали, права, политики, искусства, т.е. через составные элементы цивилизации и культуры¹²⁹.

Однако, моделирование утопических надежд и формулирование теорий о возведении нового общества было необходимо для выявления слабых мест текущего социального мироустройства и его последующей деконструкции. Поиск новых значений и новых границ (а также возможных свобод) человеческого бытия красной нитью проходят по всей эпохе Просвещения, находя выражение во всех сферах человеческой жизни. Разумеется, след в искусстве этими идеями был оставлен значительный.

Следует вспомнить концепцию «Тридцати шести драматических ситуаций» Жоржа Польти¹³⁰ (1895), которая постулирует, что в базис художественного и эстетического вдохновения неизменно кладутся логика и культурные образцы, т.е. определённые сюжетные коллизии, число которых исторически ограничено. Можно, разумеется, спорить, этих исконно древних повторяющихся сюжетов 36 или 45 или 50. Для нас важно подчеркнуть, что они *принципиально исчислимы* и лишь по-разному интерпретируются в

¹²⁸ Руссо Ж. Ж. Рассуждение о происхождении и основаниях неравенства между людьми //Руссо Ж.-Ж. Трактаты. М.: Наука, 1969. С. 31-108.

¹²⁹ Руссо Ж. Ж. Рассуждения о науках и искусствах //Избр. соч. М., 1961. Т. 1.

¹³⁰ Cécile De Bary. Georges Polti, ou l'anticipation du théâtre potentiel // Poétique: Revue de théorie et d'analyse littéraires, No. 138, 2004, pp. 183-192.

процессе общекультурной жизни. Об этом также говорил ещё Гёте в беседе с Эккерманом¹³¹. Каждую из ситуаций (мольба, спасение, бунт, похищение, загадка, достижение, фатальная неосторожность и т.д.) Польти раскладывает на несколько разновидностей, обозначая усреднённый минимум действующих лиц и возможных отношений между ними. Закономерно, что к выводам Жоржа Польти продолжают обращаться и сегодня, зачастую неосознанно. Так, даже при рассмотрении магистральных сюжетных веток сегодняшних компьютерных игр, их практически всегда можно соотнести с одной из драматических ситуаций, обозначенной Жоржем Польти. Разумеется, все названное — это устойчивые *архетипические ситуации*, организующие и жизнь современных художественных форм, их композицию и сюжет. Нащупывание подобных драматургических ходов, веками неизменных – безусловное открытие Просвещения.

Эта теория существования архетипических ситуаций говорит отнюдь не о вторичности процессов творческого воображения или их вырождении сегодня, а об *универсалиях человеческой души*, которая из столетия в столетие ищет новые формы, выражения и смыслы. Это свойственно как классическому искусству, так и нонклассике, а также уже упоминавшимся современным ходам творческого воображения в цифровой культуре.

Осмысление любого феномена в естественных и гуманитарных науках происходит посредством его рассмотрения на трёх уровнях осмысления, которые можно обозначить триадой проистекающих друг из друга вопросов: «Что?», «Как?» и последний «Почему?». Согласно терминологии естественных наук ответ на вопросы «что?» и «как?» лежит в ближайших или непосредственных причинах (*proximate causes*) феномена. Объяснить же «почему?» возможно только через первопричины (*ultimate causes*).

Гуманитарные науки фокусируются больше на объяснениях, вычленяемых из непосредственных причин, поскольку первопричины того же творчества ультимативно никак невозможно вывести. В зависимости от

¹³¹ Гете И. Избранные философские произведения. М.: Наука, 1964., с. 511

методологии и в частности мировоззрения исследователя, первопричины художественного гения могут соотносить как с непознаваемой сферой божественного, сотворившей бытие, о чём повествует понятие *нуминозности*¹³², так и с тонкой психологической структурой самой человеческой личности. В последнем случае вперёд выходит эфемерная концепция *mysterium tremendum et fascinans* (устрашающая и пленительная тайна, *лат*), которая таится в подсознательных сферах человеческого разума¹³³. Иными словами, как мы видим, речь идет, с одной стороны, о внешних стимулах воздействия на процессы творческого воображения, а во втором случае — о внутренних истоках деятельности творца. При рассмотрении феноменов человеческого бытия необходима реконструкция предыстории, которая могла привести к тому или иному пониманию мировоззренческого и психологического укладов эпохи. Не лишним будет в очередной раз подчеркнуть и вклад Школы Анналов в этот процесс реконструкции, который, в частности, позволил современным гуманитарным наукам обрести свой уникальный инструментарий — возможность моделировать вероятности причин и следствий, которые дают не только ответы на вопросы «что?» и «как?», но и предположения в отношении самого главного «почему?»¹³⁴.

Эстетика, благодаря своей функции приложения ко всему спектру гуманитарных наук, позволяет приблизиться к рассмотрению не только непосредственных причин, но и причин скрытых, конечных, т.е. первопричин, оставляя при этом пространство для индивидуальной трактовки мыслителями тех или иных феноменов человеческого сознания. Как «снаружи» (через умозрительный эстетический социокультурный анализ феномена), так и «изнутри» (посредством выявления и осмысления

¹³² Коробейников А. Г. Онтологические основания традиции // Актуальные проблемы современного социально-гуманитарного знания: социальные трансформации и историческая память культуры. М., 2019. С. 60-63.

¹³³ Augustin Gabriele B. *Mysterium tremendum et fascinans*, 1989.

¹³⁴ Подробнее об этом см.: Олег Кривцун. Школа «Анналов» и понимание способов культурного воздействия искусства. // Художественная культура, 2019. № 4. Стр. 2-17.

художественных процессов внутри процессов творчества, в самом искусстве) эстетическая наука позволяет формулировать некий комплекс интегративных факторов, посредством которых проводится обобщенный макроанализ поворотных изменений в ходе художественного развития эпохи.

Для конкретизации предмета исследования сформулируем неизбежность метания творческого гения следующим образом: художественный процесс растёт из присущей человеку тяги к интуитивному исследованию, к выявлению сокрытого, к поиску нового в мире вокруг и внутри самого себя. Это добавляет искусству самодвижущей силы, поскольку каждый, казалось бы, раскрытый смысл, продолжает скрывать в себе множество полутонов, которые также жаждут своего выражения. Причём на репрезентацию и последующую интерпретацию каждого «смысла» влияют как личностные качества творца, так и действующие на данный момент формулы социума, в границах которого существует творец и его зритель, особенно если между ними пролегают уже не года, а столетия.

Относительная ограниченность драматических сюжетов всегда будет сталкиваться с живым человеческим воображением, границы которого едва ли возможно обозначить. Грань между творческим гением и безумием довольно тонка. Этот вековой конфликт провоцирует поиски новых инструментов выразительности в искусстве, что неизбежно приводит к модификации художественного языка эпохи. Эти процессы происходят и сегодня, но ретроспективный анализ всегда оказывается нагляднее. Джон Мильтон по-своему изящно сформулировал этот риск бытия мыслящим человеком: *«Внутри себя создать из ада небо // способен он, и небо — сделать адом»*¹³⁵.

В силу уже сказанного, эпоху Просвещения также называют «золотым веком утопий». Однако, родоначальником утопических картин мира Новое время отнюдь не было. Мечтание о лучшем мире и моделирование такой общественной формации, которая выведет всех на качественно новый

¹³⁵ Мильтон Д. Потерянный рай. Возвращенный рай: поэмы. М.: Эксмо, 2009.

уровень жизни — процесс, естественный для человеческого существа. Это подспудное неудовлетворение имеющимся и желание обрести лучшее стимулирует функцию воображения в сознании.

На протяжении человеческой истории, не только в эпоху Просвещения, неоднократно всплывали концепции «утопических пространств», где жизнь течёт совершенно иначе. В Средние века одним из таких идеализированных умозрительных пространств было Царство Пресвитера Иоанна¹³⁶, где все блага мира пришли к абсолюту под доктриной христианской гармонии, и которое получило отображение в картографическом формате. Не путь к конкретной точке координат, а сам *образ места*, все письма о котором были позднее признаны мистификациями. Но для средневековых карт преобладание образа над действительностью было естественным, поскольку их основной функцией было упрощение понимания божественного мироустройства, а не географическая доскональность. Тем не менее, этот «образ места» породил множество паломнических экспедиций, которые искали его в действительности.

Самым ярким примером средневековой утопии, повлиявшим впоследствии на концепции утопичного представления мира в Новое время, является «Град Божий» Августина Блаженного (354-430), где мироуклад базируется на противопоставлении града, вынесенного в сферу вечного и божественного, граду «греховному», то есть человеческому бытию во всём его несовершенстве. Этот трактат стал одной из отправных точек поиска мыслящим человеком идеального мироустройства на протяжении нескольких столетий.

Вспомним и выдающиеся утопические теории Возрождения, несомненно повлиявшие и на известную раскованность социокультурной мысли Просвещения. В эпоху Возрождения встречается множество проектов «идеальных городов». Нельзя их низводить до одного отображения

¹³⁶ Дубровская Д. В. Пресвитер Иоанн: деконструкция легенды // Вестник Института востоковедения РАН, 2021. №. 1. С. 104-116.

архитектурной идеализации, даже если речь о трёх картинах «Идеального города» 1470-1490 годов, которые относят то к неизвестным художникам, то приписывают Пьеро делла Франческо, Фра Карневале, Франческо ди Джорджо. Это своего рода графический диалог между эпохами — попытка пропустить архаичные архитектурные формы, воссозданные по канонам Витрувия, через призму современного художнику времени, приблизив их к зрителю, попутно примиряя их со средневековьем, чьи отголоски читаются в зданиях по правую руку от зрителя. Ритмика фасада наводит на мысли о баптистерии Сан-Джованни перед собором Санта-Мария дель Фьора во Флоренции, а двуцветная геометрия дополнительно отсылает к церкви Сан Миньято аль Монте. Таким образом, это не строго Возрожденческая архитектура, это компиляция трёх временных отрезков, которые «смыкаются» воедино в художественно-воспроизведённом пространстве.

Возрожденческие трактаты о зодчестве, такие как «Десять книг о зодчестве» Альберти, «Трактат об Архитектуре» Филарете, «Военная и гражданская архитектура» ди Джорджо, «Четыре книги об архитектуре» Андреа Палладио и др. постулируют архитектуру *как вид искусства и философии*, а не исключительно ремесло строительства. Таким образом, архитектурные проекты «идеальных городов» Возрождения – это не только моделирование некоего архитектурно-выверенного и формалистически-правильного стилевого пространства, но и отображение философской идеи о взаимной преемственности времён.

К сожалению, судьбу большинства проектов Возрождения повторила «бумажная архитектура» XX века (проекты городов Ле Корбюзье, проекты Дворца Советов в СССР). Они не были претворены в реальность, а так и остались наследием исключительно художественной фантазии. Тем не менее, сегодняшним исследователям остался обширный графический материал, на почве которого можно изучать структуру умонастроений человека XVIII столетия и его предположений насчёт идеального мироустройства.

Слово «*utopia*», которое этимологически трактуется как «несуществующее место», имеет и другую коннотацию, если интерпретировать первую букву «*u*» как греческое слово «благо», т.е. «*ue*». Во втором случае утопия превращается в «место благословенное». Существует версия, что в обиход этот термин пустил Томас Мур со своей Утопией¹³⁷, где сыграл на двойственности значения, описав как идеальное государство то, что пока что не претворено в жизнь.

Размышления о «правильном» государстве встречались и в античности («Государство» и «Законы» Платона), и в Средние века, и в эпоху Возрождения, как уже было обозначено, но только в эпоху Просвещения эти размышления приобрели комплексную структуру, в которой отображаются и предположения, и надежды, и размышления. Это уже не размышления о некотором материальном или трансцендентном пространстве, но сочинения об обширных территориях с их бытовыми проявлениями повседневной жизни. Это связано с тем, что теоретизирования эпохи Просвещения о некоем идеальном мире уже были связаны напрямую не с непознаваемым божественным бытием, а с политическим и социальным строем реального человеческого общества. Они направлены на общество, которое необходимо гармонизировать, чтобы привести людей к новой форме существования — в пространстве, где люди живут согласно Разуму, ответственно относясь к судьбе каждой личности. Все эти концепты, на первый взгляд, относительно внешние по отношению к искусству, *оказывали опосредованное влияние и на творчество.*

Примерами больших утопий в истории можно назвать «Город Солнца» (1602) Томмазо Кампанеллы, написанный по образцу и в чём-то в противовес «Граду Божьего» уже названного Августина Блаженного. Также, в этот ряд литературных фантазий о лучшем мире встанут «Новая Атлантида» (1627) Фрэнсиса Бэкона, «Государства и империи Луны» (1657), «Государства и империи Солнца» (1662) из-под пера Сирано де Бержерака, «Республика

¹³⁷ Томас Мур. Утопия (*Utopia*). М., Л.: Academia, 1935. 239 с.

Океания (1656) Джейсона Харрингтона, «История севарамбов» (1675), написанная Дени Верасом, «Южная земля» (1676) Габриэля де Фуаньи, «Республика философов или История ажаенов» (1768) Фонтенеля, «Южное открытие, произведённое летающим человеком» (1781) Ретифа де Бретонна и др.

Такое распространение утопичных произведений было связано ещё и с тем, что при всей амбивалентности мышления, эпоха Просвещения то и дело обращалась к оптимистичным прогнозам, утверждая, что любого человека в частности, и человечество в целом, можно вывести на качественно новый уровень существования, преобразовав ментальную сферу. А именно, научив человека мыслить по-новому, доверять научным изысканиям и эмпирическому опыту, а не религиозности и мистицизму. Этот вектор только укреплялся намечающимся лидерством рационализма в философии, который потеснил метафизику. Основой познания мер и феноменов теперь был Разум.

Разумеется, во всех упомянутых концептах была и обратная сторона, так называемый *разумный эгоизм* или *этика самолюбия*, который шёл вразрез с концепцией равенства и протестовал против «растворения» отдельной личности в благоденствии общества. последователями которого являлись Бернард Мандевиль (1670-1733) и Иеремия Бентам (1748-1832).

Интересам мыслящего человека Нового времени ближе всего утопия Фрэнсиса Бэкона, поскольку люди, овладев научным знанием, живут под его сенью в состоянии довольства и благоденствия, а описанный им Дом Соломона ярко соотносится с распространяющимися в XVII кунсткамеры, где были представлены небывалые диковинки, имеющие вполне научное, а не божественное происхождение. Утопические концепции имели прямое влияние на поиск доступных обществу путей преобразования образовательной и культурной сферы, чтобы воспитать «нового человека».

Джон Локк отмечал, что *«знание своих познавательных способностей предохраняет нас от скептицизма и умственной бездеятельности»*¹³⁸. Ведь

¹³⁸ Локк Д. Сочинения: В 3 т. Т. 1. М., 1985. С. 94-95.

стоит рискнуть выйти за пределы своих компетенций и отправить разум в странствие по неизведанным глубинам, не снабдив его необходимым инструментарием, как неизбежно начнёт смыкаться кольцо из заблуждений, удаляя человека от света истины. В результате, люди *«поднимают вопросы и умножают споры, которые никогда не приводят ни к какому ясному решению, а только поддерживают и увеличивают сомнения и в конце концов утверждают их в абсолютном скептицизме»*¹³⁹. Джон Локк приводил необходимость определения пределов познавательной способности человеческого разума как довод в пользу разграничения того, что человек не способен познать по причине непостижимости, и что человек не познаёт из-за собственной бездеятельности. Моряк не измерит глубины всех существующих океанов, но длину лота своего линя знать должен. Подобно моряку, исследователь гуманитарной отрасли должен уточнять свой инструментарий, особенно когда затрагиваются такие многомерные понятия как утопичность мышления и эстетизация умозрительных наблюдений.

Само по себе утопическое сознание гораздо гибче, а поэтому устойчивее утопических проектов. Если последние зачастую не выдерживают критики, то утопическое сознание способно непрерывно изменяться и преобразовываться, отзываясь на условия реальной жизни. Об утопическом сознании уже в Новейшее время писали К. Мангейм, Г. Маркузе, М. Хоркхаймер, Т. Адорно, Л. Мамфорд, С. Жижека и др. А мифологические и религиозные интерпретации утопических мироукладов рассматривали Н. А. Бердяев, Х. Кестинг, Э. Мунье, К. Барт, М. Бубер и др.

При обширном интересе к вопросам утопического мышления и утопических концепций, их сущность продолжает пересматриваться по сей день, поскольку при всей освещённости темы, подавляющее число исследований затрагивает непосредственные причины «что?» и «как?», тогда как первопричина «почему?» продолжает открывать в себе новые смыслы. Это связано с тем, что утопия достаточно долго рассматривалась как некое

¹³⁹ Там же.

статичное явление — как цель, некий идеал, которого всё равно не достичь. Замершее в зените славы идеализированное мироустройство, о жизнеспособности которого остаётся только теоретизировать.

Но утопическое мышление и проистекающие из него утопические проекты — понятие динамичное, изменчивое, соотносящееся с эпохой, в которой оно существует, и постоянно развивающееся. Так, научная фантастика как литературная ниша закономерно выросла из утопических концепций Нового времени, которые чем позднее, тем больше становились ближе к антиутопиям в своём стремлении во что бы то ни стало сnivelировать личностные аспекты во имя общего блага.

Безусловно, жанр утопий эпохи Просвещения во многом можно назвать спекулятивным явлением, затрагивающим болезненные струны в душах людей и воздействующим на их стремление обрести новую почву под ногами в стремительно изменяющейся парадигме мышления Нового времени. В частности эта спекулятивность стимулировала попытки переноса или хотя бы моделирования «идеального общества» в жизнь. Пусть эти попытки воплощения не бывали полными (они и не могли быть положительными, поскольку жизнеспособность утопических проектов, как уже было упомянуто, находится под большим сомнением). Но сами надежды на преобразования, выраженные в культуре, в искусстве, в мышлении так или иначе оставляли свои идеологические семена, которые позднее дали всходы в культуре Новейшего времени. Ключевой была именно человеческая способность изменять мир вокруг себя по собственной воле.

Перенос фокуса внимания личности с трансцендентного и непознаваемого на сферы, включённые в сферу человеческого влияния, выразил себя и в искусстве Нового времени. Новую выразительность в живописи обретают «эстетическая приятность», некая светскость и в определённых случаях ангажированность идеологией Просвещения, призванная направлять мышление в сторону познания и рефлексии. Закономерно, что религиозное искусство переживает спад, затем стагнация и

внутреннюю деградацию, заложенную ещё в эпоху Возрождения, когда религиозные сюжеты всё больше наполнялись мирским содержанием.

Ввиду того, что светская живопись в эпоху Просвещения вышла на передний план, изредка изображаемые художниками сцены Священного писания были довольно формальными, отражёнными через фокус рационалистического скептицизма. Российский исследователь Л.М.Баткин называл это явление «существованием сакрального в несакральном сознании». Новая игривость и лукавость улыбок святых дев на полотнах рококо не располагает к очищающему душу медитативному созерцанию. Это тоже выражение новой морали, выбравшей своей опорой не религиозную догматику, а витальность самого человеческого бытия. Во множестве картин Джованни Тьеполо (1696-1770) с сакральными сюжетами было тонко подмечено, что *«на его религиозных картинах испаряется в фейерверке остроумия все то, во что верили столетия»*¹⁴⁰.

Одной из ключевых функций искусства эпохи Просвещения становится просвещение, воспитание и развлечение. Подтверждение этому можно найти не только в текстах художников и критиков, но и обыденных представителей эпохи. Учитель фехтования, близкий к английскому карикатуристу Роулэндсону, замечал в своих «Мемуарах», что *«основная цель художников этого жанра заключается в том, чтобы забавлять, поэтому мы с удовольствием приобретаем их остроумные произведения... трудно найти развлечение более доступное и в то же время столь занимательное»*¹⁴¹. Разумеется, эта тенденция отвечала, как сегодня можно выразиться, *антропоморфной направленности* художественного воображения: задаче сделать бытие человека комфортным, приятным, полным удовольствий.

Приведенное выше высказывание уместно отнести не только к английской бытовой карикатуре, но и к искусству в самом широком смысле. Критерии занимательности, остроумности и поучительности варьируются

¹⁴⁰ Мутер Р. История живописи от средних веков до наших дней. Т. 3. М., б.г. С. 55.

¹⁴¹ Цит. по: Дукельская Л.А. Английская бытовая карикатура второй половины XVIII века. М.; Л., 1966. С. 9.

уже в зависимости от интеллектуального склада зрителя и его осознанного желания предаться такому интеллектуальному развлечению, как эстетическое познание. В общем и целом, эти критерии могут одинаково применяться как к светской парадной живописи, так и к жанровым произведениями: пейзажам, натюрмортам, бытовым зарисовкам, смотря к каким формам искусства обращается зритель.

Ярким проявлением воли художника в поиске новых средств выразительности становится творчество раннего Пуссена с его «сознательным эклектизмом»¹⁴². Как отмечает С.Даниэль, низводить поиск художника через смешение живописных техник в своих работах до одного лишь подражания локальным художественным влияниям (римского барокко, венецианской живописи, болонскому академизму), значило бы упустить систематический характер поискового метода Пуссена на пути обретения собственных характерных черт.

Вспомним «Эхо и Нарцисс» конца 1620-х, где явно читается влияние позднего Ренессанса в венецианском прочтении, пусть художник и выстраивает композицию по «заветам классицизма». Таким как читающийся «треугольник» в расположении фигур, акцент на красно-коричневых драпировках, которые задают тон всем оттенкам, четкое выделение планов в композиции, где пейзаж обращается практически театральным задником – всё это произрастает из законов, которые задавала классицистическая художественная норма, отвечая главной идее порядка, которая занимала мыслящих людей Нового времени.

Однако, светотеневая моделировка Пуссена и «лепка» фигур, туманная дымка пейзажа, который всё-таки остаётся ближе к природе, нежели к театрализованным декорациям, вкрадчивая воздушность пространства, в котором расположены фигуры — всё это наводит на мысли о Тициане. Этот «сознательный эклектизм» у Пуссена наводит насмотренного зрителя ещё и на дополнительные размышления, помимо эстетического удовольствия и

¹⁴² Даниэль С. М. Европейский классицизм. М.: Азбука-классика, 2003. С. 15

«узнавания» сюжета. Ведь смешение выразительных методов, особенно в композиционных полутонах, невольно отмечается нашим взглядом, побуждая задаваться вопросом, что именно не даёт нам отвести фокус внимания. Это значительно расширяет живописное полотно, причём без дополнительных иллюзорных барочных трюмплеев и игр с пространством, поскольку пространство разрастается отнюдь не иллюзорно, а сугубо умозрительно — вглубь зрительского сознания.

Так, на полотне «Эхо и нарцисс» не изображён источник, но шум быстрых вод волей-неволей начинает мерещиться, когда зритель обнаруживает себя перед этой картиной. Это впечатление создаётся в том числе из-за венецианской воздушной прозрачности воздуха и ясных красок неба, в которых можно услышать шелест природы. При этом, строгая геометрия фигур подчинена упорядоченности и жёсткости линий, которые в природе едва ли можно отыскать. Тело лежащего Нарцисса на переднем плане задаёт главную базу композиции, тёмный перпендикуляр дерева практически по центру ещё больше её упорядочивает, силуэт лишен динамики и абсолютно статичен — нет ощущения незавершённого движения. Но позади ветер продолжает шелестеть, и этот волнующий и привлекающий эффект достигается за счёт формирования Пуссеном некоего своего художественного языка, так называемой «теории модусов». Чистого, академического, ясного и упорядоченного, но вместе с тем трепетного и неоднозначного, как и любая человеческая душа. Как и самому человеку, его искусству нужны *«определённые выразительные единства для изображения определённых сюжетных-смысловых единств»*¹⁴³, чтобы быть услышанным и понятым правильно. Подобные эффекты прослеживаются у него во многих мифологических сюжетах — «Марс и Венера», «Танкред и Эрминия», «Аврора и Кефал».

Совершенное другое впечатление оставляют о себе «Муки святого Эразма» или «Избиение младенцев», где барочная экспрессия занимают

¹⁴³ Цит. по Даниэль С. М. Европейский классицизм. М.: Азбука-классика, 2003. С. 20.

собою всё полотно. Смелые и сложные ракурсы, энергичная динамика мышц, преобладание резких диагоналей вместо гармоничных «треугольных» композиционных решений. В экспрессии и натурализме прослеживается влияние приёмов караваджизма, однако «Избиение младенцев» всё равно продолжает жить в пространстве классицизма. Пуссен вновь роднит в художественном поле своего полотна методы своей эпохи с наследием прежних школ, но задавая им новые функции. Так, ясные и чистые цвета одежд на фигурах сглаживают диагонали композиции, расставляя акценты и тем самым превращая созерцание полотна в путешествие. Но уже не по планам, когда взгляд растворяется за горизонтом живописи Ренессанса, а по линиям — от фигуры к фигуре, от действия к действию, от острия меча по спирали к упавшей на колени женщине, а следом — к лежащему у самого края младенца.

Сюжет не обрушивается на зрителя барочной экспрессивностью, но разворачивается поступательно при скольжении взгляда, создавая эффект нарастающей мелодии, которая всё полнее занимает сознание. Увлечённый колористическим богатством, зритель виток за витком проникает в полутона оттенков и нюансы сюжета, погружаясь в пространство не только и не столько за счёт колебания эмоциональных струн, но за счёт осознанного желания «досмотреть историю до конца». Это важный момент, поскольку к живописи XV-XVI столетия уместнее будет сказать «разгадать историю до конца». Новое время задаёт иную тенденцию — сначала «досмотреть историю», а потом «почувствовать её». Очевидно, не только Пуссен был предтечей такой тенденции к смене фокуса зрительской парадигмы, но его художественный метод демонстрирует этот процесс особенно ярко.

«Сознательный эклектизм» художников Нового времени определял сдвиги в выразительности искусства, задавая исследовательский характер в оттачивании как изобразительных приёмов у художников, так и в новых нюансах постижения и «освоения» художественного пространства. Это моментально схватывают как зрители-современники, так и сегодняшние

ценители. Бернини подмечал, что в творчестве Аннибале Каррачи, собрано воедино *«изящество и рисунок Рафаэля, знание и анатомию Микеланджело, благородство и манеру письма Корреджо, колорит Тициана, инвенцию Джулио Романо и Андреа Мантеньи, и из манеры величайших художников он создал свою»*¹⁴⁴.

Размышляя о приёмах сценической театральности в выстраивании композиционных живописных решений, следует, как ни странно, вспомнить автопортрет Аннибале Каррачи, где художник изобразил свой портрет на треноге, из-за которой выглядывает собачка. Разумеется, это не масштабная «театрализация» Пуссена, который выстраивал модели своих сюжетов в макетах, но вкрадчивое проявление поиска нового способа контакта со зрителем. Создаётся ощущение игры, где размываются пределы условного и безусловного, а зритель может задаваться вопросом – повествует ли полотно в метафорических деталях о художественном быте Каррачи, или это просто «замочная скважина» в чужой безыскусный быт, своего рода шутка в сотворении загадки там, где её может и не быть. Таким образом, голос произведения может играть разными модуляциями, быть как повествующе-назидательным, так и шутливо-лукавым. Не фривольное лукавство рококо, но приглашение в искусство, которое является ценным само по себе.

Совершенно другая театральность прослеживается в пейзажах Клода Лоррена — в них выразительные эффекты обращаются риторическими компонентами, сближая язык и живопись, сплавляя в единую композицию сложные отношения «общезначимого» и «индивидуального». Такими повествованиями, которое хочется не столько «досмотреть до конца», сколько «прочувствовать во всей полноте» можно назвать практически все его работы — «Похищение Европы», 1655, «Пейзаж с Аполлоном и Сивиллой Кумской», 1645, «Утро», 1666 и др. Это живопись, предполагающая у зрителя «грёзы наяву». В отличие от многофигурных композиций Пуссена, где ключевым для

¹⁴⁴ Мастера искусства об искусстве. Т. 3. М., Л., 1937. С. 48-49.

зрителя является так называемое гаптическое зрение, пейзажи Лоррена раскрывают свой сюжет не столько через движение от точки к точке, сколько через поступательное освоение взглядом изображённого пространства, будто через расходящиеся по воде круги от брошенного камня. Первый взгляд отмечает масштабность изображённого пространства, и уже последующее наблюдение зрителя шаг за шагом добавляет вкрадчивые тональные отношения между фигурами под дымчатыми небесами. В пейзажной живописи Клод Лоррен тяготеет к ясному разделению на художественные планы, его композиции выстраиваются согласно геометрическим гармоническим соотношениям между объектами на полотне. Избегая полной симметричности, Лоррен максимально уравнивает композиционные элементы так, что полотно представляет собой замкнутую систему, приглашающую к путешествию в глубину изображённого пейзажа. Этот подход к изображению следует обозначить как аналитический — художник осмысленно обращается к чёткости направляющих вертикальных и горизонтальных линий в композиции, «собирая» и концентрируя взгляд зрителя в глубину.

Национальный пейзаж как таковой сформировался во Франции только после первой трети XIX столетия, причём толчок был дан французскими прозаиками-романтиками и поэтами, вдохновлёнными английской живописью Джона Констебла и Томаса Гейнсборо. Это мнение утвердилось по причине утраты множества художественных произведений в виду революций и войн. Об этом писал А. Бенуа, решительно отвергая положение, будто между Никола Пуссеном и Клодом Лорреном пейзажная живопись Франции находилась в некоем стазисе¹⁴⁵. Однако, обменные процессы вдохновенности искусством других стран всегда имели место в художественной среде. Английский романтизм Джона Констебла в свою лишён «грёзы», его метод обращается к поиску баланса между глубоким чувствованием природной витальности и кипучей прогрессивности

¹⁴⁵ Бенуа А. Н. История живописи всех времен и народов. Т. 4. СПб: ОЛМА Медиа Групп, 2003.

человеческого сознания. Его «Шлюз», 1824 — это не фантазия, не мираж, а почти импрессионистическое явление момента человеческой жизни. С характерной для Нового времени сценографической театральностью, но это уже не «спектакль быта», а будто вырванный из действительности фрагмент, немного приглаженный и явленный зрителю с новой стороны. Пульсация его мазков захватывает, зритель не движется волей художника по полотну, а предоставлен сам себе и волен выбирать, на что обратить внимание в первую очередь. Но при всей пылкости, пейзаж Констебля всё-таки не лишён театральности, это читается в любовно выстроенной композиции, которая по-своему перекликается с «наведением» Пуссена на нужные объекты. Принципиальное различие в том, что Констебля можно «читать» практически с любой точки. В свою очередь, такой повествовательный метод говорит о размытии нарративных границ художественного произведения, об оформлении новых отношений изображённого художником мира со зрителем. Художественное искусство на заре XIX века отмечается обращением к камерности, к интимному внутреннему диалогу зрителя с произведением искусства, а порой и с самим автором через его живописные полотна. Художник стремился выделиться из окружающей среды, изображая новое яркое понимание — ценность человеческой личности неповторима и тотальна. Это обращение к личному, частному, к потаённым измышлениям в собственном сознании приводит художников к стремительному обновлению индивидуального выразительного языка, и после первой трети XIX обилие художественных течений требует микроанализа, тогда как для диссертации ключевым остаётся макроанализ.

Фокус преимущественно на классицистическую живопись был задан не случайно — в условиях строгого рационализма и академической выверенности художественных приёмов особенно наглядно проявляют себя отхождения от заданных эпохой универсалий, как это было показано у раннего Пуссена, когда художник ищет свой метод. Ведь *проблема метода* является основополагающей в эпоху Нового времени.

К инструментарию классицистической выразительности, которую мы можем наблюдать в названных произведениях, следует отнести пространство, которое обобщает в себе композицию, становясь единым вместилищем для объектов, тем самым упорядочивая и выстраивая нагромождённую, казалось бы, композицию. Также важен единый источник света, который пронизывает пространство с определённой точки зрения на манер театрального софита. Его местоположение всегда можно определить, поскольку источник освещения играет такую же обобщающую для сюжета роль, как и живописное пространство. Вместе они задают цельность и завершённость динамичной пластике выразительности.

Классицизм XVIII столетия претерпел существенные изменения как в форме, так и в содержании, если сравнивать его с XVII веком. В некоторых случаях художники отбрасывают один из столпов стиля — уводят внимание прочь от античных классических форм, находят новое выражение в *комбинациях с нарождающимся романтизмом*, претворяясь в причудливый визуальный синтез. Происходит то самое пренебрежение художественным стереотипом, что прежде казалось немислимим. Не менее важной вехой в искусстве XVIII века является уже упомянутое рождение множества течений и жанровых сюжетов, *не требующих выработки отдельной стилевой ниши*.

Показательно, что в сравнении с живым художественным творчеством эстетические программы XVIII века немного запаздывают по отношению к действительному положению вещей, постулируя функции искусства как вспомогательного инструмента воспитания и назидания, тогда как само искусство уже выросло из этих жёстких рамок. Философия в то время ещё отказывается воспринимать искусство как феномен, заключающий *самоценность* внутри своей формы, отдельно от насаждаемых просветительскими идеологиями функций.

Важно подчеркнуть, что эрудированное удовольствие от созерцания полотен достигается не только за счёт того «что изображено», но и благодаря

тому, «как оно изображено». Шаткость сменяющихся идеологий и попыток обретения новых точек опоры в ментальности Нового времени, резонирует и с построением живописных композиций, которые выстраивают пространство по-новому, с неожиданных точек зрения, динамично и смело, уводя фигуры участников или элементы пейзажа в диагональ, что прежде было невозможно представить. Искусство так или иначе находит отклик на уровне эмоционального и интеллектуального чувствования. Живопись Нового времени ищет новые подходы для захватывания и пробуждения как новых эмоций, так и большей широты мыслей, чем и объясняется постоянно расширяющийся спектр жанровой живописи.

Однако, как известно, ментальность не меняется по щелчку, это длительный и комплексный процесс, вовлекающий в себя множество преобразований, и не меньше попыток отступить ненадолго на полшага назад туда, где парадигма мышления ещё привычна и понятна, прежде чем сделать новый рывок вперёд. Такая неоднозначность умонастроений и шаткость ищущего разума неоднократно даёт о себе знать в период Нового времени. Руссо был первым, кто обозначил парадоксальный и противоречивый характер взаимодействия человека и культуры. Будучи порождением природы, человек уже неспособен жить в её диких условиях, отринув все плоды развития культуры, которую человек сам же закладывает. Оставленный один на один с диким миром, человек устремится к возрождению привычных ритуалов и воссозданию бытовой рутины, чтобы отграничить свой разум от животного безумия.

Утопичность мышления, прежде находившая определённый выход в рамках религиозного искусства, где можно было предаться созерцанию недостижимого, в эпоху Просвещения обрела реализацию в утопичных проектах общества, но также и в «лёгком» искусстве рококо и сентиментализма.

Как и живопись классицизма, обращённый к идеалам прекрасного сентиментализм (в котором прекрасное очень близко сливается с натурой, с

природой), также нередко оказывается наделён чёткой морально-дидактической функцией. Ясная выразительность драматизма и нарративная чёткость классицизма не подлежат сомнению, одного взгляда на полотна Жака Луи Давида «Клятва Горациев» (1784), «Смерть Сократа» (1787), «Ликторы, приносящие Бруту тело его сына» (1789) и др. достаточно, чтобы проникнуться заложенной в композицию сюжета дидактической риторикой. Но историческая и парадная живопись XVIII века отнюдь не единственная форма, выражающая идеологический вектор Нового времени.

Искусство эпохи Просвещения транслировало идею необходимости постоянного обращения к осмысленному познанию, мышлению и морали на множестве уровней визуальности, не только в парадной драматической живописи, но и в относительно лёгких жанровых сюжетах.

Среди представителей «дидактического сентиментализма» необходимо упомянуть Жан-Батиста Грёза. Через большинство его работ красной нитью проходит идеализированный образ патриархальной идиллии и семейной добродетели. «Деревенская помолвка», «Плоды хорошего воспитания» (1763), «Плоды дурного воспитания» (1765) и др. призваны стать в первую очередь стать визуальной реализацией моральных и этических законов, а уже в последующую очередь — усладой для эстетического чувства зрителя.

Разнообразие выразительных форм в плоскости Нового времени комфортно сосуществуют друг с другом по причине неизбежной необходимости их развития. Изживание или «вырастание» эпохи из имеющихся экспрессивных методов приводит к поиску новых форм, в которых можно выразить и зафиксировать неуловимое «вещество жизни», изменяющееся день ото дня. На пути к поиску этих форм художник может проходить конфликтный и тернистый путь созидания нового художественного языка (таким примером можно назвать «Ночной Дозор» Рембрандта, который стал феноменом для современников – поначалу совсем не в положительном смысле). Но также художник может выбрать и более официальный, но не менее трудоёмкий путь совершенствования

художественных норм, или можно сказать «художественных стереотипов». Уже названный Рембрандт в определённом смысле прошёл обоими путями, поэтому его наследие столь обширно, столь и неоднозначно для искусствоведческих интерпретаций сегодня.

Фигура художника как *основоположника новых вкусов* и новых художественных переживаний, как это случилось с Рембрандтом, становится всё более частым явлением в эпоху Просвещения. Как и любое новаторство, не всегда общество встречает такую тенденцию благодушно при первом столкновении, но время неизбежно расставляет всё по своим местам. Заложение новых выразительных инструментов неизбежно, поскольку вопросы значимости искусства, его взаимного влияния на общественную жизнь, необходимость воспитания художественного вкуса в XVIII веке уже широко развиваются в среде художественных критиков и самих художников.

Следует подытожить, что неравномерное выражение идей Просвещения в художественной культуре в разных странах неудивительно — XVIII век это век неустойчивости, поиска и обретения новых художественных выразительных форм и явлений. Эпоху «больших стилей», вовлекающих в себя все сферы искусства, плавно сменяет переменчивость стилистик, жанров и направлений. Это во многом закономерный процесс, растущий из всей идеологии эпохи Просвещения, несмотря на её направленность на генерализацию и некую унификацию картины мира: любая идея находит как сподвижников, так и противников. И художники, и мыслители - порождают собственную выразительность для транслирования плодов своих взглядов о роли человека в мире, о самом мире вокруг, о его месте в безграничности космоса.

Европейское искусство XVIII века заложило основы для художественной пестроты последующих столетий, выделило особенности жанровой живописи, дало выражение индивидуальности, переживающей катаклизм сменяющейся парадигмы. Поскольку оборот вектора внимания от Веры к Разуму — это масштабный и по-своему травмирующий процесс, но

именно в таких условиях стресса перед изменениями и ужаса перед неизведанным рождается качественно новое мировосприятие.

2.3. Действие механизмов «износа художественной формы».

Влияние новых состояний коллективного сознания и психологии на искусство

Моделирование коллективного сознания эпохи в свете изучения ментальности добавляет известным историческим фактам много деталей, сближая людей давно минувших времён с нами, современными исследователями истории, философии и искусства. Выявленная ментальность становится познавательным инструментом размышления, подобно тому, как в точных науках инструментами являются аксиомы и формулы.

Сознание позволяет человеку воспринимать внешний мир в доступных для познания границах. Когда сознание пересекает границы познаваемого, запускается процесс мифотворчества, процесс деятельности воображения, поскольку уже в условиях Возрождения границы известного человеку мира расширились, а с ними — и умозрительное пространство для поиска ответов на извечные вопросы. Закономерно, что в Новое время пытливость человеческого сознания продолжает заостряться и препарировать окружающую действительность, обращаясь уже не к мифу, а к науке, которая при этом всё равно для современного человека во многом куда ближе к фантазии и мороку. Объективность гуманитарной науки в современном мире всюду под вопросом: на гуманитарные исследования, зачастую, отпечаток накладывает и чувство культурной идентичности ученого, как и чувство его национальной идентичности. Однако для тех столетий (XVIII-XIX вв) это был не сфера воображаемого, а строгий и верифицируемый язык науки. Иначе: необходимо учитывать экспозицию времени для формирования культурно-ментальной модели эпохи. Самосознание человека способно давать индивиду оценку его положения, его статуса в окружающей культуре и вещественной среде, поэтому для вопроса о толковании ментальности эпохи важны оба фактора.

В историческом процессе существуют такие непреложные аспекты человеческой общности как способность людей к самоорганизации,

поглощение малого большим, способность использовать окружающий мир и соседствующих субъектов. Однако, упомянутые качества сопоставимы с формами животной жизни дикой природы, поэтому их всё ещё нельзя считать отличительными чертами именно человеческой природы. Уточняя критерии «человечности» в рамках ментальности, то есть в условиях неких универсалий, формирующихся эпохой, следует фокусироваться на таких признаках как, например, воодушевленность, фантазирование, создание идеальных миров.

Непреложная способность и тяга человека к созиданию, к поиску идеального, к процессу творения давно известна: будь то создание мифа, миметических религиозных комплексов или произведений искусства. Это становится важным для нас в ситуации выразительных форм и поисков новых способов воплощения идеала, который движет творческим гением, и который никогда не оказывается достижимым во всей полноте, даже умозрительно. Искусство не требует разговоров — словно о нём и вовсе не стоит говорить, погружаясь лишь в чувствование.

Однако, без словесного выражения оно остаётся эфемерным мгновением, которое существует только в момент созерцания зрителем, поэтому без обсуждений тут не обойтись, несмотря на мнение некоторых художников, что интерпретация их замысла скорее вводит в заблуждение, нежели направляет. Так, Пикассо писал, что *«все хотят понимать искусство! Почему бы тогда не попытаться понять пение птицы? Большинство людей, пытающихся разъяснить смысл картин, идут по ложному пути»*¹⁴⁶. Не менее хлётко отмечал и Милле несоответствие своего замысла приписываемым ему идея, говоря, что рассуждения критиков о его работе «Человек с мотыгой» выглядят для него *«чрезвычайно странными... Это в очередной раз позволило мне задуматься над тем, какие идеи мне приписывают»*¹⁴⁷.

¹⁴⁶ Goldwater R., Treves M. Artists on Art. New York: Pantheon, 1945, с.421.

¹⁴⁷ Там же. с. 292-293.

Сопричастность эстетическому переживанию при столкновении с невыразимо-прекрасным в искусстве неизбежно начнёт терять в красках, когда этот опыт попытаются низвести до вербальной дискуссии, особенно когда на первый план, перед рациональностью выступает эмоциональная вовлечённость зрителя. Тем не менее, мы продолжим нарушать известный постулат Людвиг Витгенштейна, гласящий *«о чём невозможно говорить, о том следует молчать»*. Может быть, язык исследователя всегда будет резче, тусклее и суше, чем поэтические полутона лессировок на полотне, освещённые внутренним гением творца и светящимся взглядом зрителя. Пусть так, однако без первого не было бы возможно искреннее переживание второго, ведь очищенное от знания человеческое сознание сможет застыть в восхищении моментом, но как уже было сказано выше — *пережитый опыт влияет на личность только тогда, когда результаты этого опыта осмыслены*.

В системе психических факторов есть две важные линии: какими базовыми нормами наделен человек, родившийся в определенном типе культуры, и как различие ментальностей влияет на историческую судьбу.

Восприятие человеком окружающего мира задаётся совокупностью факторов, которые следует разделить на несколько крупных блоков. Первая группа факторов исходит из индивидуальных физиологических особенностей субъекта. Вторая группа формируется посредством универсалий в когнитивных процессах, естественных для любого мыслящего человека. В третьей группе следует учитывать так называемый «когнитивный стиль»¹⁴⁸, который задаётся коллективными представлениями группы, внутри которой человек существует.

Когнитивный стиль как термин по смыслу созвучен ментальности, но наделён куда более узким значением и меньшим «охватом» понятий — это концентрация совокупных процессов мышления, характерных для определённой группы людей. Таким образом, когнитивный стиль может

¹⁴⁸ Нарциссова С. Ю. Феномен когнитивного стиля в психологии //Наука и современность, 2011. №. 8-2. С. 77-83.

конкретизировать более узкие формации значений внутри широкого поля ментальности. Это будет необходимо для обозначения локальных изменений в пространстве художественных идей Нового времени.

Понятие исторической психологии как самоценного термина было предложено французским психологом Иньясом Мейерсоном в 1948 году¹⁴⁹. Разумеется, почва готовилась и раньше: так, немецкий психолог Вильгельм Вундт к 1920-м написал грандиозный труд в десять томов, посвящённый психологии народов¹⁵⁰. Леви-Брюль также публиковал свои исследования, посвящённые первобытному мышлению и умственным функциям человека в низших обществах.

Советский психолог Л.С. Выготский в 1920-х годах сформулировал теорию, гласящую, что психологическое развитие личности невозможно вне культурного развития, как и невозможно без усвоения субъектом результатов этого культурного развития через устойчивые знаковые системы, передающиеся между поколениями.

В 1960-е в США обозначилось течение психоистории, которую развивали Джон Плэтт, Джоэл Ковел, Ллойд де Моз, взяв за методологическую основу неофрейдистскую концепцию психоанализа. Закономерно, что названные подходы к вопросу исторической психологии имеют множество различий, однако они сходятся в одном — след человека в истории всегда остаётся проявлением его психологической личности.

Генезис психологических феноменов на протяжении исторического процесса преимущественно рассматривается через призму концепции бихевиористики. Иными словами, в сухом остатке в базе всей сложной внутренней и внешней работы человека над собой и над обществом всегда лежит схема «стимул — реакция».

В контексте формирования новой выразительности в искусстве Нового времени такой фактор, как износ художественной формы является и

¹⁴⁹ Problemes l'histoire psychologique des oeuvres: specificite, variation, experience // Hommage a Lucien Febvre, Eventail de l'histoire vivante. P., 1953

¹⁵⁰ Вундт В. М. Проблемы психологии народов. М.: Академический проект, 2011.

стимулом, и, одновременно, реакцией. Реакция такого рода свидетельствует об исчерпании экспрессивной способности устоявшегося языка, и стимул для творческого гения к поиску нового инструментария в своём художественном языке.

Износ художественной формы — это не исключительное явление Нового времени, но неизбывный процесс, из эпохи в эпоху наступающий мыслящего и творческого человека, побуждая его ни в коем случае не замедлять свой бег. Бенедикт Константинович Лившиц поэтично замечал, как сознательно легализуемая обществом образность практически топит человека, пробуждая в нём энергию, *«с которой горсточка людей выкарабкивалась из трупной кашицы омертвевших бытовых форм»*¹⁵¹.

Эстетические и художественные ценности наиболее выпукло обозначают культурную и духовную наполненность как общества, так и отдельного индивида. Эстетический аспект ментальности находит своё отображение в наслаждении красотой, в попытках привести себя и мир к чувственно-умозрительному понятию идеала, решительно отделяя его от безобразного. В данном контексте безобразным следует обозначить не только нечто непривлекательное, отвратительное и недостойное любви, но и лишённую содержания вещественность. То есть некую пустую вещественную форму, пусть и выполненную аккуратно, сотворённую человеком, но бесталанно и бессмысленно. Такая форма не несёт в себе содержательной нагрузки, поскольку в дискурсе искусства форма и содержание сосуществуют в симбиозе, но содержательной выразительности отводится доминирующая позиция.

Эстетическая норма как функция и как смысловая матрица эстетических идеалов и вкусов неразрывно связана с художественной культурой, особенно когда речь идёт об искусстве Нового времени. Однако, одной только эстетической функцией, находящейся в сердцевине искусства, художественная культура, разумеется, не ограничивается, поскольку

¹⁵¹ Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. Litres, 2022.

чувственно-образное впечатление от реальности, трансформирующиеся творческим гением в произведения, претворяется в некий образ, обобщающий в себе моральные, эстетические и чувственные ценности, сплавляя их воедино.

Таким образом, произведения искусства определённого периода выступают своеобразным слепком той непостижимой, невыразимой тонкости внутреннего мира, которая всегда перекликается с миром внешним, *но не подчиняется ему до конца*. Если бы к искусству не применялся формальный подход упрощения его образности через словесную интерпретацию, то острота и глубина вызываемых им чувственных переживаний оставляла бы куда меньший отпечаток в культуре. Соответственно, попытки выразить нечёткое, зыбкое и ускользающее содержательное наполнение произведения приводит человека в состояние интеллектуального удовольствия и умственного поиска пределов собственного художественного опыта. Этот поиск позволяет найти то, что выражает идеальные недостижимые ценности в вещественной и материальной форме, осязаемой тактильно, зрительно, воспринимаемой слухом и обонянием, и тем самым превратить их в символ, чьё ценностное содержание становится *доступным для индивидуального освоения*.

Исходя из опыта предшествующих глав, следует подчеркнуть, что порождение новых тенденций в художественной культуре Нового времени побуждается как самодвижущимися способностями искусства, его потребностью к обновлению, так и внешними факторами. А именно: радикальным обновлением культурного опыта и сдвига в жизненных ценностях внутри ментальностей эпохи. Этот сдвиг характерен, пусть и в разных формах, но для всех европейских стран в период Нового времени, что позволяет обобщить обновляющиеся выразительные средства искусства в разных территориальных и временных сегментах.

В ментальности Нового времени преломляется само понимание смысла художественного творчества, постулируются иные критерии прекрасного,

которые обозначает уже Разум, а не божественное провидение, что неизбежно приводит к обновлению художественных и эстетических вкусов людей.

Деконструкция и обновление износившейся формы, ставшие привычной практикой для современного нам искусства, в эпоху Нового времени имели под собой естественные предпосылки. Гипотетически, творческий гений мог искусственно задержать это изнашивание формы изобретением новых и новых сюжетов, но в таком случае искусство могло впасть в стагнацию, что было невозможно в условиях европейской ментальности Нового времени. Выявим причины и саму сущность износа формы предметно.

Итак, обозначим аксиомой, что содержательные поиски искусства превалирует над формой, используя одни и те же выразительные средства. Ведущая роль содержания проявляется уже на стадии замысла. Безусловно, здесь ни к чему лишняя романтизация творческого процесса. Нельзя не учитывать, что для многих художников создание своего искусства в Новое время — это тоже форма заработка, реализация своего потенциала и желание не просто выразить своё ощущение от мира, но ещё и найти на него отклик от публики, соответствовать её ожиданиям. Это естественное честолюбие, присущее как гармоничным личностям, так и людям с лабильной психикой. Однако, даже строгий творец, подспудно нарекающий себя ремесленником, и творящий в рамках заказа, не может полностью низвести собственную личность и не дать ей оставить след на том, *как* именно будет выполнена работа.

Исходя из этого, отметим, что при ручном творении творческий потенциал художника всегда остаётся в материале, а степень ценности его искусства определяет время и эстетические ценности эпохи. Феномен таланта здесь относится к эстетической категории, и он не всегда может быть воспринят современниками соответственно его размаху. И это так же один из естественных путей художественного гения — опережать своим содержанием

бытующую в искусстве форму, создавать в форме тот новый язык выразительности, который современники ещё не готовы принять.

Вещественный материал искусства диктует свои определённые правила, выступая ограничителем для полёта мысли, некоей сдерживающей системой, которая требует от художника структуризация и претворения образности в зримое воплощение, тем самым подталкивая и направляя его в своём художественном поиске. Но даже при этом «подталкивании» материалом к нужному результату, духовно-содержательный замысел и чувственное впечатление, также дополняющее содержание, остаётся в главенствующей и ключевой роли. Закономерно, что порой содержательная компонента, как и всякий динамичный продукт человеческого сознания, стремится «перерасти» границы формы, выплеснуться наружу за пределы вещественности, но законы материального мира идея уже не способна отменить. Мрамор можно сделать воздушным на вид, но свой вес при этом он не потеряет. В этом противостоянии материала и сути прослеживается извечная борьба умозрительного и вещественного, но это противоречие только подхлестывает творческий потенциал, побуждая художника искать новые формы выразительности, чтобы не отказываться от своих идей.

Форма и содержание — это всегда *глубокая синкретическая связь*, но никогда не паразитические отношения, пока в сердцевине искусства выявляет себя эстетическая ценность произведения, вот что важно подчеркнуть. Форма более инертна, ей присуще сковывать опережающие её смыслы, в большинстве случаев она даже не способна выразить содержание в полной мере, и поэтому преобладание содержания над нею неоспоримо, но не абсолютно. Оно относительно и условно, поскольку без содержания форма не имеет ценности, *но без формы содержания не существовало бы в принципе*, оно бы так и оставалось где-то в пространстве эйдосов, доступное только одному человеку, который задумался об образе.

Но даже сформулировать этот зыбкий образ более конкретно в своём сознании как ясную форму, не изображая, не вырезая, не записывая и даже не

рассказывая — это уже шаг к «лепке» идеи в материале доступного понятийного аппарата.

Износ формы дополнительно обуславливается тем, что содержание, как уже было сказано, это динамическое порождение разума. Соответственно оно стремится к постоянному обновлению, к непрерывному развитию. Это самодвижение к обновлению обуславливается относительно просто и линейно. А именно: содержательная компонента, формирующаяся непосредственно мышлением, априори связана с духовным поиском человека, на который всегда влияет изменяющаяся действительность, а также пытливость собственного сознания. В период Нового времени под фейерверком научных открытий реальность менялась исключительно быстро, теряя привычные опоры и ставя человека в неустойчивое положение. Чтобы закрепиться в переменчивой эпохе, необходимо искать новые центры тяжести, новые основания устойчивости.

Поиск новых опор затруднителен, если речь идёт о создании чистой формы «с нуля». В условиях современного искусства это почти невозможно — даже отказ от предшествующего опыта, это уже взаимодействие с оным и его переосмысление, а не сотворение чего-то принципиально несуществующего прежде. В условиях Нового времени созидание новой выразительности «из пустоты» невозможно и вовсе по определению. Учитывая, что содержание и форма — это всегда синтез, необходимо заметить, что форма, при всей своей инертности, может выступать относительно активной и самостоятельной функцией.

Подчеркнём, что её инертность проявляется *исключительно в связке с динамично-развивающимся содержанием*, когда форма не успевает за внедряемыми в неё смыслами, не может выразить их полностью в силу ограниченности своих возможностей. Однако именно чувственно-вещественная форма взаимодействует с накопленным культурным, художественным и эстетическим опытом ментальности. Содержание резонирует с духом времени, возникает в моменте, может

складываться из множества предшествующих факторов (образования, опыта, навыков), и одновременно диктоваться мимолётным острым порывом, захватывающим творца неожиданно, как бьющая в лицо морская волна.

При всей своей связи с предшествующим опытом человека, содержательная компонента на стадии идеи-озарения хрупкая, неустойчивая и ослепляющая как вспышка. Чтобы эта вспышка не погасла, не оставив после себя в художнике ничего, кроме пустоты и растерянности, ей необходимы границы, в которых её можно удержать — *инструменты и проводники для идеи*. Если продолжать аналогию со вспышкой, то ей необходимы в том числе и темнота (как поле, на которое она будет воздействовать, став вещественной). Словно электричество и накаливающаяся нить внутри лампочки. Обретая свою форму, вспышка-идея будет озарять своим светом мастерскую либо галерею, даже когда самого мастера уже не станет.

Иными словами, содержанию необходима форма, как и форме — содержание. Как инструмент, помогающий выражению, форма перекликается с накопленными в культуре устоявшимися системами художественно-выразительных форм, когда художник ищет способ выражения мыслей. Форма входит с означенными системами в резонанс, вбирая от них наиболее близкие себе элементы. Или напротив — вступает с ними в конфликт, решительно отказываясь от накопленного опыта, и обращаясь, *в противовес уже известному знанию*, к новым источникам вдохновения. Отказ от имеющегося и «путь от обратного» — это тоже прямое осмысление доступного и используемого когда-то опыта в процессе поиска выразительности.

Более того, это «преодоление» новой формой предшествующей системы выразительности может происходить как сознательно, так и подспудно-интуитивно, когда творец наслаивает проекцию своего образа на имеющийся выразительный язык и ощущает пустоты, требующие поиска иной формы, *поскольку доступный опыт оказывается для него в моменте*

нерелевантным. Неподходящим, слишком резким или слишком скудным, чересчур тяжеловесным или неубедительно прозрачным: конфликт формы с содержанием имеет десятки полутонов.

Через этот же принцип проецирования субъектом образа на существующую систему форм проявляется и выделяется проблема эстетического *износа формы*, когда имеющиеся лекала попросту не попадают в идею, не выражают её, потому что их ресурс ограничен или он устарел. Иными словами, сюжет трагедии может быть универсальным для поколений, разделённых столетиями, но то исполнение, которое вызывало у толпы катарсис в древности, может оставить равнодушным человека Нового времени, поскольку у красок его драмы уже совсем другие оттенки и обращаться нужно именно к ним. Так, Бартошевич А.В. прозорливо подметил, что *«создатель «Гамлета» вовсе не предназначал свои пьесы для будущих поколений и не рассчитывал на то, что они откроют истинный смысл его великой трагедии, недоступный его невежественным современникам. Шекспир — в этом нет сомнения — вовсе не думал о суде потомства»*¹⁵². Однако тот факт, что трагедии Шекспира в Лондоне XVII столетия пользовались одинаковым успехом что у простого народа, что в среде интеллигенции, подводит к вопросу о том, что в первую очередь необходимо задаваться вопросом, что видит в произведении искусства современный человек, а что видел человек ушедшей эпохи. *«Что и как запомнил в шекспировском тексте несчастный жулик — вот в чем вопрос!»*¹⁵³.

Изнашивание формы и её последующее обновление можно соотнести как с историческим развитием искусства, так и с сиюминутным актом творчества. А также с последующим социальным влиянием завершённого произведения искусства, как и с разными уровнями эстетического восприятия и интерпретации замысла.

¹⁵² Бартошевич А. В. Шекспир. Англия. XX век. М.: Искусство, 1994. 413 с.

¹⁵³ Там же.

Подытожим из вышесказанного, что износ формы — это мгновенный и одновременно протяжённый процесс, который проявляется как в моменте выщелачивания сущности возникшей идеи, так и в процессе неспешного исторического и художественного развития. Новое время, пусть и заложило рельсы для стремительных поисков творчества Новейшего времени, когда жанры и стили сменяют один другой как осколки в калейдоскопе, но было само по себе куда неторопливее.

Следует обозначить, что выявленный выше конфликт между формой и содержанием является дополнительным стимулом самодвижения искусства, его обновления, его устремления к эстетическим открытиям, чтобы те постепенно вновь вплелись в эстетическую норму, порождая новый конфликт уже внутри неё. Подобно вечному двигателю, конфликты внутри синкретических элементов искусства, которые не могут существовать друг без друга, сколько бы они друг друга не сдерживали, наделяют художественный поиск неустанным движением, которое художник неспособен остановить, коль он хочет остаться творцом, а не обратиться ремесленником на конвейере.

Здесь продолжает работать упомянутая ранее схема «стимул — реакция», пусть в культуре в неё и добавляется третье звено «стимул — значение — реакция», то есть осмысление сознанием и подсознанием произошедшего стимула, на который надо выдать реакцию — положительную, отрицательную или вовсе её отсутствие.

Исходя из всего сказанного, следует подчеркнуть, что отношениям формы и содержания присуще эстетическое единство, подразумевающее собой полноценность формы и гармонирующее с нею прогрессивное содержание. Однако, это эстетическое единство следует отмечать для акцента того, что одно без другого существовать не способно, но не путать его при этом с *эстетическим соответствием*. Если в единстве заключается позитивный прогресс, некий однородный процесс уравнивания идеи и

материи, то в эстетическом соответствии *всегда* будет сохраняться конфликт содержания и формы.

Целостное и достигнутое без всяких оговорок соответствие — это умозрительный критерий идеала, который невозможно достичь в материально-существующем объекте, но можно к нему приблизиться. Чтобы снова его упустить, и снова устремиться к сближению. На это работает диалектика внутри произведений искусства, внутри и снаружи эстетической нормы.

Износ художественной формы, выросшей в парадигме Возрождения, также повлиял на разветвление искусства Нового времени на большие стили и более частные направления – барокко, рококо, классицизм, романтизм, сентиментализм, реализм. Границы между этими направлениями дополнительно очерчивалась резче, когда искусство переосмыслялось в массовой ментальности как профессиональная и светская деятельность в XVII-XIX веках. Самодвижение искусства Нового времени, обретая новую выразительность, вытеснило его из рамок Возрождения, что дополнительно прослеживается в том, сколь далеко начинают простираться стилевые и жанровые направления в сферы человеческой жизни, не связанные, казалось бы, прежде с искусством напрямую. Искусство начинает «члениться». Из единой картины, включающей в себя всё предстоящее художнику, начинают выделяться портрет, пейзаж, натюрморт, батальная картина. Такое воздействие ощутимо меняло окружающую среду и самого человека, преобразовывало его предметы быта, орудий, средств производства. Куда ярче проявилась переменчивая мода в одежде и причёсках, искусству стал подчиняться литературный язык и вербальные формы коммуникации.

Обозначим процесс преломления ренессансной эстетики в художественной культуре Нового времени. Тем самым мы сможем ярче высветить процессы износа художественной формы, и как её обновление создаёт новую выразительную систему.

В сути ренессансной эстетики лежит бытие чувственной красоты, превознесённой до практически божественной. Ей отводится роль высшей культурной ценности. Эта красота складывается из гармоничного сосуществования части и целого, человека и природы, человека и Бога. Таким образом, ренессансная эстетика суть гармония и баланс. Правда, как показывают исследователи Возрождения — баланс, существующий скорее не в жизни, а в интенсивном творческом воображении мастеров XIV-XVI веков.

За стилем Ренессанс последовали произведения художников маньеризма. А далее — почти параллельно в разных странах Европу стали развиваться барокко и классицизм. Классицизм как стиль лишь усилил ориентацию ушедшей ренессансной эстетики на античность, обращаясь к канонам античной скульптуры в поиске идеальных сочетаний пропорций и ритма, посредством которых творец мог бы реализовать во всей полноте свою попытку сблизиться с *взаимопроникновением формы и содержания*. Это обращение к античности было продиктовано принятием как данности того явления, что в мире, как будто бы, безусловно существуют критерии прекрасного, *уже найденные, просчитанные и выраженные* античными мастерами в своих пропорциях и сюжетах. Однако, творческое обращение не равняется слепому копированию или чистому калькированию, ментальность эпохи всё равно интерпретирует имеющуюся выразительную систему на свой лад, используя фрагменты существующего художественного языка и добавляя ему следы своего времени. Созидающий искусство язык классицизма подчинён движению к ясности, простоте, чистоте выразительности и её целостности в своей открытой логике. Вневременная, то есть вечная красота становится ключевым мерилom в построении логики и разумной организации художественного произведения.

Поскольку искусство классицизма призвано упорядочить переменчивый и потерявший стабильность мир, ему самому необходимы ясные и чёткие правила, которым следует художник. С чёткостью античных канонов искусства можно соотнести жёсткую иерархию направлений и

жанров внутри классицизма, недопущение слияния высоких и второстепенных жанров (трагедии и комедии), академическую выверенность живописных правил как в подборе сюжета, так и композиционных и художественных приёмов, правило «трёх единств» в драматургии, которое требует баланса между временем, местом и действием в театре... Продолжать можно долго, но упомянуть об этом необходимо, чтобы обозначить классицизм как стиль, одновременно подводящий к неизбежному «выцветанию» художественного содержания ввиду строгости своих ограничений, но при этом не допускающий хаоса эгоистического индивидуализма, который всегда идёт рука об руку с гедонизмом. А подобные всплески человеческой натуры, пожалуй, разрушительны для любого гуманистического искусства, тем более для искусства классицизма, который весь устремлён к упорядочиванию, порядку и, что закономерно, контролю жизни частной и жизни общественной посредством разумной и осознанной гармонизации человека с природой вокруг, чьи законы можно постичь только сознательно.

Как уже было сказано, невозможно создать что-то из ничего, мыслящему человеку необходима отправная точка, оттолкнувшись от которой он способен переосмыслить накопленный опыт и давать ему новое выражение. В случае классицизма его форма старалась преодолеть формы ренессанса, поскольку его содержание, пусть и приближенное к ренессансному вектору *гармонизации человека и мира*, существовало уже в *иной парадигме*, оперировало другими идеалами Разума и Науки, а не трансцендентной Божественности.

Соответственно, и выразительная способность ему требовалась иная, но без обращения к пиетету Ренессанса перед античностью классицизм бы не развился до известного нам уровня. Если вычленишь влияние Ренессанса и отбросить его прочь, перед нами возникнет совершенно иная художественная система. Однако, классицизм не вырос линейно из ренессансной эстетики —

он её переосмыслил и преобразовал в себе, а не усовершенствовал по эволюционному признаку.

Идеал классицизма — это гармоничность разума, рассудка и пользы, о чём не уставал напоминать Никола Буало, наставляя поэтов *«учить мудрости в стихе живом и внятном, умея сочетать полезное с приятным»*¹⁵⁴. Также, это неустанное облагораживание и окультуривание человеком как самого себя, так и пошатнувшегося мира вокруг, и ради движения к этому окультуриванию было необходимо прибегнуть к условному *восстановлению порядка* через обращение к античной классике.

Поняв и осмыслив существующие в историческом художественном опыте каноны красоты, классицизм стал способен создавать уже новые образцы, возвращенные на собственной философии. Определённо, абсолютистская Франция раскрыла замысел классицизма наиболее полно, вплетя его как в политическую доктрину, так в культурную и общественную жизнь. Мало того, что архитектура соответствовала новым выверенным правилам, но и природу упорядочивали под некий эталон, создавая регулярные парки, где царствовала ясная геометрия что в маршрутах, что во внешнем виде облагороженной растительности. Так, форма гармонии в случае классицизма обрела своё бытие посредством преодоления формы античного порядка, его поглощения и преобразования согласно потребностям ментальности Нового времени.

В реалистических тенденциях XVII-XVIII веков, которые наиболее рельефно проявятся в качестве самостоятельного направления лишь в XIX столетии, разворачивается схожая картина преодоления критериев формы ренессансной художественности, но в совершенно иных путях и методах, нежели это было в классицизме. Поскольку реализм, подобно классицизму, обращался к разумному выявлению эстетически-прекрасного, сходства здесь не избежать. Но различие строго диктуется полярными подходами к этому «поиску совершенства». Когда классицизм, рассудочно упорядочивая мир и

¹⁵⁴ Буало. Поэтическое искусство. М.: ГИХЛ, 1957. С.100

насильственно насаждая в нём искусственную гармонию, опирался на философию европейского рационализма, реалистическая *тенденция нашла свою базу в эмпиризме и сенсуализме*. Таким образом, для приверженцев реалистического вектора в искусстве прекрасное и отвратительное были сторонами одной и той же жизни. Реалистическое направление в искусстве вовлекает в свою сферу множество и *негативных образов*, открывающихся пытливому художественному глазу в наблюдаемом мире.

Трезвый рассудок художника-реалиста был заточен в первую очередь не на жёсткие границы канонов, но на *вчувствование* естественного природного порядка, который следует уловить, задержать и отобразить в искусстве. Дышащая и живая природная образность со своей недосказанностью и незаверщённостью выступает вслед и наперекор безупречно-чистым формам классицизма.

Обратимся к Шекспиру, чтобы обозначить дополнительно различие в плоскости драматургии — вместо *выверенных схем* человеческих слабостей, страстей, достоинств и пороков, он обращается к естественной сложности человеческой природы, к иррациональности их эмоций в моменте, к пылким и ярким человеческим слабостям и страстям, которые толкают людей как на геройства, так и на фатальные глупости. Период творчества Шекспира (как и Сервантеса) уже по праву называют эпохой «трагического гуманизма».

Таким образом, реалистическая тенденция Нового времени стремилась сблизить, сдружить человека с миром, и, не приукрашивая эти отношения, вместе с тем попытаться преобразовать их в гармоничные. Не подчиняя окружение искусственной прагматичности, как это делал классицизм, но играя на принципах гармоничного сосуществования, преодолевая в себе антропоцентричность ренессансного восприятия человека как главенствующей величины в материальном мире.

В контексте поиска новой формы для выражения динамичного содержания невозможно не обратиться к искусству барокко. Как стиль,

барочное искусство было бесспорно куда обширнее и грандиознее, нежели реалистическая тенденция в художественной культуре.

Барочное искусство, в свою очередь, обращается не к гармонизации рассудка и природы, а к доведению ренессансных форм выражения антропоцентричности до предела, придавая им качественного новое звучание и давая обновлённое выражение, делая фокус не на рациональный разум, но *на бурную человеческую страстность и неистовость*. В философской концепции барочного искусства человек становится частью природной бурной стихии, но частью хрупкой и теряющейся в многоцветном разнообразии мира. Человек всё ещё остаётся в центре внимания, но при этом он уже не «царь природы», не demiург окружающей его материальной вещественности, и даже не гость в природе, но будто затерявшийся странник, пронзённый страхом и трепетом перед божественным, пассионарным и божественно-природным. Таким образом, антропоцентричность Ренессанса находит своё выражение и в барокко, но практически полностью теряет связь со своей первоначальной идеей — барочные формы лишают человека обожествлённости, наделяют его страстностью остро чувствующего индивида, над которым довлеют стихии и бури реального мира.

Соответственно, центральное положение человека в мире в трактовке барочного искусства становится очень двойственным, неоднозначным, порой даже пугающе-скептическим. Для выражения такого антропоцентризма барочному искусству требовались иные выразительные приёмы, нежели ренессансная ясность, доведённая классицизмом практически до кристальной чистоты. Поэтому форма барокко обращается к нетипичному языку для уже накопленной художественной системы. А именно, к витальной динамике, к буйству красок, к сложным ракурсам и диагональным композициям, к эмоциональной экспрессии и воцарению чувственности. Всё это работало на содержание, вылепляло его в моменте, поражая зрителей и внося сумятицу в их чувства. Можно сказать, что барочное искусство сумело найти художественную выразительность для выражения мира грандиозного,

тотального, величественного, тяжеловесного как в своей яркости и пышности, так и в своей недосказанности, неявленности и мрачности.

Велик соблазн счесть барокко медиатором эпохи, наиболее полно выразившим растрёпанные чувства мыслящего европейца Нового времени перед пошатнувшимся вследствие научных открытий мироустройством. Однако это оказалось бы опасным заблуждением, поскольку и барокко, и классицизм с большим усердием по-своему искали новые выразительные художественные приёмы, новую форму для содержания, иную интерпретацию существующего опыта, чтобы его преодолеть и сформулировать свой язык. Это происходило параллельно, с обращением к разным методам и философии, однако необходимость обновления языка художественной выразительности и преодоления изживших себя форм объединяет стили в своём целеполагании. Вновь вспомним схему «стимул — значение — реакция». Реакция может быть диаметрально противоположной, но она всегда остаётся реакцией и всегда приводит к дальнейшим виткам развития.

Неслучайно мы фокусируем внимание на первичных тенденциях внутри стилей XVII века, ограничиваясь моментом их зарождения, а не зенита развития в XVIII веке, поскольку именно начальный и переломный момент ретроспективно демонстрирует нам преодоление границ износившейся формы ради создания новой выразительной системы, отвечающей потребностям ментальности Нового времени.

Разумеется, подобное изнашивание формы содержанием, обозначенное нами в становлении художественной культуры на заре Нового времени, неизбежно происходило на протяжении столетий, но уже внутри создавшейся художественно-выразительной структуры, отчего резкая модификация становится чуть менее наглядной из-за меньшего размаха. И это обновление формы происходило и происходит сегодня, поскольку, как уже было подмечено, это часть естественного процесса самодвижения искусства, который затруднительно сдержать даже искусственно через рамки, правила и

цензуру, ведь художественное творчество по определению — всегда есть выход за границы себя, за границы данного мира.

Заключение

Поскольку антиномии культуры напрямую связаны с универсалиями отношения человека к бытию, они затрагивают и мировоззренческую проблематику, которая в свою очередь оставляет отпечаток на эстетической норме как на динамической и пластичной системе. В рамках исследования эстетическая норма проявляет себя как кодификация выразительности, влияющая на сложение художественных матриц, и как многоуровневая система, содержащая в себе противоречивость соблюдения этих правил и потенцию к их неперемому нарушению, создавая новую выразительность. Эстетическая норма искусства тесно переплетена с ментальностью, пронизывающей все сферы человеческой жизни. Исходя из этого, изучение одного без другого может существенно сократить масштаб проникновения в предмет исследования, соответственно их следует изучать в обязательном созвучии.

В диссертации подчеркивается, что психологические установки наравне с ценностными мировоззренческими ориентациями являются компонентами ментальности, регулирующими эмоциональную, рациональную и мотивационную сферы. Это подтверждает тот факт, что ментальность — это совокупность рационального и импульсивно-эмоционального. Обращается внимание на неосознанность идей, сосуществующих друг с другом в границах ментальности и воспринимаемых через коллективное бессознательное. Были выделены так называемые «начальные координаты», которые выступают смыслообразующими аспектами для определения пределов ментальности, и её несовпадения с понятием менталитета. К таким координатам отнесено диалектическое взаимодействие общего с национальным, и общего с индивидуальным. А также размышления философов Нового времени над «естественностью» человека и его жизнью.

Обобщая процессы культурных преобразований, в диссертации выявляется тот факт, что в XVIII веке всё острее проявляются тенденции к

углублению индивидуального сознания, что привносит значимый след в сферу выразительных матриц искусства.

Изучение стимулирующих факторов, задававших импульс для сложения новых культурно-художественных норм, позволяет обозначить следующее: переменчивый художественно-материальный мир побуждает мышление к формированию новых ментальных структур, эти структуры всегда нуждаются в переосмыслении и претворении в материю, в том числе и посредством произведений искусства. Культурно-художественная норма, как пластичная структура, существует и неустанно преобразовывается как посредством соблюдения существующих художественно-выразительных матриц, так и благодаря отрицанию этих правил. Когда художник считает ограничивающими и исчерпанными правила, неспособными отразить его идею, он стремится к преодолению существующей системы, что в свою очередь способствует сложению новой. Поскольку норма художественного вкуса произрастает из обобщённых стереотипов одобрения и порицания внутри ментальности, её преобразование в процессе укоренения новой выразительности порождает в творческом сознании закономерный конфликт субъективных убеждений с нарративом устойчивых выразительных систем.

Таким образом, показывается, что глубинная воля человека к созиданию проявляется в сохранении этой границы между искренностью индивидуального впечатления и его культурно-преобразованной формой, которая перекликается в диктуемой извне художественно-выразительной программой. Культурно-художественные нормы Нового времени — это сложный союз спорящих друг с другом конкурентных идей, что превращает эти нормы одновременно в объект поиска и подспорье этого поиска.

К основным стимулам, преобразовывающих выразительность изобразительного искусства Нового времени, следует отнести *играющий разум* и *утончённые чувства*. Художественная культура Нового времени призвана выявить, гармонизировать и выразить в «слепке» материи эстетическую выразительность мира. Для этого «слепка» эпохи в

произведениях искусства характерен поворот в сторону динамической силы и подвижности, а также примирение этой подвижности со строгой «геометрией». В диссертации отмечается, что выразительность искусства Нового времени взаимодействует со сферой коллективного сознания глубже предшествующих эпох, которые обращались к образу как к способу выразить предшествующее, традиционное знание. Искусство Нового времени, в свою очередь, ищет способы выразить новый опыт, новое осмысление переменчивости мира, которую обнажила наука. Следует подчеркнуть, что европейские ментальности на заре Нового времени существовали в состоянии неустанного поиска ответов, поскольку открывающийся перед научным подходом мир более не соответствовал сложившимся в предшествующих эпохах мировоззренческим системам.

Новые состояния коллективного сознания и личностной психологии Нового времени имели большое влияние на художественные процессы и выразительную способность искусства. Самобытность творчества и художественного восприятия нашла своё выражение в динамичных отношениях *преднамеренного* и *непреднамеренного* в искусстве. Эстетический вкус в Новое время становится важной личностной чертой мыслящего человека, ведь именно *развитый эстетический вкус для человека Просвещения заменяет христианский идеал личности*, и помогает отделять эстетически прекрасное от дурного. Таким образом, эстетический вкус становится не только навыком, но и добродетелью, ведущей человека к усовершенствованию бытия.

Резюмируя исследование кодифицирующей и выразительной функции эстетической нормы, можно заявить, что эстетическая норма в искусстве, подобно вкусу у творца, выступает как движущей силой к созиданию, так и навигационным инструментом, способствуя выявлению *эстетической ценности* произведения искусства. Таким образом, эстетическая норма не ограничивается функцией определения степени художественности творения, но выявляет в нём эстетические универсалии, подчёркивает

самостоятельность и единичность произведения искусства, способствует «считыванию» яркого отпечатка личности художника в нём.

Вместе с тем, в диссертации раскрывается, что эстетическая ценность искусства находится в состоянии имманентного развития, а не ограничивается незыблемостью во времени. Именно благодаря этому развитию в эпоху Нового времени складывались ситуации, когда привлекательное впечатление от произведения искусства вступало в конфликт с отторжением на уровне кодифицированной нормы, тем самым вынуждая художника *переосмыслить выразительные матрицы в своём акте творения*. Именно этот процесс переосмысления позволял нивелировать конфликт и привнести в матричную систему выразительности новые веяния, порождённые творческим сознанием. Эти привнесения, в свою очередь, позднее становились частью структуры эстетической нормы, чтобы однажды снова породить конфликт «уже существующего» и «ещё познаваемого» в сознании будущих поколений.

Одним из ключевых выводов для диссертации становится следующее: эстетическая норма, сообразно своей динамичности, способна *члениться и разветвляться, тем самым углубляя своё влияние на потенцию к созиданию посредством возможного существования нескольких эстетических норм в одном временном периоде*. Однако, разветвляясь и отступая друг от друга, несколько сосуществующих эстетических норм продолжают существовать в плоскости *единой эстетической функции, которая их объединяет*.

Следовательно, остаётся открытым для углубления и последующего исследования вопрос о причинностях этого разделения эстетической нормы на несколько норм. Для раскрытия данной проблематики необходимо обратиться к макро- и микроанализу переменчивых тенденций в искусстве, не всегда успевающих интегрироваться повсеместно и обрести универсальный характер, а также сфокусироваться на пределах индивидуализации эстетической ценности. Соответственно, настоящее

исследование имеет потенциал к дальнейшему развитию и раскрытию диссертантом.

Список литературы

1. Адорно Т. В. Эстетическая теория. М.: Республика, 2001. 527 с.
2. Ануфриев Е.А., Лесная Л. В. Российский менталитет как социально-политический феномен // М.: СПЖ, 1997. №4. С. 21-24.
3. Арьес Ф. История частной жизни: в 5-и т. Том 3: От Ренессанса до эпохи Просвещения. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 718 с.
4. Арьес Ф. Ребенок и семейная жизнь при Старом порядке. Екатеринбург, Уральский университет, 1999. 416 с.
5. Арьес Ф. Человек перед лицом смерти. М.: Прогресс, 1992. 528 с.
6. Афанасьев Ю.Н. Фернан Бродель и его видение истории// Бродель Ф. Материальная цивилизация, экономика и капитализм XV-XVIII вв. Том 1. Структуры повседневности. М.: Прогресс, 1986. 622 с.
7. Балланш П. Опыт об общественных установлениях в их отношении к новым идеям //Эстетика раннего французского романтизма. М.: Искусство, 1982. С. 70-93.
8. Барг М. А. Эпохи и идеи: Становление историзма. М.: Мысль, 1987. – 349 с.
9. Бартошевич А. В. Шекспир. Англия. XX век. М.: Искусство, 1994. 413 с.
10. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Рипол Классик, 1979. 424 с.
11. Бергсон А. Творческая эволюция. М.: Академический проект, 2019. 319 с.
12. Бердяев Н.А. Смысл творчества. Философия свободы. Опыт оправдания человека. М.: Академический проект, 2015. 522 с.
13. Бёрк П. Что такое культуральная история? / пер. с англ. И.Полонской; под науч. ред. А.Лазарева; Нац. исслед. ун-т «Высшая школы экономики». М.: Изд. дом. Высшей школы экономики, 2015. 240 с.

14. Беркли Д. Трактат о принципах человеческого знания. // Дж.Беркли. Сочинения. М.: Наука, 1978. с.152-247.
15. Бернштейн Б.М. Визуальный образ и мир искусства. СПб: Петрополис, 2006.
16. Беспалов О. В. Художественное восприятие: феномен первичного различения //Художественная культура, 2019. №. 1. С. 42-69. <https://doi.org/10.24411/2226-0072-2019-00002>.
17. Блок М. Апология истории или ремесло историка. М.: Рипол Классик, 1986. 256 с.
18. Большаков В.П., Завершинский К.Ф. Своеобразие культуры Нового времени в ее развитии от Ренессанса до наших дней. Великий Новгород: НовГУ имени Ярослава Мудрого, 2001. 144 с.
19. Бродель Ф. Структуры повседневности возможное и невозможное. М.: Рипол Классик, 1986. 618 с.
20. Буало. Поэтическое искусство. М.: ГИХЛ, 1957. 232 с.
21. Бурдые П. Практический смысл. Санкт-Петербург: Алетейя. М.: Институт экспериментальной социологии, 2001. 559 с.
22. Буш Г. Основы эвристики для изобретателей (2 часть). Рига: Знание, 1977. 95 с.
23. Бычков В. В. Эстетика. М.: Гардарики, 2004. 556 с.
24. Бычков В. В. Форма-содержание в искусстве как основа художественности // Вопросы философии, 2016. №. 5. С. 68-79.
25. Вакенродер В.-Г. Фантазии об искусстве. М.: Искусство, 1977. 263 с.
26. Ванслов В.В. Эстетика романтизма. М.: «Искусство», 1966. 402 с.
27. Васильев В. В. Философская психология в эпоху Просвещения. М.: Канон-плюс, 2010. 520 с.
28. Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусства. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. М.: Издательство В. Шевчук, 2013. 312 с.
29. Вёльфлин Г. Ренессанс и барокко. М.: Азбука, 2004. 288 с.
30. Вентури Л. Художники Нового времени. М.: Азбука, 2007. 352 с.

31. Винкельман И.И. Об искусстве. Избранные произведения / переводчик А. А. Алявдина. 2-е изд. М.: Юрайт, 2022. 208 с.
32. Виппер Б.Р. Проблема реализма в итальянской живописи XVII-XVIII веков. М.: Искусство, 1966. 276 с.
33. Виппер Р. Ю., Реверсов И. П., Трачевский А. С. История нового времени. М.: Республика, 1995. 495 с.
34. Вундт В. М. Проблемы психологии народов. М.: Академический проект, 2011. 136 с.
35. Выготский Л. С. Психология искусства. М.: Рипол Классик, 1987. 344 с.
36. Габричевский А.Г. Морфология искусства. М.: Аграф, 2002. 864 с.
37. Гегель Г. Введение в историю философии. Лекции по эстетике. Наука логики. Философия природы. Litres, 2018. 600 с.
38. Геродот. История в девяти книгах, книга VIII. Ленинград: Наука, 1972. 600 с.
39. Гершунский Б. С. Россия и США на пороге третьего тысячелетия. Опыт экспериментального исследования российского и американского менталитетов. М., 1999. 604 с.
40. Гете И. Избранные философские произведения. М.: Наука, 1964. 520 с.
41. Гетц Г.В. Изучение ментальности: взгляд из Германии // Споры о главном: дискуссии о настоящем и будущем исторической науки вокруг французской Школы Анналов. М.: Наука, 1993. С. 58-64.
42. Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей. М.: Логос, 2014. 144 с.
43. Гирц К. Влияние концепции культуры на концепцию человека //Интерпретация культур. М., 2004. С. 43-68.
44. Гнедич П. П. История искусств. Европейское искусство Нового времени. М.: Эксмо, 2005. 144 с.
45. Гольбах, П.А. Избранные произведения в двух томах. Том 1. М.: Мысль, 1963. 715 с.
46. Гомер. Одиссея Пер. В. А. Жуковского. М.: Наука, 2000. 482 с.

47. Готтлиб Э. Мечта о просвещении. Рассвет философии Нового времени. М.: Альпина нон-фикшн, 2020. 412 с.
48. Гофман И. Представление себя другим в повседневной жизни. М.: Канон-Пресс-Ц, 2000. 304 с.
49. Гофман И. Представление себя другим в повседневной жизни. М.: КАНОН-пресс-Ц, «Кучково поле», 2000. 304 с.
50. Гофф Ж. Л. Средневековый мир воображаемого. М.: Прогресс, 2001. 440 с.
51. Грасиан Б. Карманный оракул. М.: Рипол Классик, 1981. 334 с.
52. Грегори Р. Л. Разумный глаз. М.: Едиториал УРСС, 2009. 232 с.
53. Грязнов А. Ф. Аналитическая философия. М.: Высшая школа, 2006. 375 с.
54. Гумбольдт В. Язык и философия культуры. М.: Прогресс, 1985. 450 с.
55. Гуревич А. Я. Исторический синтез и Школа Анналов. М.: Индрик, 1993. 432 с.
56. Гуревич А. Я. Смерть как проблема исторической антропологии: о новом направлении в зарубежной историографии. М.: Одиссей: Человек в истории, 1989. С. 114-135.
57. Гуревич П. С. Философия человека. Часть 1. М.: Институт философии РАН, 1999. 209 с.
58. Гуревич. П.С. Философия человека. Ч. 2. М.: Институт философии РАН, 2001. 222 с.
59. Гуссерль Э. Избранные работы. М.: Территория будущего, 2005. 459 с.
60. Даниэль С.М. Европейский классицизм. СПб.: Азбука-классика, 2003. 302 с.
61. Деар П., Шейпин С. Научная революция как событие. М.: Новое литературное обозрение, 2015. 576 с.
62. Дидро Д. Принципы нравственной философии, или Опыт о достоинстве и добродетели, написанный милордом Ш***. Сочинения: в 2-х томах. Том 1. М.: Мысль, 1986. С. 58-162.

63. Дмитриева Н.А. Изображение и слово. М.: Искусство, 1962. 322 с.
64. Домбровская Т. И. Эстетика как философская наука. Курск: Курский гос. ун-т, 2003. 358 с.
65. Дукельская Л.А. Английская бытовая карикатура второй половины XVIII века. М.; Л.: Советский художник, 1966. 140 с.
66. Жильсон Э. Живопись и реальность пер. с франц. Н. Маньковской. М.: РОССПЭН, 2004. 368с.
67. Жюль М. Народ. М.: Прогресс, 1965. 480 с.
68. История искусств стран Западной Европы от эпохи Возрождения до начала XX века. Живопись. Скульптура. Архитектура. Музыка. Драма-Театр. Искусство XIX века. СПб: Буланин, 2003. 416 с.
69. История ментальностей, историческая антропология: зарубежные исследования в обзорах и рефератах. М.: РГГУ, 1996. 255 с.
70. Каган М. С. Морфология искусств. Москва: Юрайт, 2020. 388 с.
71. Канарский А. С. Диалектика эстетического процесса. К.: Просвіта, 2008. 216 с.
72. Кант И. Лекции по этике. М.: Республика, 2000. 431 с.
73. Катерный И. В. Каузальные объяснения эффекта "зловещей долины" в робототехнике: теории и исследовательские данные // Качество и жизнь, 2017. № 4(16). URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=32424274>
74. Келигов М.Ю. Философская и религиозная составляющие человеческого духа. М.: Академический проект, 2019. 195 с.
75. Кларк К. Пейзаж в искусстве. М.: Азбука-Классика, 2004. 304 с.
76. Клименко Ю. Г. Искусство стереотомии во французской архитектуре Нового времени //Architecture and Modern Information Technologies, 2017. №. 4 (41). С. 88-106.
77. Кожев. А. Идея смерти в философии Гегеля. М.: Логос, Прогресс-традиция, 1998. 207 с.
78. Коллингвуд Р.Дж. Принципы искусства. М.: Языки русской культуры, 1999. 328 с.

79. Кондаков И.В. Культурогенез исторических поворотов // Исторические повороты культуры: сборник научных статей. М.: Согласие, 2018. 700 с.
80. Конституция США. законодательные акты / Под ред. О.А.Жидкова. Перевод В.И.Лафитского. М.: Прогресс, Универс, 1993. 766 с.
81. Коробейников А.Г. Онтологические основания традиции // Актуальные проблемы современного социально-гуманитарного знания: социальные трансформации и историческая память культуры: Материалы XI Всероссийской научно-практической конференции, Нижний Тагил, 22 ноября 2019 г. Нижний Тагил: Нижнетагильский государственный социально-педагогический институт (филиал) РГППУ, 2019. С. 60-63.
82. Косенчук Л. Ф. Формы идеального в искусстве //European Social Science Journal, 2013. №. 6. С. 34-42.
83. Кривцун О. А. и др. Антропология искусства. Язык искусства и мера человеческого в меняющемся мире. М.: Индрик, 2017. 392 с.
84. Кривцун О. А. Эстетика. М.: Юрайт, 2022. 548 С.
85. Кривцун О.А. Историческая ментальность и художественный процесс // Вестник культурологии, 2019. №. 1 (88). С. 58-81. <https://doi.org/10.31249/hoc/2019.01.04>.
86. Кривцун О.А. Школа Анналов и понимание способов культурного воздействия искусства. // Художественная культура, 2019. № 4. С. 2-17. <https://doi.org/10.24411/2226-0072-2019-00068>.
87. Кристева Ю. Чёрное солнце. Депрессия и меланхолия. М.: Когито-Центр, 2016. 276 с.
88. Кроче Б. Эстетика. М.: Intrada, 2000. 160 с.
89. Крюков А.В. Становление истории повседневности в современной российской историографии. М.: Антро, 2012. № 2(11). с.17-27.
90. Лазарев В.Н. Портрет в европейском искусстве XVII века. М.,Л.: Искусство, 1937. 144 с.
91. Ламетри Ж. О. Сочинения. Серия: Философское наследие. Том 88. М.: Мысль, 1976. 551 с.

92. Леви-Брюль Л. Первобытное мышление. М.: Атеист, 1930. 344 с.
93. Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. Litres, 2022. 300 с.
94. Лиманская Л.Ю. Оптические миры: эстетика зрения и язык искусства. М.: РГГУ, 2008. 351 с.
95. Лисович И. Скальпель разума и крылья воображения. Научные дискурсы в английской культуре раннего Нового времени. Litres, 2021. 440 с.
96. Логинова М. В. Онтология выразительных форм в культуре //Инженерные технологии и системы, 2014. №. 4. С. 207-215.
97. Лосев А. Ф., Шестаков В. П. История эстетических категорий. М.: Искусство, 1965. 376 с.
98. Магун А. В. Единство и одиночество: Курс политической философии Нового времени. М.: Новое литературное обозрение, 2011. 544 с.
99. Мандель Б. Р. Всемирная литература: искусство слова в Средневековье и титаны эпохи Возрождения: Начало Нового времени. Directmedia, 2014. 471 с.
100. Мареева Е.В. Проблема души в классической и неклассической философии. М.: Академический проект, 2017. 454 с.
101. Мастера искусства об искусстве: Т. 3: XVII-XVIII века / Под ред. А.А. Губера и В.Н. Гращенкова. М.: Искусство, 1967. 503 с.
102. Мильтон Д. Потерянный рай. Возвращенный рай: поэмы. М.: Эксмо, 2009. 606 с.
103. Мукаржовский Я. Эстетическая норма //Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. М.: Искусство, 1994. 606 с.
104. Мутер Р. История живописи от средних веков до наших дней: Т. 3: Восемнадцатое и девятнадцатое столетие / Пер. В. Фриче. М.: Печатник, 1914. 324 с.
105. Мутья Н.Н. Витальность как фактор обретения произведением искусства вневременной значимости // Художественная культура, 2021. №. 4 (39). С. 68-93. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2021-4-68-93>.

106. Мухина Г.А. Пейзаж как поиск идентичности французского художника нового времени // Вестник Омского ун-та. Сер. «Исторические науки», 2014. №2. С.13-36.
107. Нарциссова С. Ю. Феномен когнитивного стиля в психологии // Наука и современность, 2011. №. 8-2. С. 77-83.
108. Паскаль Б. Мысли. Litres, 2020. 236 с.
109. Подорога В. Номо ех machine. Авангард и его машины. Эстетика новой формы. М.: Логос, 2010. № 1(74). С. 22-50
110. Поляков А. Ф. Проблема понятийной триады «Форма содержание смысл» // Вестник Томского государственного университета, 2010. №. 340. С. 76-80.
111. Прусс И.Е. Западноевропейское искусство XVII века (Малая история искусств). М.: Искусство, 1974. 384 с.
112. Пушкарев Л. Н. Что такое менталитет? (Исторические заметки) // Отечественная история. 1995. № 3. С. 158-164.
113. Рагс Ю. Н. Эстетика снизу и эстетика сверху: квантитативные пути сближения. М.: Российский фонд фундаментальных исследований, 1996. №. 96-06-80382. 248 с.
114. Рикёр П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. М.: Академический проект, 2008. 695 с.
115. Розанов В. В., Щербаков В. Н. Сумерки просвещения. М.: Педагогика, 1990. 624 с.
116. Ротенберг, Е. И. Западноевропейское искусство XVII века / Е. И. Ротенберг. М.: Искусство, 1971. 510 с.
117. Роше Д. Мир Просвещения: исторический словарь. М.: Памятники исторической мысли, 2003. 668 с.
118. Руднев И. Ю. Композиция в изобразительном искусстве. Монография. М.: Мир науки, 2019. 100 с.
119. Руссо Ж.Ж. Рассуждение о происхождении и основаниях неравенства между людьми // Руссо Ж.-Ж. Трактаты. М.: Наука, 1969. С. 31-108.

120. Руссо Ж.Ж. Рассуждения о науках и искусствах // Избр. сочинения в 3 т. Т 1. М.: Гос. издательство худ. литературы, 1961. С. 41-64.
121. Рязанцев С. Танатология-наука о смерти / Тайна Смерти // М.: Рипол, 1995. С. 141-504.
122. Свидерская М. И. Искусство Италии XVII века: Основные направления и ведущие мастера. М.: Искусство, 1999. 174 с.
123. Свидерская М. И. Пространственные искусства в западноевропейской художественной культуре XIII-XIX веков. М.: Галарт, 2011. 928 с.
124. Соколов М. Н. Сад, буря, тьма: о символике природы в искусстве Нового времени. М.: РИП-холдинг, 2019. 528 с.
125. Стернин Г.Ю. Русская художественная культура второй половины XIX - начала XX века. М.: Советский художник, 1986. 296 с.
126. Тарнас Р. История западного мышления (страсти западного ума). М.: Крон, 1995. 448 с.
127. Февр Л. Бои за историю. М.: Наука, 1991. 632 с.
128. Фонтенель Б. Рассуждения о религии природы и разума. М.: Мысль, 1979. 304 с.
129. Хайдеггер М. Исток художественного творения. М.: Академический проект, 2008. 528 с.
130. Хогарт В. Анализ красоты. М.: Азбука, 2010. 256 с.
131. Ходасевич В. Ф. О форме и содержании // Ходасевич В.Ф. Колеблемый треножник: Избранное. М.: Советский писатель, 1991. 593 с.
132. Хренов Н.А. Искусство в исторической динамике культуры. М.: Согласие, 2015. 752 с.
133. Шартье Р. Интеллектуальная история и история ментальностей: двойная переоценка. М.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 17-47.
134. Шенкао М.А. Основы философской танатологии. Черкесск: КЧТИ, 2002. 252 с.
135. Шехтер Т. Е. Искусство как образ мира. СПб: СПбГУП, 2012. 390 с.

136. Шнаппер А. Давид: свидетель своей эпохи. М.: Изобразит. искусство, 1984. 279 с.
137. Шоню П. Цивилизация просвещения. М.: АСТ, 2008. 688 с.
138. Шпрандель Р. Мои опыты в области истории ментальностей // История ментальностей. Историческая антропология. Зарубежные исследования в обзорах и рефератах. М.: РГГУ, 1996. С. 49-53.
139. Элиас Н. О процессе цивилизации. Социогенетические и психогенетические исследования. Том 1. Изменения в поведении высшего слоя мирян в странах Запада. М.; СПб.: Университетская книга, 2001. 332 с.
140. Элиас Н. О процессе цивилизации. Социогенетические и психогенетические исследования. Том 1. Изменения в обществе. Проект теории цивилизации. М.; СПб.: Университетская книга, 2001. 382 с.
141. Эстетика: Словарь. Под общ. ред. А. А. Беляева. М.: Политиздат, 1989. 447 с.
142. Юм. Д. О самоубийстве // Диалоги о естественной религии. М: Юрайт, 2019. 130 с.
143. Якимович А. К. Искусство непослушания. О художественном процессе Нового времени // Вопросы философии, 2006. №. 5. С. 47-60.
144. Adams S. Landscape Painting in Revolutionary France: Liberty's Embrace. New York: Routledge, 2020. 172 p.
145. Andrew E. G. Patrons of Enlightenment. Toronto: University of Toronto Press, 2006. 284 p.
146. Apetrei S. Women, Feminism and Religion in Early Enlightenment England. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2010. 336 p.
147. Armitage D., Sanjay S., eds. The Age of Revolutions in Global Context, c. 1760-1840. New York: Palgrave Macmillan, 2010. 301 p.
148. Berger S. The Art of Philosophy //The Art of Philosophy. Princeton: Princeton University Press, 2017. 352 p.

149. Blanning T. *The Pursuit of Glory: The Five Revolutions that Made Modern Europe, 1648-1815*. London: Allen Lane/Penguin Books, 2007. 752 p.
150. Blom P. *Encyclopédie: The Triumph of Reason in an Unreasonable Age*. London: Fourth Estate, 2004. 400 p.
151. Bradley J.E., Dale K. Van Kley, eds. *Religion and Politics in Enlightenment Europe*. Notre Dame, IN: University of Notre Dame Press, 2001. 424 p.
152. Burke P. *Secret History and Historical Consciousness: From the Renaissance to Romanticism*. Brighton, UK: Edward Everett Root Publishers, 2016. 259 p.
153. Burson J.D. *Enlightenment and Catholicism in Europe: A Transnational History*. Notre Dame, IN: University of Notre Dame Press, 2014. 482 p.
154. Clark J.C.D. *Thomas Paine: Britain, America, and France in the Age of Enlightenment and Revolution*. New York: Oxford University Press, 2018. 512 p.
155. Craveri B. *The Age of Conversation*. New York: The New York Review of Books, 2005. 508 p.
156. Cunningham A., Grell O.P. *Medicine and Religion in Enlightenment Europe*. Hampshire, UK: Ashgate, 2007. 267 p.
157. Curran A.S. *The Anatomy of Blackness: Science and Slavery in an Age of Enlightenment*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 2011. 328 p.
158. Darnton R. *Pirating and Publishing: The Book Trade in the Age of Enlightenment*. New York: Oxford University Press, 2021. 400 p.
159. Donne J. *Biathanatos, A Declaration of that Paradoxe Or Thesis, that Selfe-homicide is Not So Naturally Sinne, that it May Never be Otherwise*. London: John Dawson, 2010. 248 p.
160. Donne, John. «Songs and Sonnets.» *Poems of John Donne*. London: Lawrence & Bullen, 1896. 82 p.
161. Douthwaite J.V. *The Wild Girl, Natural Man, and the Monster: Dangerous Experiments in the Age of Enlightenment*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 2002. 322 p.

162. Dupré L. *The Enlightenment and the Intellectual Foundations of Modern Culture*. New Haven, CT: Yale University Press, 2004. 416 p.
163. Engell J. *The creative imagination //The Creative Imagination*. – Harvard University Press, 2013. 416 p.
164. Eron S. *Inspiration in the Age of Enlightenment*. Rowman & Littlefield, 2014. 257 p.
165. Ferro M. *Colonization: A global history*. Abingdon: Routledge, 2005. 416 p.
166. Ferrone V. *The Enlightenment: History of an Idea*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2015. 232 p.
167. Findlen P. *Empires of Knowledge: Scientific Networks in the Early Modern World*. New York: Routledge, 2019. 394 p.
168. Franca Filho M.T., Maia M.L. *Law, Opera, and the Baroque Mentality Contradictions, Paradoxes, and Dialogues // Law and Opera / Ed. by F. Annunziata, G.F. Colombo*. Berlin: Springer, Cham, 2018. Pp. 345-359.
169. Freeman P. *Truth-to-Nature: Enlightenment Anatomy's Essentializing and Idealizing Tendencies //Through Gendered Lenses*. South Bend: University of Notre Dame, 2018. Pp. 51-92.
170. Freud S. *Das unheimliche [The uncanny] //Imago*. 1919. T. 5. №. 5-6. Pp. 297-324.
171. Garrett A., ed. *The Routledge Companion to Eighteenth Century Philosophy*. New York: Routledge, 2014. 850 p.
172. Gaskill M. *Crime and Mentalities in Early Modern Europe*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2000. 396 p.
173. Gaukroger S. *The Collapse of Mechanism and the Rise of Sensibility: Science and the Shaping of Modernity, 1680-1760*. New York: Oxford University Press, 2020. 516 p.
174. Goldwater R., Treves M. *Artists on Art*. New York: Pantheon, 1945. 499 p.
175. Grady H. *John Donne and Baroque Allegory: The Aesthetics of Fragmentation*. Cambridge University Press, 2017. 236 p.

176. Graus F. Mentalität–Versuch einer Begriffsbestimmung und Methoden der Untersuchung // Heidelberg: Vorträge und Forschungen, 1987. T. 35. Pp. 9-48.
177. Graus F. Mentalität–Versuch einer Begriffsbestimmung und Methoden der Untersuchung //Vorträge und Forschungen, 1987. T. 35. C. 9-48.
178. Grell O.P., Porter R., eds. Toleration in Enlightenment Europe. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2000. 282 p.
179. Gutwirth M. French Women in the Age of Enlightenmen. Bloomington: Indiana University Press, 1984. 429 pp.
180. Hoxby B. The Function of Allegory in Baroque Tragic Drama: What Benjamin Got Wrong // Thinking Allegory Otherwise / Ed. by B. Machosky. Stanford University Press, 2020. Pp. 87-116.
181. Hume D. Of the standard of taste. Glasgow: Good Press, 2021. 26 p.
182. Innes J., Philp M. eds. Re-Imagining Democracy in the Mediterranean, 1780-1860. New York: Oxford University Press, 2018. 321 p.
183. Israel J. I. Radical enlightenment: Philosophy and the making of modernity 1650-1750. – OUP Oxford, 2002. 834 p.
184. Jentsch E. Zur psychologie des unheimlichen, 1906. 19 p.
185. Johns A. Dreadful Visitations: Confronting Natural Catastrophe in the Age of Enlightenment. New York: Routledge, 1999. 222 p.
186. Jones P. M. Agricultural Enlightenment: Knowledge, Technology, and Nature, 1750-1840. Oxford, UK: Oxford University Press, 2016. 259 p.
187. Kapossy B., Nakhimovsky I., Whatmore R. Commerce and Peace in the Enlightenment. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2017. 360 p.
188. Kerry P.E. Enlightenment Thought in the Writings of Goethe: A Contribution to the History of Ideas. Rochester, NY: Camden House, 2001. 255 p.
189. Lippincott K. Two astrological ceilings reconsidered: The Sala di Galatea in the Villa Farnesina and the Sala del Mappamondo at Caprarola //Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1990. T. 53. Pp. 185-207.
190. Pinna J. M. Juanelo Turriano: El genio renacentista español //Clío: Revista de historia, 2019. №. 210. Pp. 88-91.

191. Polti G. The thirty-six dramatic situations (Lucille Ray, Trans.) //Boston, MA: The Writer, 1977. 187 p.
192. Problemes l'histoire psychologique des oeuvres: specificite, variation, experience // Hommage a Lucien Febvre, Eventail de l'histoire vivante. P., 1953.
193. Taddei M. I. Robot di Leonardo. – Milano: Leonardo3, 2007. 480 p.
194. Wacker K. A. (ed.). Baroque tendencies in contemporary art. Cambridge Scholars Publishing, 2021. 234 p.