



## СОДЕРЖАНИЕ

---

- 7           **ПРЕДИСЛОВИЕ**
- 11          **АРИСТОТЕЛЬ**  
Поэтика
- 17          **ДЖОРДЖО ВАЗАРИ**  
Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев,  
ваятелей и зодчих
- 27          **УИЛЬЯМ ХОГАРТ**  
Анализ красоты
- 35          **ИОГАНН ВИНКЕЛЬМАН**  
История искусства Древности
- 41          **ГОТХОЛЬД ЭФРАИМ ЛЕССИНГ**  
Лаокоон, или О границах живописи и поэзии
- 49          **ДЕНИ ДИДРО**  
Мысли об искусстве
- 59          **ФРИДРИХ ВИЛЬГЕЛЬМ ЙОЗЕФ ШЕЛЛИНГ**  
Философия искусства
- 69          **ДЖОН РЁСКИН**  
Лекции об искусстве
- 77          **ИППОЛИТ АДЛЬФ ТЭН**  
Философия искусства
- 87          **ДЖОН РЁСКИН**  
Теория красоты (Искусство и действительность)
- 97          **АЛЕКСАНДР НИКОЛАЕВИЧ БЕНУА**  
Русская школа живописи
- 107         **ФИЛИППО ТОММАЗО МАРИНЕТТИ**  
Обоснование и манифест футуризма
- 115         **ВАСИЛИЙ ВАСИЛЬЕВИЧ КАНДИНСКИЙ**  
О духовном в искусстве

- 125 **ОГЮСТ РОДЕН**  
Беседы об искусстве
- 133 **ГЕНРИХ ВЁЛЬФЛИН**  
Основные понятия истории искусства:  
проблема развития стиля в новом искусстве
- 143 **КАЗИМИР СЕВЕРИНОВИЧ МАЛЕВИЧ**  
От кубизма к супрематизму
- 149 **ЕВГЕНИЙ НИКОЛАЕВИЧ ТРУБЕЦКОЙ**  
Три очерка о русской иконе: «Умозрение в красках»,  
«Два мира в древнерусской иконописи» и «Россия в ее иконе»
- 157 **МАКС ДВОРЖАК**  
История искусства как история духа
- 165 **ХОСЕ ОРТЕГА-И-ГАССЕТ**  
Дегуманизация искусства
- 175 **ВАСИЛИЙ ВАСИЛЬЕВИЧ КАНДИНСКИЙ**  
Точка и линия на плоскости
- 181 **ВАЛЬТЕР БЕНЬЯМИН**  
Произведение искусства в эпоху его технической  
воспроизводимости
- 189 **МАРТИН ХАЙДЕГГЕР**  
Исток художественного творения
- 199 **РОБИН ДЖОРДЖ КОЛЛИНГВУД**  
Принципы искусства
- 207 **ЭРВИН ПАНОФСКИЙ**  
Иконография и иконология: введение в изучение искусства Ренессанса  
(Этюды по иконологии: гуманистические темы в искусстве Возрождения)
- 217 **ЛУЧО ФОНТАНА**  
Белый манифест
- 225 **КУРТ ВАЛЬТЕР КЕРАМ (Курт Вильгельм Марек)**  
Боги, гробницы, ученые
- 231 **ЭРНСТ ГОМБРИХ**  
История искусства

- 239 **ХОСЕ ОРТЕГА-И-ГАССЕТ**  
Веласкес. Гойя
- 247 **РУДОЛЬФ АРНХЕЙМ**  
Искусство и визуальное восприятие
- 257 **ГАНС ЗЕДЛЬМАЙР**  
Искусство и истина: теория и метод истории искусства
- 267 **ДЭВИД ТАЛЬБОТ РАЙС**  
Искусство Византии
- 273 **УМБЕРТО ЭКО**  
Эволюция средневековой эстетики
- 281 **ЭРВИН ПАНОФСКИЙ**  
Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада
- 291 **ХОРСТ ВОЛЬДЕМАР ЯНСОН, ЭНТОНИ ЯНСОН**  
Основы истории искусств
- 297 **ЖЕРМЕН РЕНЕ МИШЕЛЬ БАЗЕН**  
Барокко и рококо
- 305 **ЦЕЦИЛИЯ ГЕНРИХОВНА НЕССЕЛЬШТРАУС**  
Искусство Западной Европы в Средние века
- 315 **ЛЕВ СЕМЁНОВИЧ ВЫГОТСКИЙ**  
Психология искусства
- 325 **РОЛАН БАРТ**  
Смерть автора
- 335 **ЭНДРЮ МАРТИНДЕЙЛ**  
Готика
- 341 **ДЖУЛИО КАРЛО АРГАН**  
История итальянского искусства
- 347 **МОИСЕЙ САМОЙЛОВИЧ КАГАН**  
Морфология искусства
- 357 **БОРИС РОБЕРТОВИЧ ВИППЕР**  
Искусство Древней Греции

- 365 **АЛЕКСЕЙ ФЁДОРОВИЧ ЛОСЕВ**  
Проблема символа и реалистическое искусство
- 373 **СЬЮЗЕН ЗОНТАГ**  
О фотографии
- 379 **ЖАН-ФРАНСУА ЛИОТАР**  
Состояние постмодерна
- 389 **ДМИТРИЙ ВЛАДИМИРОВИЧ САРАБЬЯНОВ**  
Русская живопись XIX века среди европейских школ: опыт сравнительного исследования
- 399 **ВИКТОР НИКИТИЧ ЛАЗАРЕВ**  
Русская иконопись от истоков до начала XVI века
- 409 **БОРИС РОБЕРТОВИЧ ВИППЕР**  
Введение в историческое изучение искусства
- 417 **СЕРГЕЙ МИХАЙЛОВИЧ ДАНИЭЛЬ**  
Искусство видеть
- 423 **ВАЛЕРИЙ СТЕФАНОВИЧ ТУРЧИН**  
По лабиринтам авангарда
- 429 **ВИКТОР ВАСИЛЬЕВИЧ БЫЧКОВ**  
2000 лет христианской культуры *sub specie aesthetica*
- 439 **ЕКАТЕРИНА ЮРЬЕВНА ДЁГОТЬ**  
Русское искусство XX века
- 447 **ЖОРЖ ДИДИ-ЮБЕРМАН**  
Изображения вопреки всему
- 453 **ЮРИЙ МИХАЙЛОВИЧ ЛОТМАН**  
Статьи по семиотике культуры и искусства
- 463 **МИХАИЛ ЮРЬЕВИЧ ГЕРМАН**  
Модернизм. Искусство первой половины XX века
- 471 **СЛОВАРЬ**
- 475 **АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ**



## Предисловие

Сложнее всего найти ответы на самые простые вопросы. Что такое красота? В чем секрет гармонии? Что такое искусство и зачем оно нужно? Одно из главных отличий человека — воображение, способность создавать фантазии и проживать в них альтернативные жизни. Это уникальная и невероятная возможность, которую необходимо как-то реализовывать, и происходит это с помощью творчества. Начиная от отпечатка собственной ладони в пещере и заканчивая бананом, приклеенным на стену художественной галереи, искусство завораживает нас своей таинственностью, красотой, энергией. Веками и тысячами мы очаровываемся его магией и спорим до хрипоты о его истинном значении. Искусство — это, пожалуй, единственная форма человеческой деятельности, которая осваивает будущее.

Эта книга — своеобразный путеводитель по истории того, как люди изучали искусство: от самых первых представлений о нем в античной философии до теорий современного искусства в его связке с психологией, философией, наукой и техникой. Это не просто обзор искусствоведческих концепций, здесь представлены и манифесты художников, и размышления философов, и исследования психологов, и рассуждения любителей искусства. Здесь собраны лучшие книги об искусстве, и они такие же разные, как и оно само. Каждой книге посвящен небольшой обзор ключевых идей, представленных в ней, а также отведено место для истории человека, ее написавшего.

Критериев отбора было всего лишь два: степень влияния на дальнейшее развитие искусства и доступность изложения для широкого круга аудитории. Человек обращается к подобного рода книгам, когда жаждет понять искусство, а сложно-сочиненные концепции в духе пламенеющей готики, предназначенные для специалистов, лишь удручают. Поэтому так важно было подобрать книги, которые помогут разобраться в мире искусства и зададут направление дальнейших поисков. Искусство представляет собой очень важную часть жизни человека, но взаимодействие с ним осложняется страхом непонимания. С помощью искусства человек осознает и преобразует собственную жизнь. И мы хотели бы, чтобы это взаимодействие происходило с удовольствием, ведь и для него, в том числе, нужно искусство.

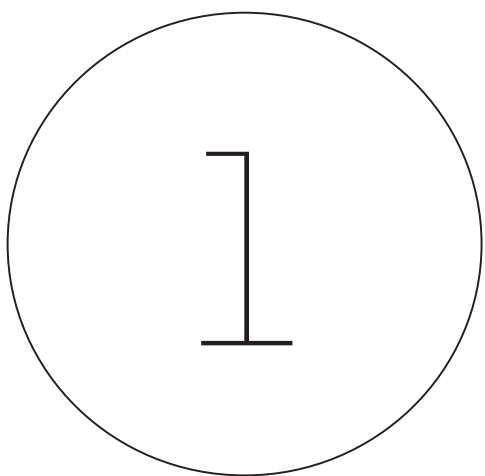
В этой книге нет и не должно быть всех тонкостей искусствоведческой науки с ее специфическими методами и сложной философско-психологической базой. И хотя здесь представлены работы теоретиков искусства, таких как Иоганн Винкельман, Генрих Вёльфлин, Макс Дворжак, Ролан Барт, Юрий Лотман и Василий Кандинский, в тексте на первый план выходят общие мысли и взгляды на то, чем является искусство, как оно функционирует и какова его цель и место в жизни человека. Некоторые концепции искусства раскрыты более подробно, поскольку они оказали сильное воздействие на развитие художественной жизни и их понимание необходимо для восприятия художественных произведений целых эпох.

Взгляд на искусство с точки зрения художника значительно отличается от взгляда художественного критика, и оба они отличны от взгляда зрителя, даже если он любитель и знаток искусства. В этой книге мы постарались найти место для всех этих точек зрения. Здесь есть и художественные манифесты Казимира Малевича, Томмазо Маринетти и Лучо Фонтана, в которых авторы в ультимативной форме заявляют о своем видении искусства будущего. Но не все художники и даже не все авангардисты мыслили манифестами. Среди книг

об искусстве, написанных художниками, встречаются и отечески назидательные рассуждения, как у Огюста Родена, или сложные философские размышления, как у Василия Кандинского. Значительная часть списка — это работы искусствоведов-практиков, имеющих опыт и организации выставок, и художественной критики: например, Бориса Виппера, Джона Рёскина, Екатерины Дёготь, Хорста Янсона. И конечно, есть замечательные книги любителей и ценителей искусства Дени Дидро и Евгения Трубецкого.

Наш сборник не претендует на полноту знаний об искусстве, а список из 55 книг содержит далеко не весь перечень работ в этой области. Главная задача этого обзора — показать широту взглядов на искусство и художественное творчество, помочь ознакомиться с наиболее известными и влиятельными взглядами на вопросы, которые искусство ставит перед нами. Этот обзор станет хорошей отправной точкой для дальнейшего знакомства с миром искусства.





## АРИСТОТЕЛЬ

### «Поэтика»

- Взгляд Аристотеля на искусство отличается от взглядов Платона и Сократа.
- Аристотель не только видит подражание в искусстве, но ищет его цель и определяет функции.
- Что такое катарсис, неизвестно до сих пор.
- Аристотель ставит основные вопросы в теории искусства.
- Критика должна связывать произведение с социальным контекстом.

САМОЕ ВАЖНОЕ:

### Темы: эстетика, теория искусства, философия искусства, искусство Античности

---

#### В СХОЖЕМ КЛЮЧЕ:

Альберти Леон Баттиста. Десять книг о зодчестве. 1435.

Леонардо да Винчи. Трактат о живописи. 1632.

Карел ван Мандер. Книга о художниках. 1604.

---

Как и многие другие тексты по истории философии и теории литературы, «Поэтика» Аристотеля, составленная приблизительно в 335 г. до н.э., скорее всего, сохранилась в виде конспектов лекций его учеников. Благодаря своим различным интерпретациям и применениям, этот краткий текст начиная с эпохи Возрождения оказывал глубокое влияние на западную эстетическую философию и художественное творчество.

## Ответ Платону

«Поэтика» отчасти является ответом Аристотеля своему учителю Платону, который рассматривал искусство в связке с морально-этическими нормами, когда красота объединяется с понятием «благо». В греческой традиции был даже специальный термин для обозначения прекрасного и благого — калокагатия. Подход Аристотеля к феномену поэзии сильно отличается от подхода Платона. Аристотеля интересуют более узкие сугубо эстетические моменты. Очарованный интеллектуальной задачей формирования категорий и организации их в связные системы, Аристотель подходит к литературным текстам как естествоиспытатель, тщательно учитывающий особенности каждого вида текста. Вместо того чтобы заключить, что поэты должны быть изгнаны из совершенного общества, как это делает Платон, Аристотель пытается описать социальную функцию и этическую полезность искусства.

Важно помнить, что Аристотель и греческий мир в целом считали искусство по существу репрезентативным. Хотя у нас, безусловно, есть примеры греческих узоров и украшений, которые являются абстрактными, ничто не указывает на то, что греки признавали такую сложную категорию, как абстрактное искусство.

## Поэзия есть мимесис

Аристотель начинает свое обсуждение с установления общего определения поэзии — широкой категории, включающей все формы литературного творчества и исполнения, признанные во времена Аристотеля.

Существенная черта всех форм поэзии — это то, что они являются способами подражания, или мимесиса. Аристотель выделяет три аспекта, по которым поэтические жанры можно отличить друг от друга: средство, с помощью которого жанр представляет свою имитацию, объект имитации и способ или манеру имитации.

Три основных средства подражания, которые признает Аристотель, — это ритм, язык и гармония. Философ продолжает классифицировать различные виды искусства в зависимости от используемого ими средства или средств. Музыка сочетает в себе ритм и гармонию, в то время как танец использует только ритмичные движения танцоров для передачи своего сообщения.

Аристотелевское описание проблематики классификации является одной из первых формулировок ряда вопросов, которые продолжают занимать теоретиков литературы: что такое литература? какова природа «литературного»? как мы различаем литературное и нелитературное использование языка?

## Что такое катарсис?

Одним из самых сложных понятий, введенных в «Поэтике», является катарсис — слово, вошедшее в обиходный язык, хотя ученые до сих пор спорят о его действительном значении в тексте Аристотеля. Катарсис чаще всего определяют как очищение от эмоций жалости и страха, возникающих при просмотре трагедии. С чем на самом деле связано это очищение, не до конца ясно. Это не так просто, потому что трагическое событие не преподает нам урок, так как это не социальная реклама о том, что есть хорошо, а что плохо.

То, что переживается в таком избытке трагических страданий, есть нечто поистине обыденное. Зритель узнает себя и свою конечность перед лицом силы судьбы. То, что происходит с великими людьми, становится образцом. Увидеть, что «так оно и есть», — это своего рода самопознание для зрителя, который выходит с новым озарением из иллюзий, в которых он, как и все остальные, живет.

Практические и формальные проблемы, занимающие Аристотеля в «Поэтике», следует понимать в связи с поисками психологической и социальной цели литературы. Критика, согласно Аристотелю, не должна быть просто применением неисследованных эстетических принципов,

но должна уделять пристальное внимание общей функции любой особенности произведения искусства в ее контексте внутри произведения и никогда не должна упускать из виду эту функцию. Произведение искусства неотделимо от его социального контекста.

---

## БИОГРАФИЯ

Аристотель родился приблизительно в 384 году до н. э. во Фракии — древнегреческом полисе. Один из самых известных греческих философов, ученик Платона и учитель Александра Македонского, основатель Ликей (школы).

Аристотель является создателем формальной логики, заложившим понятийный аппарат научного знания, и основоположником основных естественных наук.

Отец Аристотеля Никомах был асклепиадом, то есть лекарем, и вел свою родословную от самого Асклепия.

В семнадцатилетнем возрасте Аристотель прибыл в Афины, где и получил образование. Сначала он учился в школе риторики Исократы, а затем в академии Платона. Там Аристотель остался на целых двадцать лет, до самой смерти учителя.

После смерти Платона Аристотель в компании двух других учеников отправляется в Ассос, где живет при дворе тирана Гермия и даже женится на его племяннице Пифиаде.

Около 343–342 года до н. э. Аристотель получает приглашение от македонского царя Филиппа II стать воспитателем его сына Александра. Обучение закончилось в 335–334 году до н. э., когда отец Александра был убит и ученику Аристотеля пришлось возглавить страну.

Расставшись с Александром, Аристотель отправляется в Афины. Там, около храма Аполлона Ликейского, он основал собственную философскую школу, получившую название Ликей.

В Афинах он чуть было не повторил судьбу другого известного философа, Сократа, которого обвинили в безбожии и вынудили покинуть город. Конец жизни Аристотель провел в Халкиде.

Умер Аристотель в 322 году до н. э.

## Вопросы-ответы

---

1 Чем отличается видение искусства Аристотеля от платоновских взглядов?

**ОТВЕТ:** «Поэтика» отчасти является ответом Аристотеля своему учителю Платону, который рассматривал искусство в связке с морально-этическими нормами, когда красота объединяется с понятием «благо». Аристотеля интересуют более узкие сугубо эстетические моменты, и его подход к феномену поэзии сильно отличается от подхода Платона.

2 Что такое калокагатия?

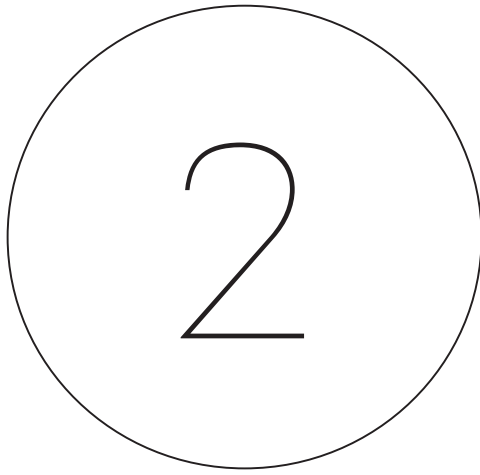
**ОТВЕТ:** В греческой традиции – специальный термин для обозначения прекрасного и благого, которые существуют как единое целое.

3 По каким аспектам Аристотель отделяет один жанр от другого?

**ОТВЕТ:** Аристотель выделяет три аспекта, по которым поэтические жанры можно отличить друг от друга: средство, с помощью которого жанр представляет свою имитацию, объект имитации и способ или манеру имитации.

4 Какие средства подражания называет Аристотель?

**ОТВЕТ:** Три основных средства подражания – это ритм, язык и гармония. Аристотель продолжает классифицировать различные виды искусства в зависимости от используемого ими средства или средств. Музыка сочетает в себе ритм и гармонию, в то время как танец использует только ритмичные движения танцоров для передачи своего сообщения.



## ДЖОРДЖО ВАЗАРИ

### «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих»

- Жизнь художника может быть ключом к интерпретации его творений.
- Соперничество приносит пользу для саморазвития художника.
- Примером для художника может служить Античность, давшая образцы прекрасного и правдивого.
- Развитие искусства похоже на развитие человека.
- В окружении великих творцов и сам становишься великим.

САМОЕ ВАЖНОЕ:

**Темы: Возрождение, искусство Италии, биографический метод, стилистический анализ, теория искусства**

---

**В СХОЖЕМ КЛЮЧЕ:**

Альберти Леон Баттиста. Десять книг о зодчестве. 1435.

Леонардо да Винчи. Трактат о живописи. 1632.

Карел ван Мандер. Книга о художниках. 1604.

---

Однажды за ужином известный итальянский историк и литератор Паоло Джовио, недавно закончивший сборник биографий знаменитых людей своего времени, поделился идеей написания сборника биографий знаменитых художников. Он рассказывал истории о художниках, скульпторах и архитекторах, создавших замечательные памятники современности,



но то и дело спутывал имена или ошибался в технических подробностях. На этом ужине у кардинала Фарнезе присутствовал и художник-архитектор Джорджо Вазари, который лишь улыбался, слушая эти истории. Когда Джовио закончил рассказ о своем замысле, кардинал пришел в восторг и спросил мнения Вазари, и вот здесь-то художник начал с жаром исправлять ошибки историка. Тогда кардинал и литератор предложили Вазари самому написать подобный трактат и убедили художника найти время и взяться за воплощение этой идеи. С этой книги началось искусствоведение как наука. Закономерно, что случилось это в Италии эпохи Возрождения, когда искусство мыслилось в неразрывной связи с наукой как один из способов познания мира. Именно тогда устами одного из художников искусство начинает изучать и описывать самое себя. Джорджо Вазари был, прежде всего, художником, архитектором, знающим все нюансы профессии, был лично знаком с некоторыми из титанов Возрождения, но в истории он оставил след не выдающимися произведениями искусства, а как родоначальник науки об искусстве. Шутка ли, но ему принадлежит сам термин «Возрождение». Он впервые применяет стилистический анализ художественного произведения как метод изучения искусства. Его труд лег в основу биографического метода. Все это — в книге «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих», изданной во Флоренции в 1550 году. Чуть позже, в 1568 году, вышло в свет второе издание «Жизнеописаний», которое Вазари дополнил новыми сведениями и фактами, а также портретами художников.

Прославлять и назидать. Вероятно, первоначальной целью «Жизнеописаний» было желание прославить и увековечить великих итальянских художников, скульпторов и архитекторов, сохранить память о них и их величественных произведениях для настоящих и будущих поколений юных художников, которые смогут изучать творчество великих предшественников и брать с них пример. К 1550 году Вазари создает прекрасную галерею литературных портретов

художников от середины XIII века, когда Чимабуэ, Джотто и Никколо Пизано совершают робкие попытки реалистического воспроизведения мира в своем творчестве, до середины XVI века, когда эпоха Возрождения достигает расцвета в искусстве гениального Микеланджело. Джорджо Вазари не был лишен литературного таланта, и каждого своего героя он наделяет ярким характером, через милые бытовые подробности и житейские перипетии он пишет интересную историю. Этот литературный дар сыграл и злую шутку: там, где не хватало сведений, на помощь приходил вымысел. Некоторые художники удивительным образом превратились в юных пастушков, рисующих овец на камнях на заре своей творческой деятельности. На основании стилистического анализа один мастер становится учеником другого, а позже выясняется, что они никогда не встречались в реальной жизни. А кое-кто совершил несуществующие путешествия, потому что автору нужно было каким-то образом объединить находящиеся в разных местах памятники. За эти выдумки Вазари бесконечно критикуют, но он был сыном своей эпохи, и в его литературных портретах, как и во всей живописи Возрождения, типичное важнее случайного, а мелкие, остро подмеченные детали складываются в общий характер. Реализм эпохи Возрождения не был лишен розовых очков идеализма.

## Биографический метод

И все-таки Вазари, прежде всего, практик, его волнуют не только сюжеты, он искренне интересуется творческим наследием, дополняя биографию подобием каталога работ, ему знакома художественная кухня, и он то и дело пускается в пространные описания работ. В этой практической составляющей и кроется секрет успеха «Жизнеописаний». Дело в том, что Вазари не просто составляет сборник рассказов о жизни величайших художников эпохи. Автор впервые

применяет стилистический анализ художественного произведения как метод художественной критики и способ научного исследования для атрибуции и объяснения эволюции манеры — как отдельных авторов, так и целых поколений. Суть предложенного им биографического метода изучения искусства — в синкретичном понимании жизни и творчества: жизнь есть продолжение творчества, а творчество есть продолжение жизни. Этот способ актуален до настоящего времени, поскольку многие действительно так живут и творят не только в материале, но и свою жизнь — как произведение искусства. Биографический метод — это такой способ прочтения художественного произведения через личность автора, когда индивидуальная судьба художника становится ключом к интерпретации его творений. Метод жизнеописания был не просто первым, предложенным Вазари для изучения искусства, вплоть до XVIII века он оставался единственным.

Еще одним новаторским достижением Вазари была его попытка впервые осмыслить эволюцию сменяющих друг друга художественных форм. Собирая истории, он понимает, что одних хронологических, географических и социологических факторов не достаточно для осмысления художественного процесса, есть нечто большее, причем специфически художественное, и этой спецификой он называет манеру — индивидуальный стиль мастера или целой плеяды мастеров одного времени. Здесь вновь приходит на помощь стилистический анализ, позволяя выявить характерные признаки одной манеры и понять сущность процесса перехода от одной манеры к другой.

## **Три возраста искусства**

В «Жизнеописаниях» Вазари впервые использует сам термин «Возрождение», определяющий эпоху. Для Джорджо, как и для его современников-гуманистов, Античность была

образцом прекрасного, живого, правдивого искусства, образцом эстетики и реализма. Но этот образец не был чем-то недостижимым; наоборот, пережив упадок Средневековья и сохранив крупницы идеала, итальянские художники шаг за шагом вновь обрели прекрасный стиль античного искусства, что видно на примере великих творений современников. Термин «Возрождение» Вазари использует как для обозначения вновь возникающего интереса к реалистичному изображению окружающего мира, так и для возвращения к идеалам Античности. Причем обе интерпретации для него равнозначны и неразделимы. В свою очередь, он прекрасно видит эволюцию от начала эпохи, робких попыток писать одновременно правдиво и прекрасно у Чимабуэ и Джотто, до пика и расцвета в творчестве Леонардо, Рафаэля и «божественного» Микеланджело.

Вазари сравнивает развитие творческого метода со становлением человеческой личности. Он подмечает, как шаг за шагом художники интуитивно и робко осваивают вновь возродившееся чувство прекрасного через интерес к реалистичному воспроизведению мира, это «младенческий» период, представленный современниками Джотто. Затем он выделяет художников, которые нащупывают и создают правила реалистического творческого метода, — «юность». Сюда он относит мастеров-новаторов XV века, установивших законы перспективы и пропорций, изучивших анатомию человека, проникших в суть светотеневой моделировки фигур в пространстве, во главе с Брунеллески, Донателло, Мазаччо. Финальный период «зрелости» представлен у Вазари гениями современной ему эпохи: Микеланджело, Рафаэлем и Леонардо да Винчи, обладающими свободной манерой, возвышающейся над любыми правилами. Проводя аналогию с Античностью, которая также пережила периоды расцвета, зрелости и упадка, в конце своего фундаментального труда мастер предостерегает о возможности кризиса в искусстве. Таким образом, его труд становится еще и провидческим, ведь после 1530 года великое искусство Возрождения переживает кризис маньеризма.

Феномен Джорджо Вазари и его поистине знаменитой книги состоит в сплаве литературного таланта, практических знаний художника и аналитических наблюдений ученого. Вазари бесконечно критикуют за неточности и художественный вымысел в биографиях художников, которые опровергаются документальными исследованиями, но благодаря этому герои его жизнеописаний остаются живыми: Чимабуэ — высокомерным, Мазаччо — добрым, но до смешного рассеянным, а Учелло — одержимым перспективой. Эти милые, пусть и вымышленные подробности вкупе с примерами описания и стилистического анализа лучших произведений эпохи делают труд Вазари краеугольным камнем искусствоведческой науки и популярным чтивом среди любителей искусства.

---

## БИОГРАФИЯ

В своем сборнике новелл о жизни художников Вазари оставляет и собственное жизнеописание, предполагая войти в историю искусства как один из великих гениев эпохи. Джорджо Вазари родился 30 июля 1511 года в Ареццо и был старшим ребенком в семье гончара. С 11 лет начинает работать и зарабатывать как ученик витражиста. Его талант быстро становится заметен, и мальчика отправляют во Флоренцию, где он в 1524 году поступает в ученики к Андреа дель Сарто. В мастерской художника он получает блестящее образование не только как живописец, уроки скульптуры и архитектуры ученикам дель Сарто давал сам великий Микеланджело. Так еще в юности Вазари окунулся в самую гущу художественных событий величайшей эпохи.

Как живописец Вазари был представителем тосканского маньеризма. Работал он много и плодотворно, известно множество его фресок и живописных полотен, которые он в мельчайших подробностях описывает в «Жизнеописаниях».

Более талантлив был Вазари-архитектор, ему славно удавалась декоративная сторона архитектуры, но не хватало лаконичности в монументальных решениях. Самая известная его постройка — это коридор Вазари в Уффици, крытая галерея, соединяющая Палаццо Веккьо с Палаццо Питти.

В конце концов Вазари удалось войти в число титанов Возрождения, как автору фундаментального труда «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих». К работе над рукописью Вазари подошел очень ответственно, тщательно изучил доступные ему источники, совершил несколько путешествий по Италии, чтобы собственными глазами увидеть произведения тех, о ком он пишет истории. Первое издание книги вышло в свет в 1550 году. Но Вазари на этом не остановился и продолжал собирать дополнительные сведения о жизни и творчестве художников-современников. В 1568 году появилось второе издание, значительно переработанное и дополненное портретами художников.

Умер Джорджо Вазари 27 июня 1574 года во Флоренции.

## Вопросы-ответы

---

1

Джорджо Вазари принадлежит термин, давший название целой эпохе, — «Возрождение», или «Ренессанс». Какое значение автор вкладывал в это понятие?

**ОТВЕТ:** У Возрождения есть два значения: реставрация и возвращение к чему-то забытому. Для Вазари Возрождение — это, с одной стороны, восстановление идеалов Античности, стремление вернуть принципы эстетики «золотого века» искусства. С другой стороны, это возвращение к реалистическому творческому методу в искусстве.

2 Какие задачи ставил перед собой Вазари, берясь за столь объемный труд?

**ОТВЕТ:** Основных целей было две: педагогическая и патриотическая. Джорджо Вазари хотел составить некое подобие учебника для молодых дарований, стремящихся освоить художественную науку. В те времена основная методика обучения состояла в копировании опыта старших, а Вазари собрал все лучшее в одном месте. Второй задачей художника было запечатление имен великих итальянских художников и их творения.

3 Вазари не был единственным среди своих современников, кто писал трактаты об искусстве. В чем же секрет успеха его «Жизнеописаний»?

**ОТВЕТ:** Джорджо Вазари первым применяет стилистический анализ произведения как метод художественной критики и научного исследования для атрибуции и сравнения манеры отдельных авторов и целых поколений.

4 В чем суть биографического метода в искусствоведении?

**ОТВЕТ:** Биографический метод – это такой способ прочтения художественного произведения через личность автора, когда индивидуальная судьба художника становится ключом к интерпретации его творений.

5 Маньеризм – это такое направление в искусстве Возрождения, для которого характерна вычурность форм, витиеватость линий, причудливость композиции. А что обозначал словом «манера» Вазари?

**ОТВЕТ:** Манера – это индивидуальный стиль художника или круга близких по духу художников, объединенных не только географически и хронологически, но и общей традицией. Маньеризм в искусстве характеризуется желанием сохранить прекрасную форму прежде всего, при этом смысловое наполнение может быть незначительным.

6

Вазари сравнивает развитие искусства с взрослением человека. Какие три возраста он выделяет и каким периодам они соответствуют? Приведите примеры из разных эпох.

**ОТВЕТ:** Детство, юность и зрелость соответствуют у Вазари эпохам треченто, кватроченто и чинквеченто (раннее, среднее и высокое Возрождение). Такие же стадии он выделяет в античном искусстве: архаика, классика, эллинизм.

7

В истории искусства есть взлеты и падения, эпохи расцвета сменяются эпохами кризиса и упадка. Приведите примеры расцвета и упадка с точки зрения Вазари. Являются ли они таковыми с позиции современности?

**ОТВЕТ:** Непревзойденным идеалом высокого искусства художник считает Античность, равное место занимает высокое Возрождение. Период упадка для Вазари – Средние века. С точки зрения современности Средневековье рассматривается как эпоха, основанная на иных идеалах и ценностях, внутри которой есть свои периоды взлета и падения.





## УИЛЬЯМ ХОГАРТ

### «Анализ красоты»

- Линия красоты – волнистая змеевидная линия.
- Все части художественного произведения должны соответствовать общему замыслу.
- Искусство должно быть разнообразным и однородным, чтобы глаз не утомился, но и не заскучал.
- Простота добавляет искусству элегантности, а сложность привлекает пылливый ум.
- Размер и количество скрадывают недостатки.

САМОЕ ВАЖНОЕ:

**Темы: эстетика, прекрасное, теория искусства, искусство Нового времени, английское искусство**

---

#### В СХОЖЕМ КЛЮЧЕ:

Джон Рёскин. Лекции об искусстве. 1870.

Дени Дидро. Мысли об искусстве. 1795.

Фридрих Шеллинг. Философия искусства. 1802–1805.

---

### Линия красоты

Уильям Хогарт наиболее известен своими потрясающими картинами и сериями гравюр, такими как «Карьера повесы», «Карьера блудницы» или «Модный брак», но он также написал трактат о живописи под названием «Анализ

красоты». Этот трактат возник из вызова и провокации художника. В 1745 году английский живописец опубликовал автопортрет на титульном листе сборника офортов, под портретом он поместил палитру с начерченной на ней изящной линией, названной без дальнейших пояснений линией красоты и изящества. Приманка сработала, и живописцы и скульпторы приходили к нему спросить, что, черт возьми, это на самом деле означает. Только после объяснений некоторые вспоминали, что авторы трактатов о живописи и жизни художников уже говорили или намекали на эту змеевидную линию, источник всей красоты. Например, существует упоминание, что Микеланджело однажды предложил ученику всегда начинать с формы пирамиды, внутри которой умножать форму змеи, «в этом завете — вся тайна искусства». Есть еще одно упоминание о том, что «высшая благодать и жизнь», «дух картины» зависят от ее способности выражать движение и нет ничего более подходящего для этой цели той линии, которая уже присутствует в природе в пламени огня. Однако для объяснения такого изящества все эти трактаты ссылаются на нечто таинственное вместо того, чтобы вычленить законы и правила красоты.

В 1753 году Уильям Хогарт написал книгу под названием «Анализ красоты». В этой книге художник изложил свои теории визуальной красоты и изящества доступным способом и раскрыл нам то, что называл линией красоты. В книге Хогарт изложил шесть ключевых принципов, которые, смешиваясь должным образом, кажутся наиболее приятными и забавными для глаз и принимают форму грации и красоты.

## Разнообразие и однородность

Первый принцип красоты — это соответствие отдельных частей произведения общему замыслу. Красота каждой отдельной вещи, созданной либо искусством, либо природой, имеет величайшее значение для красоты в целом. Далее Хогарт говорит, что объемы и пропорции объектов регулируются приспособленностью и уместностью. Таким образом,

соответствие относится к общей взаимосвязи составных частей и общей форме художественного произведения, они должны быть связаны между собой и должным образом сочетаться друг с другом, чтобы сформировать единое целое.

Второй значимый принцип — это разнообразие. Под этим Хогарт подразумевает, что любые использованные формы, материалы, цвета должны вызывать интерес у зрителя, чтобы произведение не было скучным. Какую большую роль играет разнообразие в создании красоты, можно увидеть на примере природы: формы и цвета растений, цветов, листьев, рисунков на крыльях бабочек, витые линии раковин и т. д. кажутся малозначительными функционально, но как они радуют глаз и доставляют удовольствие своим разнообразием. Однако и у разнообразия должен быть предел, поскольку, уверен художник, когда глаз перенасыщен последовательностью разнообразия, он находит облегчение в определенной степени одинаковости. Совершенную гармонию разнообразия и одинаковости Хогарт называет композитным разнообразием.

Еще один принцип красоты — однородность композиции художественного произведения. Художник заявляет, что на первый взгляд кажется, будто большая часть художественных эффектов возникает из-за симметрии. Но он убежден, что представление о том, что симметричное соотношение частей в объекте делает его прекрасным, имеет очень мало, а может быть, и вовсе не имеет оснований. Хогарт, по сути, утверждает, что, хотя единообразие и необходимо до некоторой степени, чтобы дать представление о покое и движении без иллюзии падения, именно неравномерность может радовать глаз. Единообразие требуется, чтобы придать объекту ощущение стабильности и структуры, но красота не в симметрии.

## Простота и сложность

Оба эти критерия художник называет значимыми для ощущения красоты. Для Хогарта простота важна, но только тогда, когда она сбалансирована с другими принципами.

Он пишет, что простота без разнообразия совершенно безвкусна, и хорошо, если она не вызывает у зрителя раздражения. Он предпочитает те рисунки, которые постоянно меняются, но также утверждает, что простота придает красоту даже разнообразию, поскольку делает его более понятным. Простоту следует всегда изучать в произведениях искусства, поскольку она служит для предотвращения путаницы в формах. Простота добавляет искусству элегантности. Таким образом, простота является ключевым принципом, обеспечивающим понимание искусства.

Наряду с простотой в искусстве важна и сложность. Когда дело доходит до сложности, Хогарт апеллирует к человеческой природе. Он говорит, что активный ум всегда стремится быть занятым, ищет для себя задачи. Преследование, охота, поиск интересного — дело всей жизни человека, и, даже абстрагированное до умозрительного развлечения, оно доставляет удовольствие. Наш разум требует этого ощущения также в эстетическом контексте — художественное произведение должно привлекать внимание к бессмысленной погоне. Хогарт говорит о том, что в природе глаз получает такого рода удовольствие от извилистых тропинок, змеевидных рек и всякого рода объектов, формы которых состоят главным образом из волнистых линий. Сложность формы в искусстве дает нам это чувство погони за эстетическим удовольствием.

Последним Хогарт называет принцип количества. Художник полагает, что размер прямо пропорционален чувству возвышенного, поскольку величественные формы, даже неуклюжие, из-за своей необъятности могут привлекать внимание и вызывать восхищение. Более того, когда формы красоты предстают перед взором в большом количестве, удовольствие возрастает в уме, а ужас смягчается благоговением. Иными словами, Хогарт считает, что именно количество придает изяществу величие. Но предостерегает, что следует избегать избытка, иначе произведение станет неуклюжим, тяжелым или смешным.

Все вышеперечисленные принципы должны, по словам Хогарта, соединяться в сотворении красоты, время от времени взаимно корректируя и сдерживая друг друга.

Для Хогарта совершенная форма, та самая линия красоты — это змеевидная линия, своей извивающейся и изгибающейся формой приятная глазу и в то же время непрерывностью своего разнообразия привлекательная для эстетического поиска.

---

## БИОГРАФИЯ

Уильям Хогарт родился в 1697 году в Лондоне. Его отец Ричард был учителем латыни и греческого, он не был богат и зарабатывал на жизнь преподаванием и написанием учебников, а позже открыл кофейню.

Примерно в 1708 году кофейня обанкротилась, и отец Хогарта залез в долги и попал в тюрьму. Его мать, сестра Энн и сам Уильям, как старший сын, тяжело работали, чтобы содержать семью в течение четырех лет, пока отец находился в заключении.

В возрасте 16 лет Хогарт поступил в ученики к граверу по серебру. Хотя ему быстро наскучила работа, Хогарт был общительным и компанейским, посещал кофейни и театры, дружил с писателями, музыкантами и актерами, поэтому многим его поздним работам присуща театральность. Он также любил гулять и исследовал улицы города, зарисовывая персонажей, которых видел.

В 1720 году Уильям Хогарт оставил свое ученичество и в возрасте 23 лет успешно открыл свой собственный магазин, предлагающий серебряную гравировку, а также медные травленые пластины для печати визитных карточек и книжных иллюстраций. Стремясь развивать художественные навыки, в 1724 году он поступил в школу рисования художника-историка Джеймса Торнхилла.

В возрасте 30 лет Хогарт всерьез начал карьеру художника и добился успеха. Его ранние картины изображали группы отдыхающих мужчин и женщин и были основаны на работах Антуана Ватто в стиле рококо.

В марте 1729 года Хогарт сбежал с дочерью Торнхилла Джейн. У них не было детей, но их брак был счастливым, и они жили между Лондоном и сельской местностью Эссекса. В следующем году он начал работу над своей новаторской и скандальной серией из шести картин «Карьера блудницы», которые он копировал и распространял в виде гравюр, рассказывающих историю разврата молодой женщины и последующего упадка в Лондоне. Эта серия стала настолько популярной, что конкуренты Хогарта широко копировали ее.

Хогарт также продолжал создавать картины и был опытным портретистом и колористом, но успех его гравюр затмил общественный интерес к его картинам.

В 1753 году он написал «Анализ красоты», эстетический трактат, в котором выразил важность разнообразия в искусстве и предположил, что змеевидная линия занимает центральное место во всех формах красоты.

Хогарт вернулся к печати в 1762 году, выпустив в «Таймс» серию сложных политических аллегорий, которые шокировали и разделили публику. Зародилась вражда, которая длилась всю оставшуюся жизнь художника.

Уильям Хогарт умер в 1764 году.

## Вопросы-ответы

---

1

Какую линию Хогарт называет линией красоты и изящества?

**ОТВЕТ:** Для Хогарта совершенная форма, та самая линия красоты – это змеевидная линия, своей извиляющейся и изгибающейся в разных направлениях формой она приятна глазу, а непрерывностью своего разнообразия – привлекательна для эстетического поиска.

2 Какой из принципов красоты Хогарт называет первым?

**ОТВЕТ:** Принцип соответствия. Под ним подразумевается взаимосвязь составных частей и общей формы художественного произведения, они должны быть связаны между собой и должным образом сочетаться друг с другом, чтобы сформировать единое целое.

3 Для чего нужно разнообразие в искусстве?

**ОТВЕТ:** Под разнообразием Хогарт подразумевает, что любые использованные формы, материалы, цвета должны вызывать интерес у зрителя, чтобы произведение не было скучным.

4 Каким образом сочетаются противоречащие друг другу принципы разнообразия и однородности?

**ОТВЕТ:** Единообразие требуется, чтобы придать объекту ощущение стабильности и структуры, а разнообразие дополняет его в деталях.

5 В чем заключается простота в искусстве?

**ОТВЕТ:** Хогарт пишет, что простота без разнообразия совершенно безвкусна. Но, с другой стороны, простота придает красоту даже разнообразию, поскольку делает его более понятным. Простота добавляет искусству элегантности.

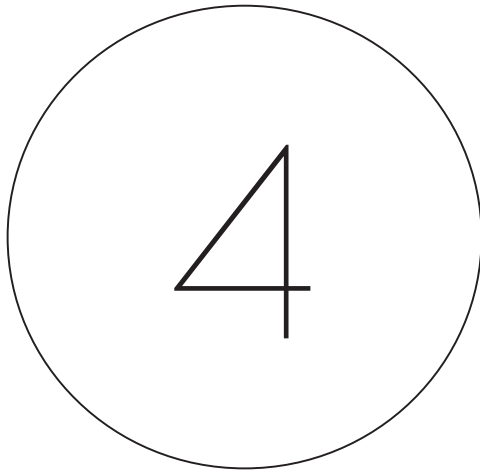
6 Зачем усложнять искусство?

**ОТВЕТ:** Хогарт говорит о том, что человек по натуре своей охотник, в природе глаз получает удовольствие от извилистых тропинок, змеевидных рек и всякого рода объектов, формы которых состоят главным образом из волнистых линий. Сложность формы в искусстве дает нам это чувство погони за эстетическим удовольствием.

7 Какую роль в искусстве играет количество?

**ОТВЕТ:** Художник полагает, что размер прямо пропорционален чувству возвышенного, поскольку величественные формы, хотя и неуклюжие, из-за своей необъятности могут привлекать внимание и вызывать восхищение.





## ИОГАНН ВИНКЕЛЬМАН

### «История искусства Древности»

- Если автор художественного произведения не известен, это не умаляет художественную ценность последнего.
- История искусства – это не часть истории, а самостоятельная научная дисциплина.
- Стиль может быть не только литературным, но и изобразительным.
- Есть три периода в искусстве: архаика, классика и упадок.
- Главная цель искусства – поиск прекрасного идеала.

САМОЕ ВАЖНОЕ:

**Темы:** история искусства, Античность, искусство Древней Греции, искусство Древнего Рима, теория искусства, стиль, идеал

---

#### **В СХОЖЕМ КЛЮЧЕ:**

Джорджо Вазари. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. 1550.

Готхольд Эфраим Лессинг. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. 1766.  
Генрих Вёльфлин. Основные понятия истории искусства. 1915.

---

История искусства — это история произведений, а не история художников. Если кто и может поспорить с Джорджо Вазари за звание «отца искусствоведения», так это Иоганн Винкельман. Немецкий ученый XVIII века сделал ряд очень важных открытий для искусствоведческой науки и выделения ее в качестве самостоятельной дисциплины. Иоганн

Винкельман занимался изучением античного искусства, в Риме он работал библиотекарем — хранителем коллекций древностей, а потом и «главным антикварием» Ватикана. Ему удалось посетить Помпеи, Геркуланум и Стабии, как раз в это время открытые из-под пепельных завалов. Освободившиеся памятники произвели на Винкельмана неизгладимое впечатление. Главное открытие Винкельмана — это идея отделения истории искусства от истории человечества. Он первым среди европейских ученых попытался отделить историю античного искусства от всеобщей истории, расположив в хронологическом порядке известные на тот момент произведения античной скульптуры, и сделал большой шаг в обосновании искусствоведения как отдельной науки.

Традиционно любые произведения искусства, будь то картины, скульптуры или антикварные ценности, рассматривались либо сквозь призму биографии художника, как завещал Вазари, либо как археологический артефакт. Получалось, что картина или скульптура является лишь вехой в жизнеописании художника. Если же автор художественного произведения не известен, то для искусства оно как бы не полноценно, его ценность лишь антикварная. Винкельман впервые рассмотрел художественное произведение само по себе, а не как работу какого-то автора. Он создал научную основу для изучения именно искусства, а не комплекса жизнеописаний отдельных художников или каталогов археологических находок. Винкельман показал, как можно увидеть историческую эволюцию искусства, используя стилистический анализ.

Работа с произведениями искусства в XVIII веке представляла собой музеефикацию: все артефакты древности, имеющие отношение к искусству, подлежали обязательному описанию и внесению в соответствующий каталог. Именно этой работой занимался Винкельман в Ватикане. В описании предметов искусства не было никакой системы, даже единая схема описания не была предусмотрена, не говоря уже об анализе полученных данных. Артефакт как бы полностью вырывали

из контекста, из той среды, в которой он был создан. Винкельман предложил новую схему описания и анализа памятников искусства, отдаленно напоминающую иконографическую, и выдвинул новый метод для изучения искусства. Он перенес литературоведческое понятие стиля на искусство Античности. Более того, им была выдвинута гипотеза о последовательной смене стилей, признаки которых определяются исторической эпохой. Такой подход был совершенно новаторским, он дал возможность рассматривать памятники искусства как источник для научного исследования. Памятники могли служить материалом для постановки и проверки гипотез, как это принято в любой другой науке.

Еще одно предложение Винкельмана состояло в том, что он разделил эволюцию искусства на три стадии: архаика (искусство Древнего мира), классика (Возрождение) и упадок (современные ему барокко и рококо). Затем в каждом из периодов он выделил свои взлеты и падения: так, в греческом искусстве были выделены следующие стадии: «до Фидия», «у Фидия» и «после Фидия», в искусстве итальянского Возрождения соответственно «до Рафаэля», «у самого Рафаэля» и «после Рафаэля».

Важным шагом в становлении искусствоведческой науки стали телеологические размышления Винкельмана. Главной целью искусства он провозгласил поиск прекрасного идеала. Цель эта может быть достигнута только тогда, когда индивидуальные и общие черты подчинены единому замыслу. Здесь важно заметить, что под прекрасным он подразумевает в основном скульптуру, потому что тело человека наиболее близко эстетическому идеалу. Примерами таких идеалов могут быть произведения Фидия и Рафаэля. Наивысшая, вневременная ценность, по мнению Винкельмана, — это искусство античной классики. В скульптурах этого периода ему виделось идеальное воплощение законов прекрасного — единство в многообразии. Античная скульптура достигает «благородной простоты и спокойного величия», которые никогда не будут доступны более позднему искусству.

Иоганн Иоахим Винкельман, «отец истории искусства» и сын немецкого сапожника, родился в 1717 году в немецком городке Штендале. Юный Винкельман проявлял интерес к обучению, но заниматься ему приходилось самостоятельно. Преодолевая крайнюю нужду и голод, Винкельман все-таки посещал берлинский Гимнасиум. Терпение и любовь к науке сделали свое дело, и юноша смог получить стипендию, благодаря которой начал изучать сначала теологию, а потом медицину.

С 1743 года Винкельман зарабатывал на жизнь преподаванием, обучая наследников состоятельных семейств. В 1748 году он получил должность библиотекаря у графа Бюнау в Нетцине. Замок графа находился недалеко от Дрездена, что позволило Винкельману познакомиться с собранием Дрезденской галереи.

Иоганн Винкельман мечтал попасть в Рим, для этого он несколько лет вел переговоры и переписку с Ватиканом, рассчитывая на должность библиотекаря кардинальской библиотеки. Ему выставили условие — отречься от лютеранской веры и принять католичество, что он и сделал. Игра стоила свеч, или, вернее, «Рим стоил мессы», ведь со временем Винкельман стал «главным антиквариером и президентом древностей» Ватикана, руководил археологическими раскопками на территории Италии, в частности принимал участие в изучении открывшихся памятников Помпей и Геркуланума.

В 1764 году впервые была издана его знаменитая «История искусства Древности», впоследствии определившая развитие неоклассицизма в Европе и оказавшая заметное влияние на многих европейских мыслителей и писателей (среди них мы можем назвать Гёте, Шеллинга, Гегеля).

Жизнь Винкельмана оборвалась трагически: по пути из Австрии в Италию в 1768 году он был убит случайным грабителем, заметившим у него коллекцию древних монет.

## Вопросы-ответы

---

**1** Винкельман выделил историю искусства из общей истории, как же изучали искусство до Винкельмана?

**ОТВЕТ:** До Винкельмана основным методом истории искусства был биографический, или метод жизнеописания. Искусство изучали в контексте жизни художника так, как это делал в 1550 году Джорджо Вазари. Винкельман первым описал историю искусства через историю произведений.

**2** Какой метод изучения искусства использовал Винкельман?

**ОТВЕТ:** Стилистический анализ художественного произведения, который позволил ему, пусть и не без ошибок, устанавливать хронологические различия между памятниками разных лет.

**3** Какие три стадии в искусстве выделяет Винкельман?

**ОТВЕТ:** Архаика, классика и упадок. Под упадком Винкельман понимал современное ему искусство барокко и рококо, выход из кризиса виделся ему в неоклассицизме. Собственно, его работа во многом определила развитие неоклассицизма в Европе.

**4** Кто является величайшими художниками всех времен и народов по мнению Винкельмана?

**ОТВЕТ:** Фидий и Рафаэль. Даже периодизация искусства внутри большого стиля у него названа по именам этих художников: «до Фидия», «у Фидия», «после Фидия». Аналогично он описывал эпоху Возрождения.

**5** В чем главная цель искусства?

**ОТВЕТ:** Поиск прекрасного идеала. А поскольку идеал уже найден художниками Античности, то современникам необходимо лишь подражать. В одной из своих работ Винкельман говорит о том, что нужно подражать древним, чтобы стать неподражаемым.



## ГОТХОЛЬД ЭФРАИМ ЛЕССИНГ

### «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии»

- Винкельман был не прав.
- Греки страдали не меньше других народов, но не изображали эти страдания.
- Временная последовательность – удел поэта, а пространство – удел художника.
- Поэзия и живопись не должны подражать друг другу.
- У каждого вида искусства свои границы.

САМОЕ ВАЖНОЕ:

**Темы: история искусства, Античность, теория искусства, живопись, графика, поэзия, эстетика, художественная критика**

---

#### **В СХОЖЕМ КЛЮЧЕ:**

Иоганн Винкельман. История искусства Древности. 1764.

Генрих Вёльфлин. Основные понятия истории искусства. 1915.

Дени Дидро. Мысли об искусстве. 1795.

---

В «Лаокооне» Лессинг выдвигает один из основных критериев художественной критики. Он говорит, что целью искусства является не создание чего-то идеального, а новое творчество, в котором среда и изображаемый объект образуют единство. «Лаокоон» стал своеобразным мостом от эстетики описания к эстетике эффекта. Лессинг —



первый теоретик искусства, который обозначил психологическое состояние зрителя и читателя как важнейшую часть процесса восприятия.

«Лаокоон» Лессинга был продолжением размышлений об искусстве, начатых Иоганном Винкельманом. Критикуя сочинения Винкельмана об античном искусстве, Лессинг разработал собственные представления о возможностях и воздействии литературы и живописи, которые отличались от общепринятых. Это эссе стало поворотным моментом в эстетике: до «Лаокоона» живопись считалась более благородным искусством. Лессинг считал, что поэзия требует от читателей большего воображения, а значит, она является более широкой и всеобъемлющей, чем изобразительное искусство.

## Греки и боль

В древней литературе показано, что греческие герои обладают сверхчеловеческими способностями, но человеческими эмоциями. Они страдают, кричат, рыдают от потери и физической боли. Героизм в греческой мифологии описан через сопоставление необузданной эмоциональной жизни и бесстрашных поступков. Однако в античном изобразительном искусстве эмоциональный порыв проявляется не с такой интенсивностью, как в литературе. Это различие озадачивает Лессинга.

Причин этого явления касается Винкельман в своей работе «О подражании греческим произведениям в живописи и скульптуре». Он описывает скульптурную группу «Лаокоона», утверждая, что причина сдержанного аффекта в произведениях искусства кроется в созерцании великого, возвышенного, идеального, оставляющего позади низшие проявления человеческого. Лессинг же оспаривает это утверждение на основе сравнения скульптуры с описанием этого же сюжета

у Вергилия. По сравнению с возвышенно страдающим Лаокооном в скульптуре Винкельман называет литературное описание Вергилия «ужасным криком». Это скрытое обесценивание поэта по сравнению со скульптором не является ни оправданным, ни просветительским. Скорее, приглушенный аффект скульптуры проистекает из двух источников: во-первых, из неписаного закона, что художник всегда должен создавать красивое, а не безобразное, и человеческое лицо, изуродованное криком, просто некрасиво; во-вторых, из того, что изображение высшей печали не оставляет зрителю места для размышлений. Далее Лессинг делает вывод, что поэзия есть величайшее искусство, что она обладает красотой, которую не может достичь живопись.

## Два отдельных искусства

В XVIII веке теоретики искусства требуют от художников ориентироваться на Гомера, «величайшего поэта-живописца», не только в плане содержания сюжета, но и формально в плане описания внешних характеристик фигур. Лессинг обращает внимание, что многие из сюжетов Гомера невозможно изобразить визуально, например невидимые действия богов в битвах. Поэтому живопись должна находить способы с помощью знаков и символов передавать невидимые аспекты сцены. Очевидно, что эти знаки и символы несопоставимы с описанием в художественном тексте. Бессмысленно ожидать, что облако, за которым на картине бог становится невидимым для человека, фигурирует и в тексте. Облако — это неизбежный костыль, на котором должна строиться картина, потому что живопись просто не может показать невидимое. Гомер почти полностью избегает в своих произведениях простого описания внешних признаков, так как это не является первостепенной задачей поэзии. Лессинг утверждает, что поэзия и живопись следуют воображению, но по разным правилам. Это обосновывает их статус самостоятельных

искусств. Живопись основана на подражании природе, ее задача — воспроизводить объекты и тела такими, какие они есть на самом деле. Изобразительное искусство может изображать только объекты, расположенные в пространстве, но не способно передать длительность времени. Если же с помощью живописи попытаться ухватить время, то живопись утратит собственные способы воздействия на зрителя.

Поэзия, будучи языковым искусством, использует средства, не связанные непосредственно с подражанием предметам, встречающимся в природе. Поэзия не может и не должна пытаться изображать общий вид объектов и тел в пространстве, она может изображать только действия, расположенные одно за другим во времени. Обычное описание низводит поэтический текст до простого набора слов. Когда Гомер описывает щит Ахилла, он делает это в контексте рассказа о его происхождении. Он представляет объект не как готовое оружие, а как оружие в процессе изготовления. Поэт не описывает красоту персонажа с помощью списка атрибутов, а рассказывает его историю или показывает его влияние на других героев сюжета, тем самым подпитывая воображение читателя. Гомер изображает красоту Елены не приукрашенными прилагательными, а тем, что заставляет стариков города Трои сразу понять, почему из-за нее годами воюют два народа. Эта красота, кажется, оправдывает все страдания. Когда Гомер с таким воодушевлением изображает стариков, почтенных и холодных, это производит на читателя гораздо большее впечатление, чем перечисление внешних характеристик Елены. Тот, кто может понять описываемое чувство, которое вызывает поэтический текст, чувствует красоту так же остро, как и зритель идеально выполненной скульптуры.

Еще один пример Лессинга из «Неистового Роланда» Ариосто. Когда он описывает свою прекрасную Альцину в смешении внешних атрибутов и их воздействия на зрителя, читатель воспринимает лучше описываемый эффект, а не холодное

перечисление признаков. Именно движение, действие, описываемая реакция позволяют поэзии сделать красоту осязаемой для чуткого читателя. Волнение, возникающее при этом, мимолетно, потому что текст продолжается, но движущаяся красота запечатлевается в памяти более прочно, чем неподвижные краски и формы портрета.

---

## БИОГРАФИЯ

Готхольд Эфраим Лессинг родился 22 января 1729 года в Германии. Его отец был пастором. Начальное образование будущий ученый получил дома, от отца. В 1746 году Лессинг поступил в университет в Лейпциге, где изучал теологию, но уже с юных лет увлекался поэзией и драмой. К 1748 году он окончательно охладел к философии и богословию и принял за изучение медицины в Виттенберге. Но его снова не хватает надолго. В юности он уже писал драмы: его первая пьеса «Молодой ученый» была поставлена в 1748 году.

С 1748 по 1755 год работал в Берлине журналистом. Он решает стать свободным писателем. Лессинг все-таки завершил образование в университете в Виттенберге со степенью магистра философии, после чего работал в Берлине театральным и литературным критиком. Кроме того, он продолжает писать драмы, комедии и пишет первую буржуазную трагедию «Мисс Сара Сэмпсон».

С 1755 по 1758 год Лессинг снова жил в Лейпциге. Вместе с Кристианом Винклером он отправляется в образовательное путешествие по Европе, которое прерывает Семилетняя война. В 1758 году Лессинг вернулся в Берлин и в 1759 году вместе с философом Моисеем Мендельсоном и писателем Фридрихом Николаи основал журнал «Театральная библиотека», посвященный новейшей литературе и критике. Сам Лессинг публикует в ней несколько эссе, в которых он,

в частности, критикует французский классицизм и выделяет Уильяма Шекспира как образец для подражания для немецких драматургов.

С 1760 по 1765 год он был секретарем генерала Тауэнцина в Бреслау. Под впечатлением от военных действий в 1767 году появилась успешная пьеса «Минна фон Барнхельм». В том же году Лессинг написал свой знаменитый «Лаокоон» и принял приглашение работать драматургом в Немецком национальном театре в Гамбурге. Здесь он написал свою основную работу по теории драмы, «Гамбургскую драматургию». Но всего через год проект Национального театра провалился.

С 1770 года Лессинг был библиотекарем герцогской библиотеки в Вольфенбюттеле. В 1776 году он женился на Еве Кениг, но эта история закончилась трагически: родившийся через год сын умер на следующий день, а еще через несколько дней умерла и Ева.

Готхольд Лессинг умер в Брауншвейге в 1781 году.

## Вопросы-ответы

---

1

Каково основное достижение Лессинга как теоретика искусства?

**ОТВЕТ:** Лессинг – первый теоретик искусства, который обозначил психологическое состояние зрителя и читателя как важнейшую часть процесса восприятия.

2

Почему в античном изобразительном искусстве эмоциональный порыв проявляется не с такой интенсивностью, как в литературе?

**ОТВЕТ:** Лессинг считает, что приглушенный аффект скульптуры проистекает из двух источников: во-первых, из неписаного закона, что художник всегда должен создавать красивое, а не безобразное, и человеческое лицо,

изуродованное криком, просто некрасиво; во-вторых, из того, что изображение высшей печали не оставляет зрителю места для размышлений

3 В чем специфика живописи?

**ОТВЕТ:** Изобразительное искусство может изображать только объекты, расположенные в пространстве, но не способно передать длительность времени.

4 Каковы особенности поэзии как вида искусства?

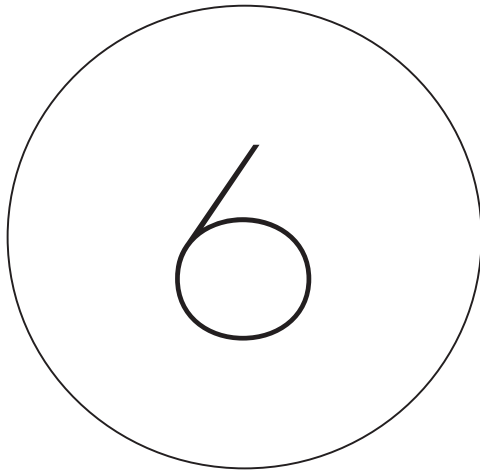
**ОТВЕТ:** Поэзия не может и не должна пытаться изображать общий вид объектов и тел в пространстве, она может изображать только действия, расположенные одно за другим во времени.

5 Почему поэт должен избегать простых описаний?

**ОТВЕТ:** Поэт не описывает красоту персонажа с помощью списка атрибутов, а рассказывает его историю или показывает его влияние на персонажей в сюжете, тем самым подпитывая воображение читателя.

6 Почему художник не должен прибегать к излишнему символизму и аллегориям?

**ОТВЕТ:** Очевидно, что эти знаки и символы несопоставимы с описанием в художественном тексте. Бессмысленно ожидать, что облако, за которым на картине бог становится невидимым для человека, фигурирует и в тексте. Облако – это неизбежный костыль, на котором должна строиться картина, потому что живопись просто не может показать невидимое.



## ДЕНИ ДИДРО

### «Мысли об искусстве»

- «Мысли об искусстве» состоят из нескольких отдельных произведений.
- Цель искусства – естественность и близость к природе.
- Живопись ограничена одним мгновением, но должна стремиться к длительности.
- Главное в произведении искусства – единство художественного замысла.
- Будущее искусства за реализмом.

САМОЕ ВАЖНОЕ:

**Темы: искусство Франции, искусство XVIII века, реализм, классицизм, художественная критика**

---

**В СХОЖЕМ КЛЮЧЕ:**

Джон Рёскин. Лекции об искусстве. 1870.

Уильям Хогарт. Анализ красоты. 1753.

Иоганн Винкельман. История искусства Древности. 1764.

---

### Литературный журнал для аристократии

«Мысли об искусстве» знаменитого французского энциклопедиста Дени Дидро представляют собой комплекс разрозненных работ. Обычно в это собрание входят знаменитые «Салоны», «Опыт о живописи» и «Разрозненные мысли о живописи, архитектуре, скульптуре и поэзии». Особенность этих



текстов в том, что «Салоны» публиковались в рукописном информационно-литературном журнале, издаваемом немецким бароном Гриммом (*La Correspondence Littéraire*). У этого рукотворного журнала был не очень большой тираж, поскольку распространялся он среди европейских монархов и аристократии, то есть читала его избранная элита. Таким образом, Дидро удалось избежать цензуры, и он мог свободно высказывать свои мысли о работах современных ему художников. Через эти отчеты о художественных выставках, которые каждые два года проводила Академия художеств в Париже, Дидро снискал славу первого художественного критика. Есть мнение, что Дени Дидро намеревался издать свои эссе об искусстве в виде отдельной книги, но сделать это при жизни ему не удалось. Первые издания появились только в 1795 и 1798 годах.

Несомненная заслуга Дени Дидро в том, что он умел рассказать о картине тем, кто никогда ее видел, так, чтобы читатель мог ее представить, ощутить впечатление от нее, составить собственное мнение. Дидро очень хорошо умел обобщить свои мысли о выставке в целом, рассказать об отдельных картинах, расставить акценты. Он улавливал тенденции художественной жизни, обращал внимание на исторический и социальный контекст. В своих эссе он поднимал также острые вопросы, касающиеся роли художника в обществе, функций искусства (кроме эстетической, он выделял воспитательную и познавательную), границ художественного творчества и проблемы эстетического вкуса.

## Искусство и природа

Взгляды на искусство Дени Дидро очень последовательны и полностью соответствуют его философской

концепции. В основе философии Дидро — преклонение перед природой, на этом основании строятся все остальные суждения. Хорош тот общественный строй, что не уничтожает природу, хороша та экономика, которая бережно относится к природным ресурсам, хороша та воспитательная система, которая близка к естественному развитию. Соответственно, искусство тоже должно быть близким к природе: долой все условности и неестественные эффекты, остается только естественность. Сейчас это кажется каким-то само собой разумеющимся суждением в духе движения к реализму, но для искусства Франции XVIII века, которое было наполнено условностями, допущениями, мифологией, это было радикальным заявлением.

Дидро, как энциклопедист, интересовался сложностью устройства и разнообразием природы, ее эволюцией. Не менее сильно философа восхищает сила творчества в искусстве, его целеустремленные и адаптивные качества. Теория искусства Дидро сочетает в себе черты материализма и идеализма. Материализм философа проявляется в том, что он считал главной функцией искусства гедонизм. Произведение только тогда красиво, когда вызывает у зрителя приятные ощущения. А идеалистом он был, когда отверг идею о том, что разум и ощущение являются двумя отдельными сущностями и, следовательно, эстетический вкус является врожденной способностью человека, не зависящей от разума, не подлежащей развитию или воспитанию.

Художник, считал Дидро, создает прекрасное произведение искусства благодаря сочетанию следующих факторов: пристального наблюдения, упорного труда, использования воображения и способности возвращаться к первому впечатлению. Неявное или интуитивное рассуждение руководит как художником, так и зрителем, как в творческом процессе, так и в оценке искусства.

Художникам, чтобы творить, необходимо подключиться к объективной энергии природы, к ее жизненной силе. Он описывает эту объективную жизненность, цитируя Вергилия: «Это дух, пребывающий внутри, рассеянный по всей массе, оживляющий ее и сливающийся в великое целое».

Дидро считал, что успешный художник может передавать не только идеи, но и ощущения, и обращаться к воображению зрителя с помощью мастерского владения кистью, техникой правдоподобного изображения. Однако овладение техникой должно быть средством для достижения таких идеалов, а не самоцелью. Любое произведение искусства должно быть лаконичным по исполнению и максимально наполненным по содержанию. Каждый вид искусства имеет свои ограничения в виде выразительных средств, а значит, должно ставить задачи, которые можно решить, не выходя из этих ограничений. Живопись, преображающая любое пространство и создающая иллюзию любого пространства, не может развиваться во времени. Соответственно, художник не может показать эволюцию и динамику, время живописи ограничено одним мгновением. По мнению Дидро, перед художником стоит очень трудная задача выбора того мгновения, которое он изобразит в своем произведении. Цель живописи в том, чтобы всеми возможными способами стремиться преодолеть свою временную ограниченность. Задача не из простых, но истинное великое искусство невозможно без выхода за рамки временного диапазона. Как бы парадоксально это ни звучало, на самом деле мысль Дидро состоит в том, что мгновение, выбранное художником, должно не только быть типичным и максимально выразительным, но и давать возможность догадаться о том, что ему предшествовало, и немного предсказать будущее.

Еще одно важное убеждение Дидро — в живописном произведении должно царить единство художественного замысла. В «Салонах» автор то и дело предъявляет современным ему художникам требование максимально выпуклого выражения художественного образа. Соответственно, любые проявления размазанности смыслов, излишней насыщенности, нагромождения деталей, нюансов, эффектов, так характерных для французской живописи этого периода, он называет безвкусицей и подвергает жесткой критике. Принцип единства художественного замысла не мешает Дидро требовать от художников еще и передачи действительности в ее бесконечном многообразии, подмечать типичное и подчеркивать особенное, внимательно изображать различные жизненные состояния.

## Начало художественной критики

В XVIII веке классицизм во Франции переживал упадок. Картины Франсуа Буше и художников его круга — яркое тому подтверждение: в них нет идейной глубины и формального разнообразия. С первого же эссе Дидро принимается жестко критиковать этих художников, называя их школой эпигонов. Почти все упоминания о них носят сатирический характер, Дидро не стесняется в выражениях, высмеивая Буше и его соратников.

Больше всего желчи достается Франсуа Буше, который в своих полотнах показывает, по мнению Дидро, лишь моральное разложение и нравственное падение аристократического общества и королевского двора. В эссе «Опыт о живописи» Дидро называет Буше порочным художником, который никогда не привлекает к себе внимания. Он говорит, что творцу простительны определенные вольности, но Буше обмакивает свою кисть в порок

и тем самым извращает искусство. При этом нужно отметить некоторую объективность философа: подвергая разгрому эротическую направленность картин Буше, он отмечает мастерство его техники.

Значимость «Салонов» — не только в критике аристократической культуры, но и в обосновании принципа реализма в живописи. Замечания Дидро, его беседы с художниками и эссе во многом помогли преодолеть ограниченность зарождающейся жанровой живописи. Дидро предвосхитил основные пути развития искусства. Во-первых, это переход реалистической жанровой живописи на качественно новый уровень. В результате родилось направление демократического реализма, наполненное острыми социальными проблемами и философскими идеями. Во-вторых, это наполнение классицизма революционно-демократическим содержанием. В результате исторических событий искусство раньше пошло именно по этому пути, развивая революционно-демократический классицизм в синтезе с романтическими идеями. А уже после искусство вновь обратилось к реализму.

---

## БИОГРАФИЯ

Дени Дидро родился в 1713 году в Лангре, во Франции, в семье ножовщика. Первое образование Дидро получил в иезуитском колледже в Лангре, который он закончил со степенью магистра философии в 1732 году. Следующий этап в образовании будущего энциклопедиста связан с Коллеж д'Аркур Парижского университета.

В 1735 году Дидро отказался от идеи поступления в духовенство и перешел на юридический факультет. Но интерес к изучению права быстро угас, и в начале 1740-х годов он решил посвятить жизнь переводам

и стать писателем. Из-за того что Дени забросил университет и не захотел получить одну из ученых профессий, произошла крупная ссора с отцом, который отказал ему в финансировании, и философ несколько лет жил случайным заработком и божественной жизнью.

В 1742 году Дидро подружился с Жан-Жаком Руссо. В 1743 году он снова поссорился с отцом, женившись на Антуанетте Чемпион. Отец был против брака с нищей бесприданницей и безотцовщиной, но Дидро не послушался. В этом браке родилось несколько детей, но выжила только девочка, которую назвали Анжелика.

В 1765 году, пытаясь устроить свои финансовые дела и обеспечить подрастающую дочь приданным, Дидро принял решение продать свою библиотеку. По случайному стечению обстоятельств его другом был русский посол в Париже князь Голицын, который порекомендовал приобрести это собрание Екатерине II. Императрица купила собрание книг и сохранила право Дидро пользоваться книгами до конца жизни, назначив его библиотекарем. В благодарность Дидро выполнял поручения императрицы во Франции, в частности занимался приобретением картин для коллекции Эрмитажа. Он же порекомендовал Этьена Фальконе в качестве скульптора для возведения памятника Петру Великому.

Несмотря на незаконченное образование, Дидро обладал широким кругозором и обширными знаниями в различных сферах — от философии и естествознания до социологии, литературы и искусства. Он стал главным редактором знаменитой «Энциклопедии». Ее издавали с перерывами целых 29 лет, первый том вышел в 1751 году. Дени Дидро сам был одним из авторов, он писал статьи по различным отраслям знаний.

Дени Дидро умер в Париже в 1784 году.

## Вопросы-ответы

---

1 Что такое «Салоны»?

**ОТВЕТ:** «Салоны» – это сборник критических эссе, которые Дидро писал для литературного журнала, рассказывая о выставках в Парижском салоне, которые устраивались каждые два года.

2 Какова главная цель искусства?

**ОТВЕТ:** Близость к природе и естественность.

3 Позиция Дидро сочетает материализм и идеализм, как это проявляется?

**ОТВЕТ:** Материализм философа проявляется в том, что он считал главной функцией искусства гедонизм. Произведение искусства только тогда красиво, когда вызывает у зрителя приятные ощущения. А идеалистом он был, когда отверг идею о том, что разум и ощущение являются двумя отдельными сущностями и, следовательно, эстетический вкус является врожденной способностью человека, не зависящей от разума.

4 Живопись ограничена во времени, каким образом Дидро предлагал преодолевать эту преграду?

**ОТВЕТ:** Мысль Дидро состоит в том, что мгновение, выбранное художником, должно не только быть типичным и максимально выразительным, но и давать возможность догадаться о том, что ему предшествовало, и немного предсказать будущее.

5 В чем заключается принцип единства художественного замысла?

**ОТВЕТ:** Дидро предъявляет современным ему художникам требование максимально выпуклого выражения

художественного образа. То есть все средства выразительности должны быть направлены на выражение одного-единственного образа, которому подчиняется вся картина.

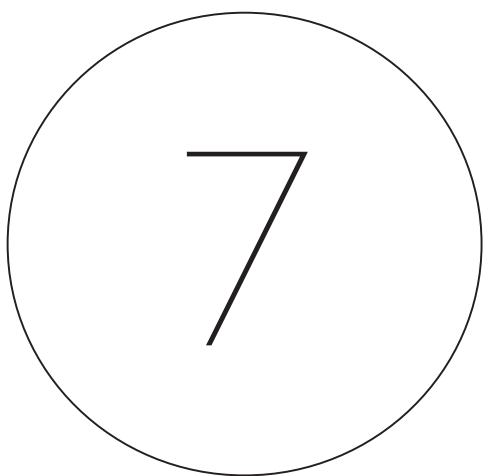
**6** Какое направление Дидро подвергал критике больше всего?

**ОТВЕТ:** В XVIII веке классицизм во Франции переживал упадок. Картины Франсуа Буше и художников его круга тому яркое подтверждение: в них нет идейной глубины и формального разнообразия. С первого же эссе Дидро принимается жестко критиковать этих художников, называя их школой эпигонов.

**7** Какова значимость произведений Дидро для развития искусства?

**ОТВЕТ:** Дидро обосновал развитие реализма и предвосхитил пути становления жанровой живописи.





# ФРИДРИХ ВИЛЬГЕЛЬМ ЙОЗЕФ ШЕЛЛИНГ

## «Философия искусства»

- Только через философию можно узнать искусство абсолютным образом.
- Искусство – это созерцание абсолюта.
- Есть только два периода в искусстве: античное реалистическое и христианское идеалистическое.
- Реальные искусства – это музыка, живопись и пластика.
- Идеальное искусство – поэзия.

САМОЕ ВАЖНОЕ:

**Темы: философия искусства, эстетика, телеология искусства, античное искусство, искусство Нового времени**

---

### В СХОЖЕМ КЛЮЧЕ:

Иоганн Винкельман. История искусства Древности. 1764.  
Мартин Хайдеггер. Исток художественного творения. 1936.  
Джон Рёскин. Лекции об искусстве. 1870.

---

«Философия искусства» Фридриха Шеллинга появилась уже после смерти автора. Рукописи отца подготовил к публикации сын философа, который составил из них полное собрание сочинений. Некоторые исследователи философии Шеллинга полагают, что он не планировал печатать этот труд

целиком, а только несколько заметок разной тематики и текст о трагедии. Впрочем, необходимо учитывать, что Фридрих Шеллинг задолго до своей смерти получил признание как основоположник теоретических идей романтического искусства и общепризнанный глава романтической школы. Заинтересованная публика была знакома с его эстетической концепцией через его лекции, с которыми он активно выступал, и через конспекты этих лекций, копии которых имелись в распоряжении романтиков почти всех европейских стран.

## Искусство и его место в системе миропорядка

Прежде всего, Шеллинг утверждает, что искусство может и должна изучать философия, в то время как среди его современников бытовало убеждение, что любые вопросы, связанные с искусством, необходимо решать в контексте эстетики. Шеллинг пытается доказать, что кроме как сквозь призму философии искусство не может быть понято до конца. По мнению ученого, художник в процессе творчества не осознает, как происходит этот самый процесс и как рождаются его творения. Фундаментальные принципы искусства и творчества, природу художественного произведения способен понять и изучить только философ. Автор уподоблял отношения между искусством и философией отношениям между реальностью и миром идей. Если идея — это высшее отражение реальности, то философ на идеальном уровне осознает то, что в реальности творит художник.

По мнению Шеллинга, философ не обязан погружаться в вопросы технических нюансов произведений искусства, его должны интересовать только идеи. При этом для Шеллинга очевидно, что осознание этих идей никак не может применяться в творческом процессе, но философия

искусства необходима, потому что она выражает в идеях то, что художник созерцает непосредственно. Философия создает подлинную науку об искусстве.

Основной метод, который использовал Шеллинг в работе с искусством, — это метод конструирования. Правда, под конструированием он понимает несколько иное, чем создание конструкции. Он выделяет несколько парных категорий или бинарных оппозиций — например, идеальное/реальное, субъективное/объективное, бесконечное/конечное, свобода/необходимость, — а затем с их помощью конструирует некую идеальную модель искусства.

Шеллинг был нацелен на поиск ответа на вопрос о том, какое место искусство занимает в мире и в какой части миропорядка оно укоренено. Это позволило бы ему выяснить метафизический смысл искусства и его внутреннюю необходимость. Он представлял искусство конечной формой мирового духа, где неразделимо сосуществуют природа и душа, сознание и бессознательное, свобода и необходимость. Искусство позволяет зрителю созерцать абсолют.

## Соотношение идеального и реального в искусстве

Шеллинг считает мир искусства целостным, подобно миру природы. Этот целостный мир объединяет различные виды искусства, потому что своими выразительными средствами они воссоздают абсолют с разных точек зрения. Подобно Канту с его триадой истины, добра и красоты, Шеллинг связывает искусство, философию и мораль. Он выделяет три потенции, каждая из которых объединяет в себе определенным образом идеальное и реальное. Этим потенциям соответствуют три идеи: потенции с преобладанием идеального соответствует истина, с преобладанием реального —

доброта, а потенции, где идеальное и реальное уравновешены, соответствует красота.

Историю искусства Шеллинг видит как противопоставление греческого, или классического античного, искусства и искусства Нового времени. Поэтому в теории Шеллинга есть только два периода в истории искусства — это языческая античность и христианское искусство Нового времени.

Греческая мифология реалистична, в ней нет места чуду, все необычное имеет объяснение. Искусство христианства идеалистично, основано на идее чуда. Если предположить, что греческая классика — это начало искусства, его исток, то будущее искусства не в искусстве Нового времени, а в новом возрождении Античности, основанном на достижениях идеалистического христианского искусства. Античное искусство неизменно, как будто его идеал уже достигнут, но оно не имеет границ. Принцип античной классики — завершенность, цельность пластического образа. Принцип христианского искусства — процесс становления, история, временная длительность. Искусство будущего объединит оба этих принципа.

## Специфика видов искусства

Удивительно и непривычно, но Шеллинг все виды искусства считал изобразительными. Даже архитектура и музыка обладали для него изобразительными свойствами. Потому что искусство отличается от природы и других созданных человеком предметов, которые искусством не являются, тем, что нечто реальное становится символом абсолюта.

Философ делит искусства на две группы в зависимости от того, как в них представлен абсолют: группа идеального и группа реального. Реальная группа искусств представлена музыкой, архитектурой, живописью и скульптурой.

Идеальное искусство представлено литературой. При этом обе группы тождественны, потому что мир есть сочетание идеального и реального.

Исследование различных искусств у Шеллинга открывается музыкой. Эта часть исследования не очень хорошо разработана, потому как с предметом философ был недостаточно хорошо знаком и ограничился небольшими обобщениями. Музыка отражает ритм и гармонию мира и воспроизводит процесс, поскольку длится и развивается во времени.

Живопись для философа — это та форма искусства, которая воспроизводит образы. Она изображает особенное в контексте всеобщего. В качестве основной категории живописи он называет не цвет или форму, а подчинение. Шеллинг анализирует рисунок, цвет, свет и тень. Традиционно спорный момент в живописи о приоритете рисунка или колорита Шеллинг характеризует как необходимость их синтеза, хотя из текста видно, что сам он отдает предпочтение рисунку. Еще одно важное для Шеллинга средство выразительности живописи — светотень. Как следствие, в качестве идеала философ приводит примеры противоположных по выразительности Рафаэля и Корреджо.

Искусство, в котором живопись объединяется с музыкой, Шеллинг называет пластикой. Причем под пластикой он подразумевает и архитектуру, и скульптуру. Искусство, отражающее в себе органические формы, — это архитектура. Шеллинг обращает внимание, что архитектура имеет родственную связь с музыкой, поскольку для обеих характерны ритм и длительность. Архитектурные образы видятся ему застывшей в форме музыкой. Среди пластических искусств первое место Шеллинг отдает скульптуре, потому что предмет скульптуры — тело человека, в котором, будто в древней мистерии, заключен символ мироздания.

Итак, изобразительные искусства воссоздают абсолют в материальной форме. Литература же осуществляет воспроизведение абсолюта в идеальной форме, в языке. Литература — высшее из искусств, представляющее идеальную группу. Наивысшая форма литературы — поэзия, которая для Шеллинга была неким выражением сущности искусства. Используя свой метод конструирования, философ проводит ревизию эпоса, лирики и драмы. Для их описания он использует оппозицию конечного и бесконечного. Например, лирика воплощает бесконечное в конечном. Единство конечного и бесконечного характерно для драмы, а эпос соединяет реальное с идеальным. Изучая новые формы литературы, Шеллинг придерживается идей романтизма. В частности, роман, возникший только в XIX веке, он называет эпосом Нового времени. Роман для него — это синтетическое произведение, объединяющее черты эпоса и драмы.

Шеллинг описывает рождение трагедии из диалектики свободы и необходимости. Трагический конфликт — это противостояние субъекта, который является носителем свободы, и объекта, в котором присутствует необходимость. Трагическая коллизия — это борьба субъективного стремления героя к свободе с объективной необходимостью истории. Концепция трагического продолжает идеи Шиллера, оказавшего влияние на Шеллинга. Именно Шиллер разработал теорию трагедии как жанра, а также создал прекрасные его образцы. Смысл трагедии заключается в принципиальной невозможности победить в борьбе необходимости и свободы, но есть возможность примирения, если объединить их. Через примирение и единство рождается гармония. У Шиллера необходимость выражалась через судьбу и рок, а Шеллинг наделяет ее разумом, уподобляя божественному проявлению. Необходимость Шеллинг интерпретирует немного мистически, она носит у него характер фатальной неотвратимости.

Меньше всего Шеллинг уделяет внимания исследованию комедии. Комический конфликт он видит как перевертыш

конфликта в драме: свобода и необходимость меняются местами. Комедия строится на том, что необходимость заключается в субъекте, а в объекте находится свобода.

Шеллинг не проводит жесткой границы между искусствами, наделяя их некоей внутренней связью. Когда границы между искусствами стираются, начинается пренебрежение средствами выразительности. «Философия искусства» — комплекс исследований Шеллинга, в которых он изложил свой взгляд на вопросы теории искусства вообще, а также вопросы специфики отдельных его видов и жанров. Эстетика Шеллинга стала благодатной почвой для работы его последователей.

---

## БИОГРАФИЯ

Фридрих Вильгельм Йозеф фон Шеллинг родился в 1775 году в Леонберге, в Германии, в семье протестантского священника. После школы и семинарии учился в Институте теологии в Тюбинге, который окончил в 1792 году, защитив магистерскую диссертацию, посвященную библейскому мифу о грехопадении. Изучив концепции Канта и Фихте, в 19 лет Шеллинг решает посвятить себя философским исследованиям. Сначала он выступает как последователь Фихте, а затем как автор самостоятельных теорий. Шеллинг был дружен с Гегелем и Гёте.

После окончания университета Шеллинг работал домашним учителем в аристократических семьях Лейпцига. Главным достоинством такой работы было то, что она способствовала дальнейшему обучению, и будущий глава романтизма изучал одновременно философию, математику, физику, теологию.

В 1798 году Шеллинг стал профессором Йенского университета. Шеллингу было всего 23 года. После переезда он вошел



в кружок йенских романтиков, в котором познакомился с братьями Шлегелями и Новалисом. Между Шеллингом и женой Августа Шлегеля Каролиной начался роман. В 1803 году она развелась с мужем и стала женой Шеллинга, несмотря на разницу в возрасте. Супруги переехали в Вюрцбург. Вскоре Каролина неожиданно умерла. Через три года Шеллинг женился на Паулине Готтер. Этот брак дал начало большой семье.

В 1803–1806 годах Шеллинг работал в Вюрцбургском университете. Следующий этап связан с переездом в Мюнхен. В Мюнхене он занял должность штатного сотрудника Баварской академии наук, а также был назначен секретарем Академии художеств. Некоторое время Шеллинг совмещал работу в Мюнхене с чтением лекций в Штутгарте и в университете Эрлангена.

В 1841 году Шеллинг стал членом Берлинской академии и начал преподавать в Берлинском университете. Эти лекции были законспектированы Паулусом и опубликованы. Заключительный период жизни Шеллинга был омрачен судебными тяжбами с Паулусом. Шеллинг считал, что только он имеет право на публикацию собственных лекций, но он проиграл процесс. Оскорбленный философ навсегда прекратил чтение лекций. Шеллинг прожил долгую жизнь, последние годы которой провел в окружении друзей и семьи.

Фридрих Шеллинг умер в 1854 году.

## Вопросы-ответы

---

1

В своих исследованиях Шеллинг опирается на метод конструирования. В чем суть этого метода?

**ОТВЕТ:** Опираясь на несколько парных категорий (идеальное/реальное, субъективное/объективное, бесконечное/конечное,

свобода/необходимость), он описывает идеальную модель мира искусства.

**2** Что есть искусство?

**ОТВЕТ:** Искусство – это конечная форма мирового духа, в нем неразлично существуют дух и природа, объективное и субъективное, сознательное и бессознательное, внутреннее и внешнее, свобода и необходимость. Иными словами, искусство – это созерцание абсолюта.

**3** Какую связь Шеллинг выстраивает между искусством, философией и моралью, исходя из кантовской триады истины, добра и красоты?

**ОТВЕТ:** Истина связана с необходимостью, добро со свободой, а красота выступает как синтез свободы и необходимости.

**4** Каким образом Шеллинг рассматривает историю искусства?

**ОТВЕТ:** Шеллинг выделяет в истории искусства два периода: античность и Новое время.

**5** Какое из искусств синтезирует в себе музыку и живопись?

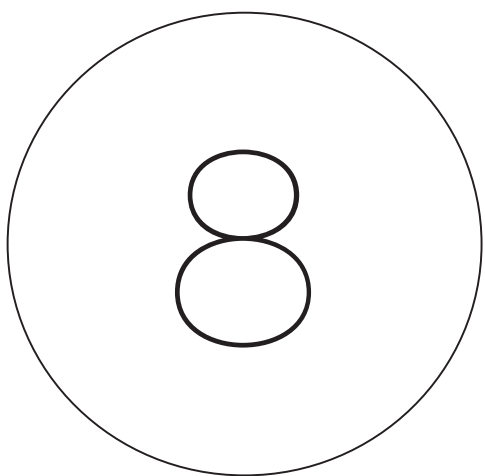
**ОТВЕТ:** Это пластика. Причем пластикой Шеллинг считает не только скульптуру, но и архитектуру.

**6** Какие два ряда искусств выделяет Шеллинг?

**ОТВЕТ:** Ряд реальных искусств: музыка, живопись и пластика, и ряд идеальных искусств: искусство слова.

**7** В чем специфика идеального и реального рядов?

**ОТВЕТ:** Если изобразительные искусства воспроизводят абсолютное в конкретном, в материальной форме, то литература осуществляет воспроизведение абсолюта в общем, в языке.



## ДЖОН РЁСКИН

### «Лекции об искусстве»

- Профессиональному искусству нужен профессиональный зритель.
- Есть только две школы в истории искусства: «школа цвета» и «школа света».
- Конечная цель искусства – преобразование мира по законам эстетики.
- Искусство – это еще один способ познания мира.
- Созерцание красоты позволяет приблизиться к божественной сути Вселенной.

САМОЕ ВАЖНОЕ:

**Темы: эстетика, этика, теория искусства, реализм, романтизм, модерн**

---

#### В СХОЖЕМ КЛЮЧЕ:

Джон Рёскин. Теория красоты. 1900.

Генрих Вёльфлин. Толкование произведений искусства. 1927.

Фридрих Шеллинг. Философия искусства. 1802–1805.

---

### Реформа образования

В 1869 году в Оксфорде была открыта кафедра искусства, которую возглавил Джон Рёскин. Курс по искусству был скорее ознакомительным, чем специальным, и был написан для широкой аудитории. Первыми курс слушали студенты специальности «литературоведение». Рёскин хотел с помощью курса

решить специфические задачи, далекие от академической среды, в его планах не было идеи воспитать специалистов по теории и истории искусства. Чего же он хотел? Рёскин, кроме эстетики, активно занимался общественной деятельностью и искренне верил, что искусство тесно связано с действительностью, с повседневностью и с его помощью можно преобразовать общество. Он хотел воспитать профессиональных зрителей, меценатов, которые будут влиять на вкусы английского общества, задавать тон в мире искусства и поддерживать его развитие. Планы Рёскина были поистине грандиозными, ведь он помышлял о реформе образования, потому что для воспитания нового общества необходимо воспитывать хороший вкус к искусству на всех уровнях образования, а не только на специальной кафедре в университете. Для внедрения курса по искусству не только в университете, но и в школах, Рёскин подготовил альбом наглядных пособий с репродукциями великих произведений для ознакомления и копирования. Такая работа, по мнению искусствоведа, должна способствовать развитию вкуса. Курс лекций, который вышел в 1870 году, был рассчитан на работу именно с этим альбомом. «Лекции об искусстве» — самое популярное произведение Джона Рёскина. Книга переиздавалась еще несколько раз с разрешения автора и сразу же была переведена на несколько языков.

## Эволюция искусства

«Лекции» Рёскина не похожи на историю искусства, в этом можно легко убедиться, ознакомившись с оглавлением. Несколько отдельных глав посвящены взаимоотношениям искусства и религии, искусства и нравственности, искусства и пользы. Главы о цвете, свете и линии посвящены специфике восприятия искусства. Таким образом, Рёскин отдает историю искусства на самостоятельное изучение, но большое внимание уделяет воспитанию восприятия и осмысления.

Развитие искусства у него уместается в очень простую концепцию: на базе взаимодействия средств выразительности «линия/пятно/масса» художественные поиски поделены на два противоположных полюса: «школа света» и «школа цвета». «Школа цвета» — это, например, готика, которая, по мнению Рёскина, работает с цветовыми пятнами и воспроизводит мир таким, каким он нам кажется. А «школы света» — это античное и ренессансное искусства, они работают с линией, светом и тенью, более графичны и точны, стремятся к познанию мира и художественной правде, к передаче действительности такой, какая она есть.

Обучение искусству возможно только на практике, поэтому Рёскин считал необходимым обучаться рисованию каждому, кто изучал искусство, ведь занятие творчеством — один из способов познания мира и его божественной сути, явленной в природе. Он даже предлагает краткую программу обучения, содержащую рекомендации о том, что необходимо уделять внимание копированию, изучать живопись и рисунок, тренироваться, дабы овладеть мастерством, при этом он предостерегает от чрезмерного увлечения, подражания, присвоения себе чужих находок.

## Преображающая сила искусства

Важное место в эстетической концепции Джона Рёскина занимает идея о так называемой «политической экономии искусства». Конечно же, он уделяет ей внимание и в своих лекциях, и в их опубликованном варианте. Суть в том, что творчество, по мнению Рёскина, напрямую зависит от уровня моральных норм общества и принципов его устройства. «Искусство каждой страны есть показатель ее социальной и политической силы». Целый раздел он посвящает взаимоотношениям искусства и нравственности, поскольку считает эстетику и этику единым целым. Рёскин осуждает

капиталистический общественный строй, в промышленной революции ему видится угроза духовности общества, той самой нравственности. В своих лекциях он призывает к реорганизации городов, отказу от промышленного производства и возвращению к ручному труду. Цель искусства, а значит, и обучения ему, сводится к воспитанию высоких нравственных качеств, поскольку только высоконравственный человек способен стать художником и только высоконравственный зритель способен по-настоящему постичь произведение искусства. В конечном итоге целью искусства является создание мира блага и красоты, своего рода возвращение к райскому состоянию, для которого потребуется жизнь и творческие усилия многих поколений. Функций искусства Рёскин выделяет две: социальную и декоративную. Социальная функция искусства состоит в том, чтобы «сделать свою страну чистой, свой народ прекрасным — с этого должно начать искусство». Декоративная функция искусства — в том, что «оно дает красоту тому, что полезно и <... > придает прелесть и ценность предметам повседневного потребления». Здесь нужно отметить, что понимание функций искусства у Рёскина тесно связано с религиозным контекстом. Преобразование общества через искусство возможно, потому что оно способно наиболее полно облекать в визуальные формы божественную истину. Эстетизация быта необходима для того, чтобы оказать облагораживающее влияние на душу человека. Человек, окруженный с детства красивыми вещами, рано или поздно посвящает созиданию прекрасного свою душу, подчиняя всю свою жизнь эстетическим законам.

## Искусство и наука

Рёскин превозносил науку и отмечал ее особенную роль в общественной жизни, хотя при этом осуждал промышленный прогресс. Сам Рёскин преуспел в естественных науках, разбирался в ботанике и геологии, поскольку считал, что для