



# ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

## ART STUDIES

УДК 7.0+18+316.7

*Т. В. Чапля*

### СОЦИАЛЬНАЯ ПРИРОДА ИСКУССТВА

В статье прослеживается связь искусства с жизнью общества, особенности отношений между автором, зрителем и критиком, способов восприятия искусства и специфики языка искусства.

**Ключевые слова:** искусство, символ, автор, критик, публика.

*T. V. Chaplya*

### SOCIAL NATURE OF ART

This article reviews relations between art and social life, relations between author, critic and audience, peculiarities of perceiving the art and specific character of art language.

**Keywords:** art, symbol, author, critic, audience.

Юрий Михайлович Лотман называл искусство особым средством коммуникации, особым образом организованным языком. В отличие от обычных сообщений, текст искусства представляет собой сплав смысловых единиц. Следовательно, язык, с помощью которого эти смыслы моделируются, выступает в качестве носителя универсальных категорий, выражающих общее содержание мира и являющегося для конкретных вещей только формой существования. Из этого можно сделать вывод, что, вступая во взаимодействие в сфере искусства, субъект демонстрирует информационную эстетическую форму взаимодействия с миром, благодаря которой возможно реконструировать его ценности, и, одновременно, он воспроизводит модель мира в ее самых общих чертах, то есть то, что вкладывает в каждого из нас окружающая среда.

При этом ценность кодирования информации в искусстве определяется иначе, чем в ситуациях повседневного взаимодействия. В искусстве она связана с тем, насколько

снимается неопределенность и «...чем больше потенциальная возможность выбора, тем больше информации несет в себе сама структура языка и тем резче обнажается соотношенность ее с той или иной моделью мира» [1, с. 31]. Исходя из этого, можно выделить некоторые особенности, отличающие тексты искусства. Во-первых, искусство можно рассматривать как самый экономичный и компактный способ хранения и передачи информации, благодаря взаимодействию, осуществляемому с помощью языковых символов. Во-вторых, любой текст искусства отличается многозначностью, которая заключена в одном означающем, следовательно, от того, кто будет его потребителем, зависит количество и качество выдаваемой информации. Происходит это потому, что каждый объект (потребитель произведения искусства) обладает своим собственным кодом, позволяющим реализовывать свои требования и ожидания. В-третьих, искусство, дает своему адресату язык, на котором он мо-

жет усвоить следующую порцию сведений при повторном обращении к данному произведению. То есть текст искусства ведет себя как «живой» организм, который находится в ситуации обратной связи со своим реципиентом, одновременно обучая его. Степень значимости отдельных художественных элементов произведения искусства может различаться для автора (субъекта) и зрителя (объекта), именно в этом и заключается ценность произведения искусства, так как оно, как никакой другой текст, способно к накоплению информации в зависимости от его востребованности и адресности.

Все эти особенности характеризуют искусство как особый способ познания и отражения мира. «Искусство, с одной стороны, превращает незнаковый материал в знаки, способные доставлять интеллектуальную радость, а с другой – строит из знаков мнимофизическую реальность второго ряда, превращая знаковый текст в квазиматериальную ткань, способную доставлять физическое наслаждение» [1, с. 69]. То есть искусство можно рассматривать как условную реальность, которая позволяет человеку говорить с миром и с самим собой на разных языках, кроме естественного, что помогает различными способами познавать и выражать свою сущность. Причем любой автор художественного произведения в отличие от обычного субъекта взаимодействия имеет неограниченное количество способов того, как можно отобразить что-либо, и именно с этим связана ценность и неисчерпаемость художественных образов и символов. «В искусстве соединяются плоды нашего опыта, они пережиты, переработаны и заново усвоены в согласии с обычной деятельностью воображения, художественное своеобразие сообщает произведению искусства тот способ, при помощи которого эта переработка обретает конкретность и предстает перед нашим восприятием: в процессе взаимодействия между пережи-

тым опытом, волей художника и внутренними законами обрабатываемого материала» [2, с. 224–225]. Получается, что художники (творцы) создают и поддерживают символы, посредством которых люди взаимодействуют друг с другом. Следуя логике Г. Беккера и А. Боскова, искусство в любом обществе выполняет четыре основные функции, которые в свою очередь влияют и определяют характер и формы взаимодействия в обществе и культуре. К таковым они относят: 1) ориентацию и заинтересованность искусства определенной социальной проблемой, что определяет содержание и тематику, создаваемых произведений; 2) создание символических форм, которые упорядочивают социальный опыт с помощью определенных методов для тех, кто может использовать эти формы (имеется ввиду как публика, так и сами создатели); 3) создание аудиторий (потребителей), использующих произведения искусства для различных видов удовлетворения; 4) появление критиков, которые выносят суждения для своих различных аудиторий.

Существование искусства на уровне символа тесно связано с проблемой понимания (перевода на другой язык) его потребителями. Причиной непонимания может стать невозможность перевода содержания или формы, или того и другого в произведении искусства на язык доступный и понятный аудитории, или несоответствие полученного результата ожиданиям заказчика, что нередко находило свое выражение в портретном жанре. В основе портрета, по мнению Ю. М. Лотмана, лежит сопоставление того, *кто человек есть*, и того, *кем он должен быть*. При его создании встречаются и пересекаются три культурных пласта. Во-первых, он всегда требует стилизации. Портрет Нового времени, которой подвергается человеческое лицо, представляющее собой Природу, то есть сходства или того, что заставляет зрителя узнавать в нем человека. Во-вторых, портрет, как пра-

вило, подчинен законам моды, здесь больше всего проявляется влияние культуры, под воздействием которого изменяется внешность реального человека. В-третьих, портрет должен следовать определенным эстетическим законам живописи, то есть тем смысловым интерпретациям, которым он подвергается под кистью художника, под влиянием эстетических культурных кодов аудитории и т. п. Таким образом, работа творца и встречная декодировка его произведения зрителями и критиками создает многозначное пространство, в котором портрет предстает одновременно и как портрет определенного жанра, и как явление живописи данной эпохи, и как индивидуальный, единичный портрет. «Когда говорится, что портрет похож на портретируемого, имеется в виду, что зритель, глядящий на портрет, чувствует, будто находится в присутствии этого человека. Именно к такому сходству стремится художник-изобразитель. Он знает, какие чувства нужно вызвать у аудитории и создает свой артефакт таким, чтобы он вызвал эти самые чувства. До некоторой степени это получается путем буквального изображения натуры, однако за этой гранью эффект достигается благодаря искусному отступлению от буквального изображения. Упомянутое мастерство, как и любая другая форма мастерства, является делом организации средств для достижения заданной цели и приобретает эмпирическим путем, в результате наблюдений над тем, как определенные артефакты воздействуют на определенные аудитории. Так, благодаря опыту (который частично может быть чужим опытом, переданным с помощью наставлений) художник получает возможность воздействовать на аудиторию так, как он задумал» [3, с. 60–61].

В качестве адресата (потребителя) в искусстве могут выступать зрители (публика), к которым относятся заказчики и критики. Отношения между авторами, зрите-

лями и критиками выстраиваются по-разному, и от этого зависит модус ценности произведения искусства. В случае, когда искусство создается в относительно небольших группах, отношения между художником и аудиторией настолько близки, что цели, которые преследуются творцом, доступны и понятны всем. В такой ситуации автор, создавая произведение, будет в некотором смысле учитывать не только свои собственные, субъективные переживания, но и будет предполагать, что аудитория испытывает нечто подобное. В итоге ценность произведения искусства будет определяться тем, насколько он способен уловить и передать то, что требуется аудитории. «Его слова будут чем-то, что говорит его устами аудитория, а его удовлетворение от выражения собственных ощущений станет в то же самое время – поскольку эта форма выражения будет сообщена аудитории – и удовлетворением аудитории от выражения того, что чувствует она» [3, с. 283]. Здесь уместно говорить не просто о трансляции сообщения некоторой аудитории, но о диалоге между автором (адресантом) и зрителями (адресатом), а успешность и эффективность такого взаимодействия будет критерием ценности произведения искусства данного художника для данной аудитории. Позицию творца можно охарактеризовать как «один из своих». Наглядным примером такого положения вещей можно считать самый древний период истории искусства, в котором позиции автора, зрителя и критика неразделимы, а в более поздние периоды художник становится членом одной большой или малой группы, с которыми он особенно близок и имеет взаимную прочную связь. Как следствие, любая звучащая критика воспринимается не как специализированное утверждение, которое основывается на определенном стандарте, а рассматривается просто как утверждение относительно справедливых слов, которые в группе может про-

изнести каждый. При этом к людям более старшим по возрасту и опытным будут прислушиваться с наибольшим вниманием, чем к другим, и они будут исполнять роль критиков, но только внутри все той же группы.

Если создание произведений искусства монополизируется каким-либо классом, институтом или ремесленной группой, художник считает, что он пишет не для большого количества зрителей, а для тех, кто находится у власти или выступает в качестве основных заказчиков, то взаимодействие между художником и публикой будет носить опосредованный характер. Здесь уместно вспомнить клириков Средних веков, китайских *literati* и придворных писателей Европы. Таким образом, ценность произведения искусства в этом случае будет определяться тем, насколько он – творец – способен выразить то, что от него требуют заказчики, а в качестве ценных будут выступать те средства, с помощью которых он этого достигает. Под средствами понимается язык, понятный и доступный для декодировки со стороны потребителей искусства.

Возможна ситуация, при которой критики считают себя хранителями профессионального мастерства или традиций, как особый слой общества, выступающий защитником определенных социальных институтов (дворянство, салон, знаток, издатель, богема и т. п.). При этом отношения между критиком и публикой можно охарактеризовать как отношения «учитель-ученик». Себя критик считает знатоком, человеком со вкусом, влияющим и формирующим вкусы публики. Творец же считает себя представителем публики, говорящим от ее имени. Он заинтересован в максимальном увеличении количества потребителей своих произведений, и он так же, как и критик считает, что формирует вкусы и запросы своей аудитории. Предельный случай подобного рода отношений между автором и публикой –

отношения между пророком и его слушателями. В данном случае ценность произведений искусства будет зависеть от того, насколько отношения между автором и публикой будут тесными и от того, насколько художник способен познать и отразить в своем творчестве переживания и чувства своей аудитории, так как только при соблюдении этого условия возможно увеличение количества почитателей своего таланта. Ценным в отношениях между публикой и критиком будет то, насколько второй будет способен «подавать» произведения в такой форме, виде, месте, чтобы заставить зрителей делать то, что ему нужно. В качестве манипулируемого в отношениях между художником и аудиторией, аудиторией и критиком в любом случае оказывается публика. Но если в глазах художника она воспринимается как паства, которую нужно воспитывать и вести за собой (то есть она ценна для автора сама по себе), то в глазах критика она – безликая масса, которой можно и нужно предлагать произведения искусства, без учета ее мнения и значения, так как это слишком унижительно для критика.

Другим примером отношений между критиком, художником и зрителем можно считать признание прочных взаимных связей первых двух с третьим, но связь между критиком и творцом будет менее устойчива. Это означает, что художник очень редко представляет свои произведения на предварительный просмотр критику, а может его и вообще не знать. Треугольник отношений тогда выглядит так: сам критик обращается к творцу от имени зрителей, в то время как художник считает, что он выступает только от имени народа. Следовательно, их отношения могут иногда принимать характер весьма враждебный, так как творец думает, что критик присвоил себе власть над их общей аудиторией. Сам критик при этом считает себя специалистом в вопросах вкуса публики (примером могут быть разного рода обследователи).

Он убежден, что он не имеет и не высказывает никаких собственных суждений, а просто сообщает о том, что хотят люди. Главное, что в этой ситуации никто не интересуется тем, а хотят ли люди того, что им предлагается, или, что нужно сделать творцу для того, чтобы лучше и доверительнее общаться со своей аудиторией. Наглядным примером такого положения вещей может служить газетная и журнальная критика, в которой сами критики считают себя представителями публики, вкусы которой принимаются за стандарт. Так или иначе, но ценным в любом случае является вкус публики, который берется под защиту, и на него должен ориентироваться автор произведений искусства. При этом критик, как он сам считает, предпринимает очень слабые попытки дать собственную оценку тому или иному произведению, так как видит свою главную роль в «отражении» вкуса таким, каким он его находит. Крайний случай такого рода критика – это критик, который уверен, что глас народа – глас божий.

Наиболее ценной является система отношений между художником, критиком и публикой, при которой они все принимают на себя взаимную ответственность друг за друга, так как уверены в том, что искусство должно иметь и выполнять автономную функцию в обществе. При таком положении дел процесс творчества рассматривается как творение разного рода форм, которые должны помогать людям исследовать (с помощью воображения, находящегося на службе у разума) окружающий мир и процессы, происходящие в нем. То есть искусство становится социальным институтом, который реализует свои функции и цели наряду с другими социальными институтами, такими как церковь или школа. Примером искусства, принимающего форму независимого института, может быть возвышение художников до статуса корпорации, которая организуется с целью контроля над производством, распределени-

ем и потреблением искусства, но это другой уровень корпорации, чем это было, например, в средневековой Европе или во времена «студийной жизни» в XIX веке. То есть это не автономия ради возвышения и противопоставления себя другим, а возвышение ради профессионализации, хотя в атмосфере творчества – это скорее желаемая, чем реально возможная ситуация.

Исходя из возможных схем построения отношений между художником, критиком и публикой, всех их можно условно разделить на группу авторов произведений искусства, которые одновременно выступают адресантами и группу пассивных комментаторов по отношению к процессу создания художественных произведений – адресатов. При этом потенциально в качестве адресата может выступать некоторое культурное сообщество, принципиальные границы которого определяются распространенностью в нем языка, на котором происходит взаимодействие в сфере искусства. Как считает В. Б. Шнейдер, популярная критика произведений искусства является необходимой, так как всегда существует разрыв между тем, что художник хочет сказать и языком, с помощью которого он это делает. И зрителю, как правило, просто недостает информации, чтобы суметь восстановить соответствие между позицией художника и языком художественного взаимодействия и в отношении содержательной и формальной специфики художественной традиции. «В этом плане оказывается, что чем более общезначимы для данного культурного сообщества проблемы, которые автор ставит в своем творчестве, и чем более традиционно для данной культурной эпохи их решение, чем ближе средства и методы художественной коммуникации, чем более отрефлексированы основания соответствующей художественной традиции в данной культуре, тем в меньшей степени данное произведение искусства нуждается



в научно-критическом анализе и комментаторстве» [4, с. 70].

Взаимодействие в искусстве – это всегда взаимодействие, опосредованное произведением, в таком случае язык благодаря которому и на котором оно происходит, как и естественный язык, можно рассматривать в качестве символа. Соответственно символ – это основное средство выражения и общения в искусстве. «Символ достигает максимальной эффективности только тогда, когда он отделяется от конкретной среды и становится силой сам по себе» [5, с. 558].

Главным отличием символа от знака считается его многозначность. Как писал П. Рикер: «Я называю символом всякую структуру значения, где один смысл – прямой, первичный, буквальный – означает одновременно и другой смысл – косвенный, вторичный, иносказательный, – который может быть понят лишь через первый» [6, с. 44]. Таким образом, если рассматривать произведение искусства как систему определенных символов, то оно, по мнению У. Эко, является «открытым» для бесконечного ряда его возможных прочтений, каждое из которых дает ему новую жизнь в соответствии с личной перспективой, вкусом и исполнением. Благодаря тому, что потребитель-адресат обладает определенными значениями и ценностями, связанными с его прошлыми глубокими воспоминаниями, произведение искусства способно стать выразительным для того, кто его воспринимает. Следовательно, произведение искусства рождается каждый раз, когда оно встречается со своей аудиторией, а способом и инструментом построения отношений между ними является символ, который, по мнению М. Н. Соколова, есть эпицентр содержания, позволяющий постигать связь между идеалом-идеей, готовым образом и зрительским сознанием. Подобное сцепление приводит к тому, что связь между выражением и содержанием теряет присущую естественным

языкам однозначность и начинает строиться по принципу узелка и связанного с ним воспоминания. Именно это позволяет говорить о том, что в зависимости от времени создания, вида искусства, приемов выражения, аудитория будет читать произведение искусства каждый раз по-новому.

Отношения между художником-творцом и его публикой со стороны первого направлены на подчинение второго своим переживаниям: «...произведение искусства представляет собой некий объект, произведенный автором, который организует его смысловое содержание так, чтобы любой человек, его воспринимающий, мог вновь постичь (посредством игры собственных откликов на конфигурацию впечатлений, оказывающих стимулирующее воздействие на его чувства и разум) само произведение, его изначальную форму, задуманную автором» [7, с. 27]. Отсюда, порядок и форму организации самого произведения можно сравнить с порядком теократического и авторитарного правления, а правила, по которым необходимо «читать произведение», – с правилами и законами такого правления, руководящими человеком в каждом его действии и поступке, а также определяющими его цели и дающими средства для их достижения. С позиции автора ценностью будет то, насколько он своим произведением способен подчинить себе волю и разум воспринимающего и тем самым заставить его смотреть на произведение глазами творца. Примером такого рода искусства являются канонические системы или «ритуализированное искусство», «искусство эстетики тождества».

Каноническое искусство средневековой Европы предполагало, что зритель обладает определенной подготовкой: он знаком с его сюжетами, символами и их значением. Это не означало, что при восприятии искусства средневековый зритель осуществляет выбор из неопределенного множества

толкований, это всегда был выбор из строго определенного перечня предписанных и обусловленных вариантов, служащих тому, чтобы толкование, интерпретация никогда не выходили из-под контроля автора. Например, для адекватного восприятия православного искусства необходимо было знать, что фронтально стоящая или сидящая фигура – это символ духовного общения персонажа со зрителем; женская фигура с распростертыми руками (Мария Оранта) – символ материнской защиты, покровительства, знак молитвенного состояния; распростертая на кресте фигура – символ человеческих страданий и т. д.

Средневековая живопись, как и сама жизнь, в то время строилась на повторении иконографических переводов, которое было своеобразным приемом цитирования, зрительной ссылкой на авторитет. Средневековый мастер, таким образом, постоянно манипулирует одним и тем же готовым набором зрительных формул, каждая из которых подобно цитате вызывала у воспринимающего закрепленные традицией воспоминания. Искусство средних веков можно уподобить обрядовой формуле: иконографическая схема может расширяться и сокращаться, составляя торжественный и будничный вариант («Гентский алтарь»). Каноническое изображение можно рассматривать как самый лаконичный вариант, который обладает основной семантической нагрузкой и именно по ней распознается смысл изображения. Примером может служить схема Явления. Ее основа одна и та же: центральная фигура является в качестве объекта молитвы, поклонения, причем является одновременно и зрителем, и изображенным. Это представляет собой соединение молельного образа и изображения молитвы. Ситуацию взаимодействия воплощают фигуры, обращенные друг к другу, но содержание остается одним и тем же: передача благой вести. Из этого следу-

ют два аспекта христианской догмы: учение об Откровении и учение о передаче благой вести. Взаимодействие между зрителем и иконой рассчитано было на то, чтобы предстоящий повторял состояние изображенных, внутренне отождествлял себя с ними.

Мир иконы обращен к воспринимающему, в отличие от мира картины Ренессанса, который выстраивался от зрителя, в нем все существовало за передней плоскостью, видимо, поэтому изображение уходит в трехмерное пространство. Так как средневековое искусство ориентировано на предстоящего, то расшифровка (декодировка) сообщения выражалась жестом и облегчалась ритуальностью и каноном. В основном это были жесты, являющиеся знаками передачи и знаками приема. Например, изображение «руки говорящей» передавалось с помощью исходящих лучей, которые символизировали истечение божественной и звуковой энергии. При этом передача и прием божественной истины не предполагала непосредственного контакта – это как бы передача в эфир, которая может быть принята всяким, кто его услышит: «имеющий ухо да слышит».

Средневековое искусство выступало в роли посредника между двумя мирами: высшим, небесным и низшим, земным. В силу этого взаимодействие между Богом и человеком строилось по принципу «сверху вниз», то есть человек мог только покорно внимать тому, что ему говорится сверху. Следовательно, ценность произведений искусства определялась тем, насколько они способны были донести до смертных Слово Божье, а фигура автора, как создателя, не имела никакого значения, поскольку он выполнял роль посредника, который используется высшей силой для передачи информации.

Эти же тенденции прослеживаются и в архитектуре. Со времен Василия Великого (IV век) было распространено суждение о храме как о Библии для неграмотных.

В готическую эпоху сложилось так, что именно пластические искусства стали основными коммуникативными средствами. Храм можно рассматривать как энциклопедию религиозных и художественных представлений, которые были объектами направленного восприятия со стороны зрительской аудитории. В этой ситуации собор апеллировал к познавательным способностям верующего, и одновременно он выполнял и эстетическую функцию – приобщал человека к кругу различных данностей. Сама структура готического храма, его устремленность ввысь, задавала форму взаимодействия человека с Богом – «снизу вверх». «Реальному чувству каменной массы, статическому сопротивлению опорных сил теперь противопоставляется образ одухотворенного взлета, вследствие чего становится реальностью полная перемена в интерпретации мировых координат. На смелую характерную для ордерной тектоники равновесию в соотношении вертикали (то есть линии отвеса, вектора действия сил земной гравитации) и горизонтали (линии горизонта) пришлось нечто совсем иное – безусловное господство вертикали, ориентированной в противоположном направлении – ввысь, к зениту и ослабление субстанциональной роли горизонтали» [8, с. 26]. Помимо конструктивных особенностей самого собора, определяющую роль во взаимодействии «снизу вверх» играло и местоположение его в городе. Как правило, средневековый город имел очень узкие улицы, небольшое свободное пространство сохранялось на рыночной площади и перед собором. Храм чаще всего располагался в окружении тесной застройки, и когда перед зрителем внезапно оказывалось пустое пространство, его взгляд невольно устремлялся вверх. Одновременно человек попадал в ситуацию тесного взаимодействия с архитектурными и пластическими формами нижнего порталного яруса. И последнее потрясение его ожидало при входе в храм, ин-

терьер которого был весь устремлен ввысь. «Степень спиритуализации образной среды в соборном интерьере, ее отъединения от зримой и осязаемой реальности оказывается как бы на порядок выше: перед входящим словно воистину возникает в своей астральной превознесенности образ Небесного Иерусалима» [8, с. 41].

Такая взаимосвязь между Богом и человеком задается и внутренним членением собора. Его нижняя часть была погружена в полумрак, самой освещенной была верхняя часть – получалось, что верующий не мог не поднять глаза вверх, к свету, к Богу. Здесь возможно провести аналогию: как свет вливается в храм через окна, так и учение Бога вливалось в сердца верующих. Необходимо отметить, что связь между двумя мирами носила односторонний, императивный характер. В роли активного субъекта выступал Бог, который передавал, транслировал свое учение верующим, поэтому взаимодействие между Богом и человеком нельзя было назвать диалогическими, все же они носили характер монолога. Доказательством этого может служить максимальная дистанция между священником и мирянами, которая сохранялась в раннесредневековой архитектуре. Алтарь, как правило, располагался в глубине параллельных нефов, что и было символом бесконечной дистанции между человеком и Богом. В позднем средневековье ситуация меняется, в церкви исчезают боковые нефы и внутреннее помещение становится одним большим залом. Алтарь теперь был виден со всех сторон, это свидетельствует о формировании нового отношения к действительности – она перестала быть хаосом и обрела ясность. Это говорит о том, что постепенно подчиненные отношения человека с Богом (снизу вверх) сменяются чувством доверия и безопасности, то есть монолог постепенно начинает переходить в диалог.

Эпоха Возрождения только углубляет и развивает дальше эти новые тенденции.



Вертикаль во взаимоотношениях постепенно начинает сменяться горизонталью. Доказательством этого служит открытие и распространение линейной перспективы. Это означало, что теперь пространство картины стало продолжением пространства, в котором находился зритель, то есть сакральный мир стал предельно близок земному. Примером такого рода изменений стало введение фигур заказчиков и современников в картины на религиозный сюжет (П. делла Франческо «Алтарь Монтефельтро» и др.), изображение Бога и первого человека – Адама – практически на одном уровне в Сикстинской капелле. Само построение композиции становится соразмерным человеку, точка схода перспективных линий располагается на уровне человеческого глаза.

Несмотря на то, что традиционные религиозные сюжеты сохраняются, они подаются иначе. Сцены явления Божества в период Ренессанса сохраняются как архитектурно-композиционный каркас. Само Явление, например в работе Перуджино «Явление Марии св. Бернару», подается как диалог, а не как традиционный канон в изображении сцен Явления. Если в Средние века икона строилась таким образом, чтобы предстоящий повторял состояние изображенных, то в эпоху Возрождения изображение становится трехмерным, и теперь пространство картины уходит от зрителя, в ней все существует перед плоскостью, то есть предстояние переходит в непосредственное участие.

Сам факт возникновения и распространения портретного жанра также свидетельствует о переходе от вертикального взаимодействия к горизонтальному. Портрет Ренессанса, особенно XV века, был рассчитан на узнавание здесь и сейчас, то есть был адресован современникам, правда, он еще не отличался большим психологизмом, поэтому выступал скорее средством репрезентации себя, чем средством самопознания или разговора с самим собой.

Искусство Нового времени, если вести его начало с момента Великих географических открытий, отличается большим динамизмом, что видимо было связано с расширением границ уже привычного мира и теми открытиями в науке, которые будут сделаны в XVII–XVIII веках. Более наглядно эта смена покоя движением отразится в искусстве барокко. Этот стиль, как известно, включает в себя два аспекта: натурфилософский и психологический. Первый проявился в том, что мир в XVI–XVII веках стал восприниматься как некая стихия, находящаяся в постоянном движении и становлении, поэтому в произведении искусства теперь начали ценить стремительность, композиции выстраиваются в диагональ (Рубенс), что позволяло создать иллюзию динамики, персонажи устремляются за пределы картины. Подобная разомкнутость мира и восприятие его как вечно становящегося хаоса, скорее всего, было связано с открытиями, сделанными в конце XVI – начале XVII века: изобретение телескопа и открытие двух новых звезд с небольшим промежутком (в 1572 и в 1604 годах), и, как следствие, – открытие множества вселенных в бесконечном космосе. Все это разрушило образ навсегда данного Богом мира, и человек начал терять прочную основу под ногами. Второй, психологический, аспект связан с изменениями духовного мира человека, со сферой его чувственных переживаний, представавших иногда в крайних формах своего выражения. В результате сделанных открытий, человек в XVII веке потерял веру в самого себя, он стал беззащитен перед неуправляемой природной стихией. В связи с этим возникает склонность к саморефлексии и преобладанию в человеке эмоционально-интеллектуального начала. Как следствие, изменились отношения человека с внешним миром. Человек эпохи Возрождения считал себя центром мира и чувствовал свое единство с ним. Че-

ловека XVII века живет в мире «безмерности», он ощущает натиск природы на свой благоустроенный мир. Если Возрождение верило в постижимость мира и возможность его упорядочения, то XVII век признает непостижимость мира, что находит свое выражение в отрицании пустоты в искусстве. Ценность и назначение искусства теперь видели в выражении страстей души, и как доказательство – труд Ш. Лебрена «О методе изображения страстей», где он описывал технические приемы, с помощью которых следовало передавать различные страсти. Считалось, что такие состояния необходимо изображать в момент их наивысшего проявления (в литературе – это пьесы Расина).

Можно обратить внимание на наметившуюся тенденцию: в Средние века искусство было средством построения отношений между Богом и человеком, в эпоху барокко оно стало средством построения отношений между людьми. Доказательство этого служит то внимание, которое стали в архитектуре уделять парадным лестницам, так как приход и уход гостей были очень важными событиями. Именно в этом пространстве бегали слуги, возвещавшие о прибытии гостей, и разыгрывались ритуализированные сцены взаимных приветствий. Эпоха абсолютизма была временем, когда устраивались пышные празднества, где сливались воедино опера, балет и фейерверки. Внутренние покои украшались образами мифологических персонажей, сады и водопады создавали идеальную среду, которая постоянно трансформировалась в ходе праздника.

Но подобная подвижность во всех сферах жизни не предполагала хаоса в искусстве, оно несмотря ни на что развивалось по своим особым правилам. Со времен Античности ораторское искусство было одним из составляющих образования и должно было прививать «способность к искусному выражению мысли». Оно учило общению, по-

буждая слушателя и оратора к взаимопониманию, и предлагало определенный набор приемов, которые обеспечивали восприятие того или иного высказывания. Согласно правилам риторики, внимание слушателя должно было быть организовано соответствующим образом и сосредоточено на определенном предмете, суть которого подлежала тщательному разъяснению с целью склонить аудиторию к точке зрения оратора, после того как рассмотрены все альтернативные варианты. Это предполагало владение такими «манипулятивными» техниками, как эмоциональное воздействие на слушателя, провокацию и «отчуждение». Эти три элемента можно отнести к искусству барокко. «Они позволяют понять структуру образа и циклический принцип, лежащий в основе композиции исторических фресок, они также важны для понимания барочной скульптуры, будь то экстатическое творение Бернини «Св. Тереза Авилакая» или изображения мучеников, наполняющие зрителя безотчетным ужасом. Цель искусства состояла в том, чтобы увлечь и растрогать зрителя, а средствами достижения этой цели были ясная мысль и отточенная композиция» [9, с. 10].

Архитектуру барокко можно уподобить парадной лестнице, так как ее основное предназначение заключалась в том, чтобы представлять публике ту или иную персону, например, дворцовый комплекс Версаля. В нем последовательность залов и внутренних дворов должны были помогать воплощению режиссерского замысла. Если внутренняя планировка дворца «обслуживала» иерархическую структуру придворной жизни, то внешняя часть постройки была адресована обществу, и ее назначение состояло в том, чтобы производить впечатление на подданных. Таким образом, искусство стало средством строго рассчитанного воздействия на окружающих и выполняло репрезентативную функцию.

Искусство Нового времени не перестало быть и средством организации мира. Не случайно была предпринята попытка Фреаром де Шамбре и Шарлем Лебреном создать классификацию произведений искусства по категориям: изобретательность, пропорции, колорит, экспрессия и композиция. Одновременно была провозглашена иерархия жанров в живописи. Согласно этим стандартам, все, что не относилось к «истории» рассматривалось как малоценное. Оценка ценности произведений искусства проводилась на основе разделения реальности на форму и материю, установленного еще Аристотелем и неоплатониками. «Изображению Бога и человека, как выражению формы, отводилось наивысшее место в шкале ценностей. Природа, как материя, считалась недостойной “высокого искусства” и была отнесена к “низкому”, где тоже была своя иерархия – сначала живые одушевленные существа, а затем, на самой низшей ступени, неодушевленные предметы» [9, с. 419].

Были сформулированы и определенные требования к мастерству художника, в зависимости от того жанра, в котором он работал. Например, в историческом жанре ценились рисунок и композиция, следовательно, автор должен был иметь высокие технические способности и теоретические знания. В портрете ценился именно практический опыт и навыки владения цветом. Существование в XVII веке двух стилей (**барокко** и **классицизма**) означало равенство между понятиями цвета и рисунка и одновременно прокладывало путь к созданию новых направлений в искусстве XVIII века: «...произведение больше не оценивалось согласно застывшему каталогу правил, но учитывались и эмоции, которые оно пробуждало у зрителя» [9, с. 420].

Особенностью искусства XX века является его массовый характер. Причину возникновения массового искусства связывают

с ростом численности городского населения и формированием нового образа жизни. Искусство должно было удовлетворять собственные эстетические потребности человека. О. Кривцун связывает распространение массового искусства с возникновением книгопечатания, вневыставочными контактами художников и публики, заказчиков и исполнителей. Рост численности городского населения привел к тому, что искусство стало удовлетворять потребности самых разных слоев, и внутри самого искусства усилилась дифференциация. Впервые о разделении искусства на массовое и элитарное начали говорить еще в XIX веке, связывая это с романтизмом (Х. Ортега-и-Гассет). Как считает Э. Орлова, массовое искусство помогает транслировать определенные культурные смыслы обывательному сознанию. Главной особенностью массового искусства, по мнению Дж. Кавелти и Дж. Фиске, служит его способность заключать в себе интерес для большого количества людей, в результате чего возникает чувство удовлетворения и комфорта, которое связано с процессом постижения уже знакомого. Это искусство должно одновременно давать возможность потребителю с помощью популярных смыслов конструировать индивидуальную социальную идентичность и социальные отношения. То есть массовое искусство находится на грани между культурной промышленностью и обывательной жизнью (Дж. Фиске). Одной из особенностей массового искусства является его доступность для широких слоев населения. Причину такого положения дел Х. Ортега-и-Гассет видел в развитии классического искусства, ставшего со временем слишком элитарным, аристократичным и непонятным публике, которая в итоге почувствовала себя «оскорбленной».

С художественной точки зрения любое произведение искусства вызывает в зрителях определенное эстетическое наслаждение,

которое не отличается в принципе от переживаний, сопровождающих повседневную жизнь. «...В конечном счете, предмет, объект, на который направлено искусство, а вместе с тем и прочие его черты, для большинства людей суть те же самые, что и в каждодневном существовании, – люди и людские страсти. И искусством назовут они ту совокупность средств, которыми достигается этот их контакт со всем, что есть интересного в человеческом бытии. Такие зрители смогут допустить чистые художественные формы, ирреальность, фантазию только в той мере, в какой эти формы не нарушают их привычного восприятия образов и судеб... им неведомо иное отношение к предметам, нежели практическое, то есть такое, которое вынуждает нас к переживанию и активному вмешательству в мир предметов. Произведение искусства, не побуждающее к такому вмешательству, оставляет их безучастными» [10, с. 224].

Авторы произведений искусства вынуждены в своем творчестве ориентироваться на мнение большинства либо на мнение критиков, которые считают себя его представителями. Следовательно, ценность произведения

массового искусства будет определяться тем, насколько оно способно отражать интересы и запросы максимально большого количества населения. В силу этого Дж. Кавелти, видимо, считает, что в массовом искусстве очень высока степень стандартизации, которая осмысливается сквозь призму естественных потребностей как качество, позволяющее человеку отдохнуть и уйти от действительности, не напрягаясь в распознавании незнакомой символики и лексики. В основе такого искусства находится стандартная конструкция, которая формирует определенные ожидания и, как следствие, возникает чувство удовлетворения и комфорта, связанное с процессом постижения уже знакомых форм.

Таким образом, можно проследить тесную связь развития искусства с изменениями форм социального взаимодействия в социуме. Искусство чутко реагирует на все процессы, происходящие в обществе, и в достаточной мере демонстрирует взаимосвязь форм коммуникации и положения в обществе художника, оно отражает специфику познания и восприятия мира в разные исторические эпохи.

#### Литература

1. Лотман Ю. М. Об искусстве. – СПб.: Искусство-СПб., 2000. – 704 с.
2. Эко У. Эволюция средневековой эстетики. – СПб.: Азбука – классика, 2004. – 288 с.
3. Коллингвуд Дж. Принципы искусства. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 328 с.
4. Шнейдер В. Б. Нормативные основания достижения адекватного понимания в актах речевой коммуникации. – Екатеринбург: Изд-во Ураль. ун-та, 1993. – 96 с.
5. Беккер Г. Современная социологическая теория в ее преемственности и изменении. – М.: Иностран. лит-ра, 1961. – 896 с.
6. Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. – М.: Канон-пресс-Ц: Кучково поле, 2002. – 624 с.
7. Эко У. Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике – СПб.: Академический проект, 2004. – 384 с.
8. Ротенберг Е. И. Искусство готической эпохи. Система художественных видов – М.: Издат. дом «Искусство», 2001. – 135 с.
9. Барокко. Архитектура. Скульптура. Живопись / Р. Томан. – KÖNEMAN, 2000. – 504 с.
10. Ортега-и-Гассет, Х. Эстетика. Философия культуры. – М.: Искусство, 1991. – 588 с. – (История эстетики в памятниках и документах).