

Бизикова О.Ю.**УДК 008:165.242.2.000.7.01 "652"****ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СОЗНАНИЕ ПЕРИОДА АНТИЧНОСТИ
(ПЛАТОН И АРИСТОТЕЛЬ)**

Для того чтобы воссоздать содержание художественного сознания Древней Греции и формы его функционирования, недостаточно знакомства со взглядами на искусство и выраженными философами того времени. Необходимо понять реальную социокультурную почву, на которой выросли эти мыслители, художественную среду, в которой шлифовались их воззрения. В этом случае мы увидим, что далеко не все тенденции искусства античности нашли выражение в художественных теориях своего времени.

Прежде чем обсуждать, как изучались эстетические свойства искусства в эпоху классической античности, важно хотя бы кратко попытаться реконструировать ведущие тенденции художественного сознания, т.е. спектр художественных вкусов, художественных потребностей и идеалов, которые вырабатывали античный театр, музыка, архитектура, скульптура. Сами произведения искусства помимо и наравне с эстетическими теориями были способны формировать художественные установки и ожидания граждан античного полиса.

Обратимся к эстетическим взглядам Платона (427-347 до н.э.). Платон исходит из того, что наиболее подлинным является мир идей, мир предельных сущностей человеческого бытия. Широко известна его образная модель мира, уподобляющая божественное начало магниту, через ряд последующих звеньев-колец направляющему любые действия человека. В диалоге Платона «Ион» дано толкование процесса художественного творчества, согласно которому, в момент творческого акта поэт находится в состоянии иступления, им движет не выучка, не мастерство, а божественная сила. Поэт «может говорить лишь тогда, когда делается вдохновенным и иступленным и не будет в нем более рассудка... Ведь не от умения они это говорят, а благодаря божественной силе»[1]. А раз так, то личность творца сама по себе предстает как незначительная, хотя художник и наделен особым даром озарения. Отсюда двойственное отношение Платона к поэтам: с одной стороны, это люди, которые могут спонтанно входить в контакт с высшими мирами, у них имеются для этого по-особому настроенные органы чувств, а с другой - невозможно предугадать и, тем более, контролировать русло, в которое окажется обращенным это экстатическое состояние. Поскольку в качестве инструментов художественного творчества фигурируют муза сладостная и даже муза развращающая, постольку возможность творческого иступления сама по себе не есть явление положительное.

Отсюда и вполне определенное место, которое отводит Платон искусству как эксплуатирующему чувственное восприятие в иерархии видов человеческой деятельности. Данные проблемы обсуждаются в диалоге «Пир». Почему, как свидетельствует содержание этого диалога, Платону понадобилось вести поиск идеи прекрасного через толкование любовных отношений? Согласно Платону, любовные отношения не просто лежат в основе сильной тяги к чувственной красоте, они есть нечто большее. Всякая вещь стремится к своему пределу, а в человеке таким стремлением он считает силу Эроса - любви. Это можно понимать так, что любовное стремление выступает у Платона в качестве вечного, напряженного и бесконечного стремления человека. Любовное стремление - это некое всемирное тяготение; в силу этого любовное переживание лежит в основе эстетического чувства удовольствия. Все побуждения и поступки людей - результат трансформации импульсов сильной любовной тяги, которая живет внутри каждого.

В диалоге «Пир» не следует прямолинейно и упрощенно видеть апологетику мужской дружбы, понимаемой в специфическом ключе. Наряду с влиянием традиций однополной любви в аристократическом греческом полисе, здесь важно ощутить глубокую символику, присущую античному сознанию в целом. Мужское начало понималось как то, что порождает творческую силу в другом, женское начало - как то, что порождает ее в себе.

Если обобщить логику повествования в «Пире», то обнаруживаются неравноценные уровни восприятия прекрасного. Чувственная тяга, волнующее побуждение - вот начальный импульс эстетического любования, который вызывает вид физического совершенства. Данная, первая, ступень эстетического восприятия не является самодостаточной, так как прекрасные тела преходящи в своей привлекательности, время безжалостно к ним, а потому и саму идею красоты нельзя обнаружить на чувственном уровне.

Следующий шаг - уровень духовной красоты человека; здесь фактически речь идет об этически-эстетическом. Анализируя эту ступень, Платон приходит к выводу, что и прекрасные души непостоянны, они бывают неустойчивы, капризны, а потому идею прекрасного нельзя постигнуть, оставаясь на втором уровне.

Третья ступень - науки и искусства, которые воплощают знания, охватывающие опыт всего человечества, здесь уж как будто нельзя ошибиться. Однако и здесь требуется избирательность: часто науки и некоторые искусства обнаруживают ущербность, поскольку человеческий опыт слишком разнообразен.

И наконец, четвертый уровень - это высшая сфера мудрости - благо. Таким образом, Платон вновь приходит к пределу, где в единой точке всеобщего блага соединяются линии всех мыслимых совершенств реального мира. Платон разворачивает перед нами иерархию красоты и тем самым показывает, какое место занимает собственно художественная красота.

Аристотель (384-322 до н.э.) разрабатывал теорию катарсиса как одного из важнейших компонентов искусства трагедии. Катарсис, по мысли Аристотеля, - это очищение от аффектов через страх и сострадание трагическому действию.

Когда размышляют об аристотелевском понятии, то напрашивается вывод, что оно является единым духовным средоточием как эстетического, так и этического момента. Вместе с тем в природе и процессуальных механизмах катарсиса до сих пор таится много загадок. Действительно, смертельные схватки, жизненные катастрофы и потери, трагические развязки и вдруг - чувство очищения и удовлетворения. Размышляя над этим парадоксом, нужно подчеркнуть важность такого условия возникновения катарсиса, как ощущение собственной безопасности. С одной стороны, мы перемещаем себя на место героев, а с другой - мы ни на минуту не забываем, что перед нами вымышленный мир, художественное произведение, что это все происходит не с нами. Ощущение себя участником и одновременно зрителем - важная особенность полноценного художественного переживания и катарсиса.

Остановимся подробнее на толковании такой центральной категории, как прекрасное. Как уже отмечалось, среди прочих категорий эстетики прекрасное обладает особым универсализмом. Знакомые эмоциональные реакции - «прекрасная вещь!», «прекрасное произведение!» - выступают как первичный отклик на эстетически-позитивное, представляя собой наиболее общую оценку эстетически привлекательных явлений искусства и действительности. В этом смысле прекрасное тождественно всему, что предстает как эстетически выразительное, и служит синонимом понятия художественности. Такого рода идеи склоняют многих исследователей к мысли, что прекрасное есть единственная собственно эстетическая категория, а все прочие выступают «категориями-гибридами», включающими в себя в равной мере как эстетическое, так и этическое («благородное», «трагическое») и даже религиозное («умиротворяющее», «просветляющее») содержание.

Аристотель склоняется к мысли, что через искусство возникают такие вещи, форма которых находится в душе художника. Прекрасная форма не существует «загодя», она есть результат продуктивной способности самого художника. Подчеркивая очевидное своеобразие художественной реальности по сравнению с действительным миром, Аристотель ставит проблему соотношения правды и правдоподобия в искусстве. Правдоподобие возникает как результат искусного копирования реальности, всего того, что существует вне искусства. Правда в искусстве - нечто иное, стоящее выше правдоподобия; фактически она олицетворяет собой особый художественный смысл, на выражение которого и направлены усилия художника.

Размышления о соотношении выразительных качеств действительности и искусства нашли воплощение в аристотелевской теории мимезиса (подражания). По мнению философа, природа художественного удовольствия заключена в радости узнавания: вид знакомого явления актуализирует связанную с ним память, рождает сопоставления и т.д. Вместе с тем творческая способность не сводится к копированию. Художник производит селекцию явлений видимого мира, добывая невидимые смыслы. Необходимо множество набросков, черновиков, прежде чем остановиться на единственном решении. Итоговое решение зачастую представляет собой собирательный образ, в действительности в таком виде не существующий. Художник может поступиться точностью деталей, если этим обеспечивается большая выразительность произведения.

Таким образом, в эстетике классической античности было высказано множество догадок, наблюдений и концепций, которые дали толчок всем последующим европейским теориям искусства и художественного творчества.

Источники и литература:

1. Асмус В. Ф. Античная философия: критика учения Платона «Об идеях» у Аристотеля / В. Ф. Асмус. – М. : Мысль, 1976. – 268 с.
2. Каган М. С. Философия культуры / М. С. Каган. – СПб. : ТОО ТК «Петрополис», 1996. – С. 416.
3. Платон. Сочинения : в 3 т. / Платон. – М. 1968. – Т. 1. – С. 289.

Заєва Л.І.

УДК 7.075

АРТ-РИНОК ЯК РЕГУЛЯТОР ВЗАЄМВІДНОШЕНЬ ХУДОЖНИКА І ПУБЛІКИ

Становлячи один з компонентів художніх комунікацій, як більш широкого явища, арт-ринок безпосередньо вплетений в культурно-історичний, соціальний і економічний контекст суспільного розвитку. Можна констатувати, що ринок мистецтва однаковою мірою спаяний як з художньо-естетичною, так і з матеріальною оцінкою витвору мистецтва.

Арт-ринок можна розуміти у вузькому і широкому сенсі. У вузькому розумінні арт-ринок - це виключно економічна категорія, що передбачає загальний порядок цін на художні твори того чи іншого автора, його інвестиційну привабливість, посередництво укладенню угод з купівлі - продажу витворів мистецтва. Проте, арт-ринок не може бути замкненим виключно у межах цих дій. Витвір мистецтва містить в собі духовні, нематеріальні цінності, оцінити які через унікальність і неповторність витворів мистецтва досить складно, тому арт-ринок виявляється сплетеним з різними способами обґрунтування цінності художнього твору, що лежать поза прагматичними смислами. Тим більше, що саме оцінка матеріальна значною мірою залежить від «поінформованості» спільноти в творчості певного автора, від свого роду «індексу цитування» імені митця. В такій «непоінформованості» світових покупців в творчості українських художників ми вбачаємо незначну «ліквідність» сучасних наших співвітчизників на світовому художньому ринку. Їх роботи купуються за значно нижчі ціни, а за останні 10 років лише роботи Олександра Ройтбурда виставлялися на