

## Введение

Искусство является важной частью человеческой жизни и культуры. Проблема места искусства в жизни человеческого общества интересовала философию во все времена. С конца XIX и на протяжении всего XX вв. западные (европейские и американские) философы постоянно высказывали суждения в адрес классического и современного искусства, выстраивая свои модели. Но философия искусства появляется не одновременно с самой философией. Она является порождением Нового времени, начало которому было положено эпохой Возрождения. В качестве самостоятельной философской дисциплины она возникает еще позже - на рубеже XIX-XX вв.

Философия искусства - часть современного философского знания и вместе с тем особая дисциплина в системе наук об искусстве. Философия искусства содержит анализ художественного творчества и объясняющих это творчество теоретических концепций, она рассматривает искусство как сферу бытования человека. Вопрос о положении искусства в действительности - это основной вопрос философии искусства. Что такое действительность? Согласно философскому пониманию, это объективная реальность, реализующая определенные исторические возможности. Другими словами, действительность - это объективная реальность в ее конкретности и богатстве. И художники, и ученые живут в действительности, и вместе с тем она в известной мере зависит от них. Ученый, кем бы он ни был - критиком, эстетиком, культурологом, философом, - участвует в отношении искусства к действительности, включает в это отношение самого себя. С другой стороны, произведение искусства - не просто вещь. Произведение искусства есть предметная духовность. Традиционное определение искусства - мышление в художественных образах. Художник, отражая действительность, мыслит образно-эмоционально; результат его творчества несет в себе образно-эмоциональное начало, вызывая у публики сходные переживания и мысли.

### 1. Философия классического искусства

По мере углубления философского интереса к человеку в целом, а не к одной из сторон его деятельности, внимание философов все более сосредоточивалось на многообразии сфер человеческой активности.

Первый опыт системного подхода к вопросу о месте искусства в культуре дала философия Канта. Культура присутствует как сфера проявления человеческого духа. Философ определяет сферы ее приложения: теория - область познания природы, практика - сфера применения морального закона; третья, связывающая сфера, - эстетическое созерцание и искусство. В культуре человечества имеется область, которую можно считать идеальной моделью культуры, ее сосредоточием. Это искусство и эстетическое отношение к миру. В «Критике способности суждения» Кант определяет искусство как «созидание через свободу». Искусство, по Канту, может быть механическим и эстетическим. Последнее делится на приятное и изящное. Приятные искусства предназначены для развлечения и времяпрепровождения (например, искусство непринужденного разговора, сервировки стола и т. д.). Изящные искусства содействуют «культуре способностей души», они дают особое «удовольствие рефлексии», приближая сферу эстетического

к сфере познания. Одним из первых Кант дает классификацию изящных искусств. Основанием для деления служит способ выражения идей, т.е. красоты. Различные виды искусства - это различные виды красоты. Существует красота мысли и красота созерцания. Во втором случае материалом для художника служит либо форма, либо содержание. В результате перед нами три вида изящных искусств - словесные, изобразительные и искусство игры ощущений.

Художественную деятельность Кант понимает как свободную игру рассудка и воображения, создающую прекрасный предмет, который необходим сам по себе, как некий «образец», образ. Искусство способно показать внутреннее назначение вещей в единстве с целями человечества. Искусство, таким образом, превращается у Канта в элемент культуры как системы.

Немецкая классическая философия принципиально по-новому подошла к вопросу о месте искусства в культуре. Культура по отношению к искусству понималась как целостность, а не как ряд видов человеческой деятельности. Идея системности, пронизывающая всю немецкую классическую философию, постоянно присутствует при решении проблемы места искусства в культуре.

Для Ф. Шиллера (1759-1805) человек искусства - идеальный человек не потому, что он подчинил своему духу мир, культивировал его, а потому, что в преобразовании, опредмечивании своих духовных сил во внешнем мире он воплотил себя не как часть своей сущности, а нашел себя как целостность. Человек, считает Шиллер, лишь в процессе исторического развития утрачивает свою целостность, однако искусство ему эту целостность возвращает. История человечества есть продолжение истории природы в ее высшей потенции. Поэтому искусство, высшая форма культуры, изображает природу и человека во всей полноте их возможностей. Художник не копирует формы природы, он выходит за их пределы для того, чтобы вновь обрести природу в абсолютном синтезе реального и идеального. Искусство как бы подражает творческому процессу, происходящему в природе, вернее, его духу. Оно, подобно организму, и вечное становление, и в то же время гармония. Душа мира становится душой искусства.

Художественное произведение является единством смысла и образа, бесконечного и конечного, сознательного и бессознательного, реальным изображением тождества субъективного и объективного. В художественном произведении в конкретно-чувственном образе выражается абсолютное единение человека с универсумом.

Шиллер остро чувствует наметившийся с приходом Нового времени разрыв между идеалом и действительностью, искусством и природой, культурой и жизнью.

Наиболее глубоко и последовательно вопросы искусства были продуманы Ф.

Шеллингом (1775-1854). Основным предметом его интереса в ранний период его деятельности была «философия природы», из которой он впоследствии вывел и свою «философию искусства».

Природа - сама себе художник, а искусство - проявление ее самосозидающей силы.

Идеальный мир искусства и реальный мир объектов - продукты одной и той же деятельности. Объективный мир есть лишь изначальная, еще неосознанная «поэзия духа».

«Философия искусства» Шеллинга - первая попытка построить систему понятий с учетом исторического развития искусства. Философ сопоставляет логический взгляд на искусство с историческим, говорит о противоположности античного и современного ему искусства. Центральное понятие искусства, по Шеллингу, - символ. Учение о символе оказало влияние на философскую и искусствоведческую мысль. Под влиянием философии искусства Шеллинга находились крупнейшие русские мыслители (П. Я. Чаадаев, В. С. Соловьев и др.).

Г. В. Ф. Гегель (1770-1831) дал наиболее полное и глубокое обоснование понимания искусства в истории философской мысли. В концепции Гегеля природа искусства исчерпывается его познавательными характеристиками. философия искусство кант Искусство является одним из необходимых явлений духовной жизни человека. Искусство - форма самосознания человечества, отражающая его реальное историческое развитие, выражающая «дух» и содержание жизни каждой эпохи. От других форм сознания искусство отличается тем, что оно коренное, существенное содержание эпохи, которое постигается в чувственной форме как непосредственное явление истины. «Искусство призвано раскрыть истину в чувственной форме». Тем самым искусство выступает как образное воплощение Абсолютного духа. В этих положениях заключены важные моменты: связь искусства с эпохой, оно рассматривается как форма познания мира, дается указание на образность как специфическую особенность художественного творчества. Эти положения были выработаны Гегелем в борьбе против сведения искусства к поверхностному подражанию природе, к ремесленному формотворчеству, к бездумному развлечению или чувственному наслаждению, и они направлялись им против соответствующих тенденций в художественной практике его времени. Гегель не раз критиковал искусство, которое дает лишь «простую копию внешних объектов». Он критиковал также искусство, которое исчерпывается «данными линиями, кривыми, поверхностями, впадинами, углублениями камня, данными красками, звуками, словами, вообще каким бы то ни было используемым материалом», ибо искусство «должно выявить внутреннюю жизнь, чувство, душу, содержание, дух, то есть все то, что мы и называем смыслом художественного произведения». Искусство выступило в философии Гегеля как серьезная область, соизмеримая с наукой, как образное мышление, способное постигать сущность жизни, проникать в природу вещей.

Данная концепция искусства ставилась и другими мыслителями. Начиная с древних, особенно с Аристотеля, к вопросу о познавательном содержании искусства довольно часто обращались философы и художники. Однако понимание искусства как художественного познания разработано Гегелем не в виде отдельных гениальных догадок, положений, общих постулатов, а выступает как систематическая, фундаментально обоснованная философская концепция.

Гегель рассматривает и определяет искусство по отношению к деятельной сущности человека. Согласно Гегелю, всеобщая и абсолютная потребность, из которой проистекает искусство, заключена в том факте, что человек обладает мышлением, т. е. он творит из «самого себя» и «для себя то, что он есть». Рассмотрение понятия и

сущности искусства Гегель выводит из определения разумности человека. Для Гегеля искусство - форма самосознания духом себя как духа, форма чувственного самосознания. Концепция Гегеля связала в единое целое все формы культурной деятельности человека, по-своему проинтерпретировала их.

## 2. Русская философия искусства

Среди основных течений философия искусства начала XX столетия необходимо назвать русский символизм. Именно русский символизм многие исследователи рассматривают в качестве «начала начал» Серебряного века. Место и роль русского символизма трудно переоценить. Он осмыслил противоречивую атмосферу того времени.

Одной из наиболее значимых фигур в русском символизме является П. А. Флоренский (1882-1943). Он придавал искусству самостоятельное место в человеческой культуре, подчеркивая его незаменимость философией или наукой, техникой или политикой. Образы искусства позволяют объяснить и даже предсказать явления жизни точно так же, как это делается с помощью научных формул или технических устройств; поэтому они «не могут и не должны быть пересказываемы языком науки или философии», они требуют особого, эстетического или искусствоведческого анализа. Все творчество Флоренского пронизано «мыслью о верховенстве красоты, о признании ее силой, пронизывающей все слои бытия». «Образы искусства, - писал он, - суть формулы жизнеописания, параллельные таковым же формулам науки и философии». Они позволяют объяснить и даже предсказать явления жизни точно так же, как это делается с помощью научных формул или технических устройств. Занимаясь историей искусства, Флоренский менее всего хотел бы направлять кого-то или исправлять, он заботился только о том, чтобы художественное восприятие «не было засорено тенденцией, ложными взглядами». Пространство выступает у Флоренского в качестве центрального символа, который как бы «стягивает» остальные символы и смыслы. Поэтому анализ пространственной формы искусства и художественно-изобразительного творчества оказывается способом построения общей философии искусства.

Искусство и художественное творчество следует рассматривать как особый тип пространства построения, который занимает промежуточное место между пространствами техническими и научными. Организация таких пространств называется искусством. Правильное понимание произведения невозможно без образного вхождения в пространство произведения. В работе «Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях» (1924) Флоренский определяет типы художественного пространства относительно разных видов искусства. Флоренский считает, что искусство, наука, философия, обыденное сознание - это различные языки описания действительности. Ключевые моменты теории пространственности Флоренского: пространственные образы применяются для истолкования смысла и содержания произведений искусства; «пространствопонимание» определило развитие средового подхода в архитектуре и дизайне. Философ подчеркивает мысль о том, что первично само пространство. В искусстве существуют свои внутренние отличия способов «пространство

построения». Флоренский обращается, в частности, к живописи, графике, скульптуре и пластике. Теория пространственности Флоренского оказала серьезное воздействие на исследования 20-х годов XX века. Ее влияние можно увидеть в ряде современных работ по семиотике искусства. Идеи философии искусства Флоренского были с энтузиазмом восприняты современниками.

Сфера искусства привлекала и С. Л. Франка (1877-1950), главным образом, возможностью обосновать созидательную свободу человека, человеческой личности. Искусство, с точки зрения Франка, выражает некую конкретную реальность, не разрывая ее на систему отвлеченных понятий, а берет ее именно в ее конкретности. Искусство служит средством выражения, делая жизнь и узнаваемой, и таинственной в силу совпадения двух пластов бытия (эмпирического и духовного). Искусство, в отличие от проявлений красоты в природе, хотя и использует для достижения выразительности специальные средства - произвольные ассоциации идей, образов, эмоций, имеет, однако, ту же цель: открыть внутреннюю значительность, осмысленность (или, по выражению Франка), «душеподобность» реальности. В своих философских построениях Франк ориентируется на модель искусства. В искусстве человеку удастся прикоснуться к непостижимому через выразительность. Человек получает возможность соучаствовать в реальности.

Работы М. М. Бахтина открыли новый этап в понимании формы не только в сфере искусства, но и в вопросах формирования новой системы философии. Становление формы осуществляется в направлении сближения искусства с жизнью. Так, Бахтин решает центральную проблему искусства - проблему формы и жизни. Принцип искусства, принцип формы всегда представлялся противоречивым. Появление новых тем, связанных с изменяющимся образом мира, привело к разрушению классической формы. Классическая (или закрытая) форма противостоит форме открытой, хотя это противопоставление не является абсолютным. Критерий «открытость-закрытость» возник в процессе изучения художественных форм и направлен на выявление смысла. Если закрытая форма направлена только на саму себя и тот смысл, который содержится в ней, то открытая форма отсылает за пределы самой себя, создавая ощущение безграничности смыслов. Вопрос о форме, несмотря на давнюю историю своего существования, остается чрезвычайно актуальным. В самом абстрактном смысле форма - это структура, способ, которым создается целое. С одной стороны, форма в искусстве обусловлена природой материала. С другой стороны, форма выходит за пределы материала, становится активной, сама начинает творить. Художественное содержание в этом случае нуждается в форме, так как только через нее может быть выражено.

### 3. Философия неклассического искусства

XX столетие стало основой для великих сдвигов во всех сферах культуры, включая искусство. Здесь следует отметить два момента. Один касается постоянного присутствия идей XVIII в. в современной философии искусства; другой - их неадекватности по отношению к искусству нашего времени.

Возникло стремление к демонстративному отрицанию классического наследия. В искусстве наметился и стал последовательно реализовываться отказ от выражения и

создания прекрасного, возвышенного. Возникла тенденция к выходу за исторически сформировавшиеся границы искусства. Но у этой тенденции была и положительная сторона: перенесение принципов, наработанных в сферах высокого, неутилитарного искусства, в новые прикладные искусства. Отсюда берет начало новый этап развития декоративно-прикладных искусств, социально ориентированных на новейшие достижения техники: дизайн, реклама и др. Не без помощи тех же авангардистов быт человека второй половины XX в. существенно эстетизировался. Этому способствовали новейшие технологии, современные средства полиграфии, Интернет. Таким образом, эксперимент XX века привел к изменению традиционных языков художественного выражения, особенно в сфере визуальных искусств. Понятие красоты отнюдь не исчезло из лексикона дизайнеров и архитекторов, творцов высокой моды, но новые материалы, соответствующая техника позволили по-новому подойти к традиционным эстетическим стремлениям к красоте, светоносное на основе принципов конструктивности.

Однако существует и сложность в изучении неклассики - это ее реальная незавершенность, которая не позволяет предметно решить вопрос датировок: известно лишь место старта, время финиша покрыто тайной. Классика и неклассика сходятся в одном - раскрытии смысла бытия для человека.

### 3.1 Декаданс

Едва ли в современной философии искусства можно найти более противоречивые и постоянно изменяющиеся концепции, чем концепции авангарда и декаданса. И та и другая с трудом могут быть замкнуты в определенных исторических рамках. И в самосознании художников, и в критических суждениях они выступают как переходные, ориентированные на пересмотр ценностей культуры и искусства. Более того, по отношению друг к другу декаданс и авангард оказываются в противоречивых отношениях - зависимости и отторжения.

Декаданс, противостоящий своим предшественникам (романтизму и натурализму) и одновременно никак не желающий укладываться в символистские схемы, представляет собой одно из самых неопределенных и ускользающих от научных описаний течений в европейской культуре. Декаданс принципиально чужд стабильным, коллективным и отторгнутым от индивидуальности формам существования искусства.

Появившись буквально на несколько лет, декаданс затем получил вторую жизнь, с одной стороны, в массовой культуре, с другой - его темы и образы постоянно воспроизводятся в разных течениях искусства, относительно которых используют термин «авангард».

Как правило, декаданс ассоциируется с рафинированностью в эстетике, нервической утонченностью, экзальтацией индивидуализма и пессимизма. «Пафос отчужденности и борьбы», привнесенный в европейскую культуру декадентами, оказался исходным для большинства художественных течений как авангарда нач. XX в., так и западного неомодернизма 50-60-х гг. XX в. «Отрицательный», нигилистический характер отношений искусства с социальным и культурным контекстом, определяющий облик авангардистских движений, впервые программно был заявлен в эпоху декаданса.

Декаданс - общее наименование кризисных явлений к. XIX - нач. XX вв., отмеченных настроениями безнадежности, неприятия жизни индивидуализмом. Умонастроения декаданса затронули творчество значительной части художников. В наиболее отчетливом виде мотивы декаданса впервые появились во Франции. Они оказали глубокое влияние на символизм в поэзии, во главе которого стояли так называемые «проклятые поэты» - П. Верлен (1844-1896), А. Рембо (1854-1891), С. Малларме (1842-1898). В 1857 г. вышли в свет «Цветы зла» Ш. Бодлера (1821-1867). «Цветы зла» стали первыми по времени художественным воплощением того мировоззрения, которое позже получило название *decadence*. Декаданс относится к числу тех феноменов, которые трудно поддаются определению. Сложный и неоднозначный по природе, он являет собой тесное сплетение философско-эстетических и литературно-художественных черт, которые не всегда можно отделить друг от друга.

Декаданс явился следствием исчерпанности всех прежних методов освоения действительности в искусстве. Это период, когда новые запросы общества еще не сформированы, а прежние перестали удовлетворять. Поиск новых форм сопровождается конкуренцией, которая не заканчивается, как правило, победой какой-то одной формы. Декаданс - это особый тип мировосприятия, характеристика кризисной эпохи. Он стал свидетельством неблагополучия общественного климата, стимулировавшего апатию, тоску, ощущение обреченности. В условиях кризиса ценностей, романтические помыслы об идеальном строении общества сменились примирением с действительностью, эстетизацией зла. Декаденты возвели зло в сверхличную силу, заложенную в природе вещей. Если для романтиков непререкаемым было торжество красоты и добра, то в декадансе утвердилось допущение аморализма красоты, появилась идея «преодоления этики эстетикой», близкая позиции Ницше «по ту сторону добра и зла». Для искусства не осталось запретных тем и не достойных художественного отражения вопросов. Методологические установки декаданса: неприятие классических форм самовыражения, стремление к новому, риску, изменениям, ревизия не только эстетических, но и этических норм.

В Россию информация о декадансе проникает в конце 80-х гг. XIX столетия. Начало русского декадентства датируется лекцией Д. Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы», прочитанной в октябре 1892 г., или первым выпуском сборника «Русские символисты» (март 1894 г.). Подобно европейскому, русский декаданс также оказался в высшей степени неопределенным и ускользающим феноменом.

### 3.2 Философия искусства авангарда

Многие процессы европейской художественной культуры были связаны с открытиями начала XX в., когда возникло беспредметное, или абстрактное, творчество. Символом нового понимания смысла и цели искусства стал «Черный квадрат» К. С. Малевича (1878-1935), написанный в 1915 г. Художник предложил новый вариант художественного языка. В своих теоретических работах мастер сообщил, что он вышел на «ноль форм» и начал постройку новых форм из Ничего. Само слово «авангард» наиболее удачно для обозначения всевозможных новаторских

явлений - как в художественной практике, так и в эстетических концепциях. Авангардные явления характерны для всех переходных этапов в истории художественной культуры, отдельных видов искусства. Однако в XX в. авангард приобрел глобальное значение мощного феномена художественной культуры, охватившего все более или менее значимые стороны и явления и ознаменовавшего начало качественно нового грандиозного переходного периода в ней.

В сфере практики авангард легче обнаружить в экспериментальном, студийном искусстве, выступающем в противовес искусству коммерческому или официальному. В сфере научной мысли косвенными побудителями авангарда явились достижения во всех сферах научного знания с конца XIX в.; в философии - основные учения неклассической философии А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, А. Бергсона, М. Хайдеггера, Ж.-П. Сартра; в психологии, прежде всего, фрейдизм. В гуманитарных науках - выведение лингвистики на уровень философско-культурологической дисциплины; отход от европоцентризма и как следствие - возросший интерес к восточным культурам, религиям, культурам.

К характерным и общим чертам большинства авангардных феноменов относятся: их экспериментальный характер, чаще всего осознанный; революционно-разрушительный пафос относительно традиционного искусства и традиционных ценностей культуры; резкий протест против всего, что представлялось их создателям и участникам консервативным, обывательским, «буржуазным»; безудержное стремление к созданию принципиально нового во всем.

Авангардистское видение мира разрушает иерархическую структуру мира. Стратегия авангарда основана на убеждении, что мир сам по себе хаотичен; если в нем и обнаруживается некая видимость порядка, то это происходит благодаря искусству, которое с помощью своих концептуальных моделей организует мир. Авангард существует там, где картина мира лишена четких очертаний. Бестрепетное отношение к бытию, размывание границ между утилитарным и художественным, реальностью и текстом, свидетельствуют об изменившемся состоянии метафизического начала всякой культуры.

Авангард создает свой манифест, суть которого состоит в поиске «новой выразительности», отличной от классической. Искусство авангарда, претендуя на то, чтобы выступить как новый тип освоения мира, углубляется в поиск новых формальных структур. Среди наиболее важных аспектов произведения искусства авангарда можно выделить следующие: рассмотрение художественного текста как коммуникативного акта; признание «открытости» художественного произведения; выделение метафоры как основного выразительного средства произведения.

Появление художественного авангарда вызывает переосмысление традиционных понятий и подходов. Большая часть направлений и отдельных представителей авангарда ориентировались на принципиальный иррационализм художественного творчества, чему способствовала духовная атмосфера первой половины века. Отсюда активное использование приемов алогизма, парадокса, абсурда в творчестве. Общее культурно-историческое значение авангарда состоит в том, что он показал принципиальную культурно-историческую относительность форм, средств, типов



художественно-эстетического сознания и выражения. Авангард экспериментально выработал множество новых, нетрадиционных элементов, подходов, решений художественного выражения и презентации. Благодаря чему способствовал возникновению и становлению новых технических видов искусств.

В смысле художественно-эстетической значимости ясно, что, несмотря на создание произведений, имеющих чисто экспериментальный характер, авангард представил фигуры крупнейших деятелей искусства нашего столетия: С. Дали (1904-1989), В. В. Кандинского (1866-1944), Ф. Кафку (1883-1924), М. Шагала (1887-1985), Т.С. Элиота (1888-1985) и многих других.

Именно авангард разрушением эстетических норм и принципов, открытием новых возможностей в сфере искусства, открыл путь к переходу художественной культуры в новое качество. С точки зрения культурно-исторического значения авангард показал особую социальную роль искусства в современной культуре, способность конструировать новую модель миропорядка.

Декаданс и авангард - две культурные концепции, наиболее ярко выражающие границы исторического сознания, фиксирующие моменты кризиса в поступательном движении истории.

### 3.3 Абсурд и экзистенциализм - философия и искусство поиска

В постоянный культурно-философский и литературоведческий обиход слово «абсурд» внедрилось под прямым влиянием экзистенциальной философии, заговорившей об абсурде как о ключевом понятии послевоенной Европы. Абсурд возникает не только как разрыв между миром и человеком, между действительностью и искусством, но и как поиск единства в них. Человек стремится к согласию с миром, а тот, в свою очередь, остается либо равнодушным, либо враждебным. Поэтому человек, внешне вписываясь в окружающую действительность, на самом деле ведет в ней неподлинное существование, разрыв которого может произойти благодаря абсурду.

Абсурд в философском понимании есть онтологическая характеристика, которая становится знаком разлада человеческого существования (=экзистенции) с бытием, обозначением разрыва, именуемого экзистенциализмом «пограничной ситуацией». Определением «абсурд» подчеркивается иррациональность жизни, ее изначальная стихийность, хаотичность, лишенная смысла и, следовательно, неподвластная рациональности.

Еще у греков абсурд означал логический тупик, то есть место, где рассуждение приводит рассуждающего к очевидному противоречию или, более того, к явной бессмыслице и, следовательно, требует иного мыслительного пути. Под абсурдом понималось отрицание центрального компонента рациональности -- логики.

Понятие абсурда в греческой философии было связано с понятием хаоса. Эстетически совершенному космосу Древней Греции противостоял бесформенный хаос. Каждая ступень мироздания, приближаясь к высшему началу, рассматривалась как более упорядоченная, наполненная добром и красотой.

Европейская цивилизация, обязанная своим происхождением древнегреческой культуре, пошла по пути борьбы с хаосом, как в непосредственно окружающей нас

жизни, так и в понятиях. Европейская культура начала борьбу с хаосом, создавая образ мира как космоса: космос -это противоположность хаосу, нечто прекрасное. Европейский космос подчинен Логосу, который также противопоставлен хаосу как порядок беспорядку. Борьба с хаосом с позиций логоса, пространства, космоса длилась в Европе до рубежа XIX-XX вв., когда возникла принципиально новая культура.

Новоевропейская культура взяла ориентацию на разум, логику, рассудочное, непротиворечивое суждение. Абсурд перешел в разряд негативных оценочных характеристик. Абсурд противостоял трем составляющим новоевропейской системы ценностей - истине, добру и красоте.

В современной культуре идея универсального порядка и логоса рушится. Архетип хаоса проявляется в самых различных образах европейской культуры. Культовым достижением европейской живописи, например, является «Черный квадрат» К. Малевича, который можно рассматривать как визуальное воплощение хаоса. Для воплощения образа хаоса XX век нашел адекватные средства выражения: если искусство прошлых веков строилось на неких логических, статических константах, то современности удастся «схватить» время, выдавать «потoki сознания» в виде хаотических образов. В современной культуре хаос понимается не как отсутствие порядка, но как иной порядок. Итак, эстетический подход в рассмотрении абсурда основывается на двойственном понимании порядка и хаоса, характерного для ценностной доминанты античной культуры, получившего дальнейшее развитие в XX веке.

Экзистенциалисты, активно заявившие о себе после Первой мировой войны, с особой остротой ощутили и сумели выразить кризисное положение человека в современном мире, утратившем высокие идеалы, его полную растерянность перед «потоком жизни». Работы С. Кьеркегора, Ф. Ницше, Ж.-П. Сартра, А. Камю, М. Хайдеггера и др. открыли возможность обращения к основам бытия и созданию новых мыслительных конструкций. Философия экзистенциализма как философия поиска есть «результат мыслительного эксперимента», которая строилась на утверждении ограниченности человеческого существования.

Экзистенциалисты разрабатывали новые формы философствования, позволяющие преодолевать грани между искусством, наукой и жизнью и литературой. Им удалось выразить суть внутренних переживаний человека, оставшегося один на один с суровой стихией материального существования. Экзистенция ощущалась и описывалась ими как некое предельно одинокое, отчужденное, бесцельное и бессмысленное существование человека в неопределенном, абсурдном и жестоком мире.

Актуальность философии экзистенциализма очевидна, т. к. она задает «вечные вопросы» человеческого существования, которые не имеют однозначных или правильных ответов и потому требуют новых решений от каждого поколения. Именно философия экзистенциализма сыграла важную роль в актуализации понятия абсурдной жизни.

Камю выделил основные темы, связанные с абсурдом, абсурдным человеком и

абсурдной жизнью: стремление к подлинной, истинной жизни; отрицание надежды, следовательно, отрицание будущего и всего, что с ним связано; переоценка всех ценностей. Проблемы бытия получают, таким образом, статус проблем субъективного сознания, решение которых целиком и полностью зависит от их осознания.

### 3.4 Модерн

Специфическое понимание термина «модерн» было предложено Ю. Хабермасом (р. 1929), который обозначил им целую историческую эпоху, известную как Новое время. Согласно Хабермасу, эпоха модерна впервые в истории исключает аналогии в прошлом, даже если этим прошлым является античность, которую Винкельман считал образцом на все времена. Модерн противопоставил прошлое и настоящее, вышел за границы художественного сознания и превратился в универсальное мировидение.

В своей работе «Модерн - незавершенный проект» Хабермас говорит о предыстории модерна. Он отмечает, что впервые слово «modernus» было употреблено в V в. Однако в полной мере модерн заявил о себе после эпохи Просвещения. Именно эта эпоха с идеей бесконечного прогресса, совершенствованием морали и познавательных способностей, осознала современность через прошлое. Модерн по отношению к истории и современности всегда есть постистория, постсовременность.

Модерн (постмодерн) и философия современного искусства так связаны между собой, что отделить одно от другого часто не представляется возможным.

Философы-модернисты часто «эмигрировали» из пространства академической, строгой философии в пространство «свободы» искусства.

Одним из первых авторов, рассматривающих многомерную проблему модерна, был Ш. Бодлер. Он стоял у истоков той философии нового искусства, которая породила авангард и с которой вынуждены полемизировать постмодернисты. Бодлер предлагает «рациональную и историческую теорию прекрасного» (в противовес теории единой и абсолютной красоты). Прекрасное, согласно Бодлеру, содержит в себе элемент вечный и элемент относительный, обусловленный моментом изависящий от эпохи. Поэтому современный художник в поисках «духа современности» стремится выделить в повседневности скрытую поэзию, стремится извлечь из «преходящего элементы вечного». Каждая эпоха, каждый народ вырабатывали собственную манеру воплощения красоты и морали, поэтому романтизм превозносится Бодлером как «самое современное, самое животрепещущее выражение прекрасного».

Сходные мысли находим у Гегеля, которого не раз называли создателем влиятельной модели «модернизации» искусства. Гегель неоднократно говорил о том, что назначение искусства состоит в выражении духа народа и духа времени, что человек во всякой своей деятельности является «сыном своего времени». Уподобляя искусство познанию, Гегель выражает суть «модернистского» подхода к искусству, указывая, что когда мы имеем перед чувственным взором предмет, выявленный как совершенство, то мы теряем к нему интерес.

В эпоху модерна разрывается связь между искусством-субъектом-социальной

действительностью. Это означает, что искусство уже не репрезентирует жизнь, а само становится жизнью.

Заслуга модерна перед культурой проявилась в том, что именно в границах этой культуры возникает особая наука - философия искусства.

Заключение

В XX в. взаимодействие философской и художественной мысли стало еще более очевидным, чем в предыдущие столетия. Это и понятно. После четкой ориентации философских исследований на гносеологическую проблематику, характерную для Нового времени, в рамках которого и возникла эстетика, интерес ученых сместился в сторону онтологической проблематики. Этот процесс охватил как сферу художественного творчества, так и сферу собственно философских изысканий.

Именно поэтому возникла необходимость актуализации и конституирования философии искусства в качестве самостоятельной сферы или раздела философского знания. На это обратили внимание авторитетные мыслители Запада, указав на принципиальную недостаточность эстетического учения в подходе к анализу искусства, в объяснении современных тенденций художественного творчества.

Г.-Г. Гадамер предложил новые подходы, предполагающие понимание произведения искусства как «новой оформленной определенности», «нового крошечного космоса», «новой цельности схваченного, объединенного и упорядоченного в нем бытия», тем самым намечая возможность его философского осмысления.

В антологии «Американская философия искусства» ее научный редактор и автор вступительных статей Б. Дземидок отмечает, «большинство современных американских создателей философской теории искусства называют себя не эстетиками, а философами искусства, а свои концепции определяют названием - философия искусства». Становление философии искусства связано с изменением стиля мышления, характерного для исторического периода эпохи модерна, развитие которого продолжается. Из этого следует, что продолжается развитие философии искусства как самостоятельной науки.

Список использованной литературы

Волкогорова, О. Д. Основы философии [Текст]: учеб. / О.Д. Волкогорова, Н.М. Сидорова. - М.: ФОРУМ [и др.], 2013. - 480 с.

Логинова, М. В. Основы философии искусства [Текст]: учеб. пособие / М.В. Логинова. - М.: ИНФРА-М, 2013. - 159 с.

Никитич, Л. А. Культурология. Теория, философия, история культуры [Текст] : учеб. для студентов вузов / Л. А. Никитич. - М. : ЮНИТИ-ДАНА, 2012. - 559 с.

\* Философия искусства // 2dip - студенческий справочник. URL: [https://2dip.su/теория/философия/философия\\_искусства/](https://2dip.su/теория/философия/философия_искусства/)