

УДК 7.01; 7.03

ББК 85.103(3); 87.3(4/8); 87.8г

Табунова Надежда Андреевна

Аспирант, сектор художественных проблем массмедиа,
Государственный институт искусствознания, 125009, Россия, Москва,
Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0002-9807-714X
ResearcherID: AAA-7149-2022
michael_10@mail.ru

Ключевые слова: Новое время, ментальность, барокко, классицизм,
кинетическое искусство, художественная форма, способ
художественного видения

Табунова Надежда Андреевна

Основные черты выразительности искусства Нового времени



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2022-1-80-107

Для цит.: Табунова Н.А. Основные черты выразительности искусства
Нового времени // Художественная культура. 2022. № 1. С. 80–107.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-1-80-107>.

For cit.: Tabunova N.A. The Main Features of the Expressiveness of the Arts in
the Modern Era. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2022, no. 1,
pp. 80–107. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-1-80-107>. (In Russian)

Tabunova Nadezda A.

PhD Student (in Philosophy), Mass Media Arts Department, State Institute
for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, 125009, Moscow, Russia
ORCID ID: 0000-0002-9807-714X
ResearcherID: AAA-7149-2022
michael_10@mail.ru

Keywords: the Modern Era, mentality, Baroque, classicism, kinetic art,
artistic form, artistic vision

Tabunova Nadezda A.

The Main Features of the Expressiveness
of the Arts in the Modern Era

Аннотация. Автор ставит вопрос о социальных стимулах Нового времени, инициировавших поиски художниками новых способов выразительности и преобразование методов искусства. Предметом исследования являются художественная выразительность искусства и философские концепции Нового времени. В культуре Нового времени средневековую сакральную предрешенность, регулировавшую человеческое бытие, сменяет новое самосознание человека как субъекта истории. Искусство, восприимчивое к изменениям в сознании, отражает этот процесс, акцентируемый в настоящем исследовании. Актуальность работы обусловлена возможностью рассмотрения соотносительности изменений в искусстве и мироощущении личности.

В статье формулируются критерии репрезентативности и иллюзорности выразительных методов искусства Нового времени. Исследуется вопрос поиска новых выразительных средств живописцами, скульпторами и архитекторами, а также причины, побуждающие к этому поиску. Движущие стимулы искусства исканий новых средств отображения осознаваемых и неосознаваемых изменений в ментальности определяются через рассмотрение переломных моментов в европейском социокультурном сознании в Новое время. Изучается вопрос диалектики изобразительного и выразительного с целью выявления их воздействия на самодвижение искусства.

Автор фокусируется на рассмотрении классицистических и барочных тенденций в искусстве. Применение междисциплинарного подхода целесообразно в исследовании выразительных приемов искусства и философских тенденций Нового времени.

Abstract. In the present article, the author raises the question of social incentives of the Modern Era that encouraged artists to search for new ways of expression and initiated transformations of artistic methods. The subject of research is the artistic expressiveness of the visual arts and philosophical concepts of the Modern Era. In the culture of the Modern Era, the medieval sacred predetermination that regulated human existence is replaced by a new self-consciousness of a person as a subject of history. Being susceptible to changes in consciousness, art reflects this process, which is emphasized in this study. The relevance of this research is due to the possibility of considering the correlation between the changes in art and a person's view of life.

The author formulates representation and illusory criteria for the expressive methods of the visual arts of the Modern Era and investigates the search for new expressive means by painters, sculptors, and architects. The driving force behind the search for new means of displaying both conscious and unconscious changes in mentality is identified through the analysis of the major changes in the European socio-cultural consciousness in the Modern Era. The question of dialectics of the visual and the expressive is studied in order to consider their impact on the self-movement of art.

The author focuses on classical and Baroque trends in art. In studying the expressive techniques of art and the philosophical trends of the Modern Era, the application of the interdisciplinary approach is advisable.

Введение

Изучение феномена ментальности и влияния ее изменений на формирование выразительных подходов искусства — актуальная тема для исследования в силу недостаточной ее освещенности в отечественной науке.

Как известно, главный опыт изучения исторического бытия искусства в эстетико-культурологическом измерении принадлежит школе «Анналов» (Л. Февр, М. Блок) и ее последователям (Ж. Дюби, Ф. Бродель, Ж. Ле Гофф, Р. Мандру). Из современных российских исследований, посвященных вопросам взаимного влияния ментальности и искусства, следует выделить работы О.А. Кривцуна [7; 8], А.В. Сухарева [14], материалы А.С. Гагарина об экзистенциалах человеческого бытия в современной философской антропологии [3]. Отмечается интерес к самому явлению ментальности и нюансам ее формирования через призму гуманитарных наук⁽¹⁾.

С.В. Чернов поднимает вопрос об индивидуальных особенностях личности гения, прослеживая самобытный след великих живописцев, творцов и мыслителей в мировой культуре [15]. Емко подмечая, что «гений есть создатель, ищущий совершенства», он рассматривает критерии гениальности и влияние на них как внешних, так и внутренних факторов. Это исследование побуждает искать новые ракурсы изучения культурного наследия и самодвижения искусства, в том числе и для автора данной статьи.

Переосмысление имеющихся подходов к изучению прошлого и поиск нового исследовательского инструментария прослеживается в книжной серии «Культура повседневности» издательства «Новое литературное обозрение» (выпускается с 2001 года по настоящее время). В серию входят как переводы иностранных трудов, так и отечественные монографические исследования⁽²⁾.

(1) Гетманов И.П. Ментальные структуры русского национального сознания // Актуальные проблемы науки и техники. 2018: Материалы национальной научно-практической конференции / Отв. ред. Е.В. Петрова. Ростов-на-Дону: Донской государственный технический университет, 2018. С. 691–693; Мазаненко О.М. Векторально-ментальные механизмы творческого сознания как эстетического феномена // Вестник Донецкого национального университета. Серия Б: Гуманитарные науки. 2019. № 1. С. 99–104.

(2) История частной жизни / Под общ. ред. Ф. Арьеса, Ж. Дюби. Т. 4: От Великой Фран-

Концептуальный интерес для данной статьи представляют зарубежные исследования менталитета — как уже ставшие каноническими монографии А. Линн Мартина (A. Lynn Martin) *The Jesuit Mind: The Mentality of an Elite In Early Modern France*, 1988, Оке Дауна (Åke Daun) *Swedish Mentality*, 1989), так и изыскания последних лет — Д. Де Лукка (D. De Lucca) *The Baroque Mind*, 2018 [18] и др.

В современной науке эта проблематика экспонирует широкое междисциплинарное поле научных интересов ученых, среди которых выделим культурологические работы, имеющие в том числе особое методологическое значение, — исследования, предполагающие переосмысление существующих и поиск новых решений через диалектику с ними [22]. Отметим определенную исследовательскую традицию, отражающую искания новых позиций восприятия эпохи Нового времени, а также определения ключевых точек, как влиявших на искусство «внутри» обозначенного периода, так и продолжающих влиять на культуру сегодня [17]. Интересный подход избран в работе М.Т. Франко Фильо и М. Лима Майя [19]: визуальная зрелищность барокко, использовавшаяся и как политический инструмент, соотносится с современным «цифровым барокко», когда визуальность сопровождает все отрасли человеческой жизни. Линию точечного изучения культурного наследия через новые методологические подходы представляет, например, монография Хью Грэди (Hugh Grady, 2017), посвященная сонетам Джона Донна: автор синтезирует литературную критику и формалистический анализ произведений, анализируя их через призму «барочной аллегории» Вальтера Беньямина [21].

Цель настоящего исследования заключается в изучении коренных сдвигов в художественном языке Нового времени, выявлении глубинных причин обновления художественных вкусов, эстетических ориентиров.

Проблематика исследования диктует междисциплинарный подход, применение историко-культурного и сравнительного методов

цуской революции до I Мировой войны / Под ред. М. Перро. М.: Новое литературное обозрение, 2018. (Серия «Культура повседневности»); Ивик О. О брачной и внебрачной жизни. М.: Новое литературное обозрение, 2020. (Серия «Культура повседневности»); Архипова А., Кирзюк А. Опасные советские вещи: городские легенды и страхи в СССР. М.: Новое литературное обозрение, 2021. (Серия «Культура повседневности»); и др.

в изучении взаимного влияния искусства и ментальности. Научная значимость определяется актуальностью проблемы исследования, а также ее междисциплинарностью, поскольку результаты исследования могут быть использованы в области не только эстетического, но и культурологического, искусствоведческого и исторического знания. Разработка темы способствует формированию комплексного представления о процессах, происходивших в художественной культуре Нового времени.

Репрезентативность и иллюзорность в дискурсе искусства

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

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

Интересный аспект новой выразительности проявился и в так называемых автоматах. Механические объекты, уподобляющиеся живым существам, упоминались еще в гомеровской «Одиссее», где выкованные Гефестом псы из золота и серебра стерегли дворец Алкиноя [5, с. 76]. Автоматы конструировались ради развлечения власть имущих, для устрашения и потехи простого люда, для ритуальных действий в Древней Греции. Во время Элевсинских мистерий использовались сконструированные фигуры божеств, о которых упоминал Геродот [4, с. 96].

Известен механический летающий голубь Архита Терентского [1, с. 3], который преодолевал расстояния до двухсот метров, и ис-



Ил. 1. А. Поццо. Плафон. 1703.
Фреска. Церковь иезуитов, Вена

кусственная служанка Филона Византийского. Антропоморфная фигура, чей внутренний механизм был скрыт под драпировками одежды, была способна разливать вино из сосуда в чашу, которую держала в руке.

На Востоке были свои талантливые мастера, которые создавали не менее сложные объекты. Аль-Джазари (1136–1206) сконструировал так называемые Слоновые часы: время они показывали посредством движения установленных на слоне человеческих фигур, приводимых в движение благодаря сообщению механизма со скрытым под часами резервуаром воды, разгоняемой деталями конструкции.

Россию также не минуло увлечение подобными артефактами. Так, часовой мастер Петр Высоцкий изготовил механических львов для дворца царя Алексея Михайловича.

Начиная с Античности, автоматы претерпевали различные изменения, усложнялись в конструктивном плане, также усложнялись

истории, которые они были призваны рассказать. Леонардо да Винчи создал в каком-то смысле первого андроида, совместив свой интерес к человеческому телу и механику [26, р. 302]. Сконструированный им механический скелет, имитирующий движения человека, был помещен в рыцарские доспехи, которые и приводились в движение.

В итальянских церквях в XV–XVI веках размещали угрожающие фигуры дьяволят, которые корчили гримасы и усугубляли действие проповедей, призывая грешников к покаянию. Инженер Хуанело Турриано по заказу испанского короля Филиппа II выполнил фигуру монаха, которая передвигалась по пространству на колесном механизме, крестилась и шевелила ртом, будто бормоча молитвы, неустанно благодаря высшие силы за спасение наследника Филиппа II от лица самого испанского короля [25, р. 89–91].

Ставил ли человек себя на место Создателя, создавая нечто по своему образу и подобию? В определенной степени это личностное возвышение закономерно проистекало из расширения сферы познаваемого, из развития науки и культуры, которые побуждали человека по-прежнему задавать вопросы себе и мирозданию и находить на них ответы, все больше укрепляя веру в поступательную силу прогресса.

Стремление примерить на себя роль демиурга было нередко свойственно человеку, в искусстве эта человеческая самонадеянность вновь получила выражение в эпоху Возрождения. Так, в Картографическом зале палаццо Фарнезе в Капрароле заказчик символических росписей, Алессандро Фарнезе, пожелал метафорически изобразить себя в антропоморфной фигуре Юпитера, окидывающей взглядом известные человеку созвездия, а заодно и карты исследованных земель, отображенные на стенах [24, р. 201].

Изобразительное искусство одно из первых отображает поведенческие, психологические и мировоззренческие сдвиги в сознании человека определенного времени, поэтому фокус внимания современных исследователей ментальности обращается на него, когда речь заходит о выразительности, транслирующей фоновое знание, или ментальность эпохи [16, с. 17–47].

Рассуждая о сочетании таких инструментов выразительности искусства Нового времени, как репрезентативность и иллюзорность, следует упомянуть о мастерах Жаке де Вокансоне (1709–1782) и Пьере Жаке-Дро (1721–1790). Создаваемые ими механизмы во многом были



Ил. 2. Джованни Антонио да Варезе, Джованни де Векки, Рафаэллино Мотта да Реджо. Картографический зал. 1573–1575. Фреска. Палаццо Фарнезе, Капрарола



Ил. 3. Пьер Жаке-Дро (совместно с Анри-Луи Жаке-Дро, Жан-Фредериком Лешо). Автоматоны «Рисовальщик», «Музыкант», «Писарь». 1768–1774. Музей искусства и истории, Невшатель

новаторскими, поскольку отличались невероятным жизнеспособием. «Флейтист» и «Ударник» Жака де Вокансоне извлекали звуки из своих инструментов, беря верные ноты благодаря отлаженной системе, приводящей их в движение. А «триада» фигур Пьера Жаке-Дро — «Музыкант», «Писарь» и «Рисовальщик» — до сих пор работает в музее Невшателя. Мальчик-писарь следит глазами за выводимыми пером строчками, а девушка-музыкант двигает торсом, как если бы она дышала в момент исполнения мелодии на своем органе.

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

От автоматов Нового времени к эффекту «зловещей долины»

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

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

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

но вопрос их художественной выразительности как эстетического качества остается открытым. Безусловно, тщание и внимательность, с которой создавались автоматы, подводят к тому, чтобы называть их произведениями искусства, проявлением человеческого гения и старания, поскольку без этих аспектов подобные объекты было бы создать невозможно. Инженеры Нового времени приложили руку ко второму расцвету автоматов как явления, неустанно усложняя и развивая это механистическое направление человеческого творчества [11, с. 22–50].

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

Проблема разграничений искусства и ремесла так или иначе ставилась на протяжении всей истории искусства, в данном контексте мы ее затрагивать не станем. Но следует сформулировать такой вопрос: можно ли с уверенностью определить, в какой период Нового времени искусство творится ради искусства, отрываясь от своей исследовательской и познавательной способности в отношении сложных процессов, происходящих в ментальности эпохи?

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

Японским инженером-робототехником Масахиро Мори была сформулирована гипотеза об ужасе перед неживым объектом, получившая сегодня развитие под названием «эффект зловещей долины». Гипотеза заключается в том, что чем больше неживой объект напоминает человека, тем *более жуткое* впечатление он производит,

поскольку в этом есть что-то неестественное, непостижимое человеческим сознанием [6, с. 84–92].

Психологические причины этого дискомфорта изучались Зигмундом Фрейдом в его статье «Жуткое» [20] и изучаются философами и психиатрами сегодня. Но в Новое время этот трепет перед диссоциирующей «живостью» бездушного механизма уже нашел свое отображение в литературе. Чудовище Франкенштейна, описанное писательницей Мэри Шелли в 1818 году, и вызываемые им переживания у его создателя созвучны с тем, что позднее сформулируют психиатры и философы в контексте подспудной тревоги перед неестественным. Восхищение, трепет, смятение пополам с ужасом.

Уместно привести здесь цитату из Шеллинга о том, что *жуткое — это то, что должно было быть скрытым, но обнаружило себя* [цит. по: 20, р. 299]. Немецкий психиатр Эрнст Йенч обращался к впечатлению при созерцании восковых фигур, натуроподобных кукол и автоматов, обозначая переживание зрителя как *«сомнение в одушевленности кажущегося живым существа, и наоборот: не одушевлена ли случайно безжизненная вещь»* [23, р. 10]. Возможно, развившееся мастерство инженеров-конструкторов, создающих свои механические произведения, в какой-то момент достигло предела, при котором было готово охватить человеческое сознание, но вовсе не предела своего мастерства.

Поиски новой выразительности

Творческий гений Нового времени направлен на поиски новой выразительности, он изучает повествовательные способности материала, с которым работает, но также вынужден неустанно искать баланс в своем инструментарии, не допуская перекоса выразительности в сторону точного копирования или излишней абстрактности. Особенности зрительного и чувственного восприятия искусства, в чем-то неизменные и сегодня, частично проистекают из эмпиризма и рационализма, распространившихся в качестве методов научного познания в эпоху Просвещения.

«Идеальное» научное знание Нового времени призвано, во-первых, отображать природный мир адекватно реальности и, во-вторых, содержать в себе законосообразность [9, с. 22]. Следовательно, исклю-

чительно описательное или исключительно предполагающее знание неспособно включать в себя обе обозначенные функции.

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

В свою очередь, дедуктивное измышление, переходящее от общего к частному, то есть рационалистическое знание, обеспечивает всеобщность, поскольку частное заключение проистекает от «общей истины». О чем сообщает распространенный пример силлогизма: «Все люди смертны. Сократ — человек. Следовательно, Сократ смертен». Однако и здесь возникает необходимость компилятивного подхода, поскольку даже такое безусловное знание, как человеческая смертность, изначально должно быть выведено эмпирически, то есть опытным путем.

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

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

Уместно ли предположить, что в своем «ядре» произведение остается неизменным, если в нем прослеживается влияние эстетической нормы определенного времени? С уверенностью можно заявить, что да, это уместно. Поскольку если исходить из того, что личностный опыт человека и его субъективное переживание в моменте являются для него единственным мерилем сути и ценности произведения искусства, то можно забыть о некоей общности впечатления, о безусловной эстетической ценности искусства, которая остается неизменной с течением времени.

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

Более того, *переосмысление и преобразование культурного опыта* в искусстве Нового времени выходит на первый план, оставляя позади *точное воспроизведение* окружающей человека действительности. В каком-то смысле, это сделало неизбежным разветвление изобразительного искусства на множество направленностей и течений Новейшего времени. О важном влиянии уже имеющегося изобразительного опыта на последующих мастеров подробно писал Г. Вёльфлин, подмечая взаимопроникающее влияние на произведения не только существующих изобразительных техник, но и смысловых коннотаций [2, с. 272].

Блез Паскаль (1623–1662) обозначил разрыв с ренессансным представлением о человеке как центре мира следующими словами: «*Весь зримый мир — лишь едва приметный штрих в необъятном лоне природы... Человек в бесконечности — что он значит?*» [10, с. 84]. Человек Нового времени, расширивший своим научным познанием

границы изведенного, стал одновременно и «венцом всего сущего», и, вспоминая Гамлета, «квинтэссенцией праха». Этот внутренний конфликт нашел отражение в изобразительном искусстве едва ли не раньше, чем философы подступились к осмысленному формулированию данной проблематики.

Об этом говорит распространение драматических сюжетов в искусстве. Безграничная вера Ренессанса в гармоничное сосуществование человека и мира отошла в прошлое, а на смену убежденности в балансе приходит *страх перед бесконечностью миров, понимание и трагическое осознание, что человеческое существо растворено в мире и подчинено государству, культуре, среде, в которой оно развивается*. Все это неизбежно накладывает отпечаток на формирование личности, и страх потери своей индивидуальной «самости» провоцирует к переосмыслению опыта, к выявлению своего внутреннего голоса.

Изобразительное искусство Нового времени своими динамичными, драматичными формами отражает этот внутренний поиск ответов, характерный для мыслящей личности того времени. Вновь обратимся к Блезу Паскалю: «*Человек всего лишь тростник, слабейшее из творений природы, но он — тростник мыслящий*» [10, с. 92]. Разум является главной человеческой силой, ведущей его через долину сомнений.

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

Ярким диссонансом, обозначившим перелом в ментальности, стало известное произведение «Басня о пчелах» английского мыслителя Б. Мандевиля (1670–1733), критикующее убежденность философов во врожденной предрасположенности человека к доброте и природной красоте. Б. Мандевилль утверждал, что не общительность, добродушие, жалостливость и приветливость делает человека «общественным животным», а его наиболее низменные и отвратительные свойства, которые и приспособливают его к жизни даже в самом процветающем обществе. Закономерно, что текст был встречен более

чем противоречиво, ведь его тезисы открыто входили в конфликт с идеологическими концепциями Ренессанса.

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

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

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

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

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

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

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

Износ художественной формы как фактор самодвижения искусства

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

Синтетический союз изобразительного и выразительного, созданный Ренессансом, распадается в эпоху Нового времени, и это неизбежно не только по причинам научных и культурологических сдвигов. Всякий синтез рано или поздно обречен на распад, поскольку он формируется из объединения крупных символических, смысловых, феноменальных явлений и сущностей, так или иначе выделенных

и отрефлексированных на культурном уровне эпохи. Закономерно, что на момент структурирования художественных и эстетических элементов, сплетающихся в синтезе, как старые элементы продолжают развиваться, вычлняясь из синкретического начала, так и новые явления и феномены неизбежно начинают проявляться и осмысляться под пытливым инструментарием научного и философского познания.

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

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

Но в этой грандиозной фатальности пока нет ничего от деконструкции. Имеющийся опыт переосмыляется и вплетается в культурологический пласт, даже если преодоление этого опыта создаст иллюзию отрицания. Например, в изменении композиционных приемов формирования барочного живописного полотна, в котором на смену строгой плановости приходит буйство форм и деталей. Однако барочная живопись продолжает тяготеть к упорядоченности, как и барочная архитектура, которая своими площадями, дворцами, фонтанами, обширными парками и бассейнами объединяет городские пространства, охватывая и подчиняя их разнообразием своих стилистических методов.

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

Несмотря на стремление упорядочить и каталогизировать правила выразительности, что особенно свойственно классицизму, сосуще-



Ил. 4. Питер Пауль Рубенс. Последствия войны. 1637. Холст, масло. 206 × 345 см. Галерея Палатина, Флоренция



Ил. 5. Пьетро да Кортоня. Триумф Божественного Провидения. 1633–1639. Фреска. Палаццо Барберини, Рим

ствование в эпохе Нового времени (XVII–XVIII века) двух крупных стилей стимулирует человека к осознанию его самости посредством *острого взыскания к внутреннему*, сомнения в глубинных личностных установках.

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

Подтверждением тезиса о возможности этого выбора является сам *новационный тип общества Нового времени*. Это такое общество, которое в своей разомкнутости способно развиваться лишь постоянно *изменяя и модифицируя* свою основу. Возможность выбора, таким образом, сама формирует условие, при котором позволяет двум стилям сосуществовать параллельно в одну эпоху [12, с. 91].

Смыслополагающие универсалии Ренессанса, то есть синтез корпуса христианских трактатов и античной мифологии, исчерпали резерв своего внутреннего расширения к XVII столетию, когда эти смыслообразующие ячейки сюжетов стали слишком тесными для вмещения нового понимания реальности.

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

Классицистическое преодоление аполлонического начала базируется на ясных композиционно-пластических формах, растущих из подчиненности частного целому, и формулах гармонической упорядоченности пространства. В строгости классицизма обретали новое прочтение естественные для античности идеи преобладания общественного над частным, и в рамках чистых форм формулировались но-

вые интерпретации образов, способствующие свыканию с дилеммой человека эпохи Просвещения: насколько он влияет на окружающий мир и способен ли вообще его подчинить?

Также этому способствовало дополнительное обособление таких жанровых направлений в изобразительном искусстве, как пейзаж и натюрморт. Обращаясь к терминологии Е.И. Ротенберга, сознательный отказ стилей Нового времени от исключительно ретроспективного воспроизведения выразительных парадигм, постулированных Ренессансом, можно обозначить как «искусство реальности». Согласно Ротенбергу, к этой «*внестилевой линии*» следует отнести больших и малых голландцев, испанскую художественную школу во главе с Д. Веласкесом, братьев А., Л., М. Ленэн и др. [13, с. 214].

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

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

В XVII веке в изобразительном искусстве прослеживается смещение с сюжетно-тематической семантики в сторону выразительной образности, то есть художественное сознание мастеров нащупывает равновесие в новых смыслообразующих принципах. Дискретизация и последующая рефлексия глобальных идейно-духовных и стилевых пластов в творческом поиске закономерно приводит к формированию множества жанрово-тематических форм XVIII столетия. В XVIII веке уже не только личность способна сделать выбор среди круга ценностей, которые она хочет постичь и тем самым выстроить свою к ним

принадлежность, но и художник практически вынужден делать выбор между многообразием выразительных инструментов. Однако фокусирование на *изобразительности* отнюдь не приводит к отказу от иллюзорности символических смыслов. Напротив, символическое сознание эпохи продолжало воздействовать на форму, проявляясь в частных нормах, идеологических установках, одномоментных потрясениях, отраженных в тех же бытовых живописных жанрах.

К художественной форме Нового времени, будь то речь о классицизме или барокко, неизбежно прилагается воспитание вкуса, отражение разного рода просветительских и духовных задач. Весь идеологический комплекс, вплетающийся в изобразительное искусство, не позволяет выразительным методам ограничиваться одной лишь эмпирической созерцательностью внешней формы. Более того, мастерство живописцев и широта выразительного инструментария Нового времени отводит зрителя от ренессансного акцента на натуроподобии изобразительного искусства. Этот акцент, неся в себе глубокий символический нарратив, был призван дополнительно сфокусировать зрителя на окружающей его действительности, на его роли в этом мире.

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

Заключение

В заключении следует подчеркнуть, что некая квинтэссенция художественности рождается и обретает свободу в изобразительном искусстве, поскольку не ограничивается одним лишь достижением безличной интерпретации определенного сюжета в материале. Личностный отпечаток художника на произведении Нового времени становится не вольностью, а в чем-то необходимостью, поскольку индивидуализация художественного метода также помогает формированию новой выразительности. Соответственно, в изобразительном искусстве остается некий «личностный слепок» художественного гения, способный отразить глубокие личностные изменения человека, характерные для времени и культуры, в которой он живет.

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

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

Список литературы:

- 1 Буш Г. Основы эвристики для изобретателей. Часть 2. Рига: Знание, 1977. 53 с.
- 2 Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусства: проблема эволюции стиля в новом искусстве. М.: Издательство В. Шевчук, 2013. 272 с.
- 3 Гагарин А.С. Страх и смерть как экзистенциалы человеческого бытия в воззрениях Эразма Роттердамского и «отцов» Реформации // Вестник Омского государственного педагогического университета: Гуманитарные исследования. 2018. № 3 (20). С. 11–13.
- 4 Геродот. История: В 9 книгах. Книга VIII. Ленинград: Наука, 1972. 600 с.
- 5 Гомер. Одиссея / Пер. В.А. Жуковского. М.: Наука, 2000. 488 с.
- 6 Катерный И.В. Каузальные объяснения эффекта «зловещей долины» в робототехнике: теории и исследовательские данные // Качество и жизнь. 2017. № 4. С. 84–92.
- 7 Кривцун О.А. Историческая ментальность и художественный процесс // Вестник культурологии. 2019. № 1 (88). С. 58–81. <https://doi.org/10.31249/hoc/2019.01.04>.
- 8 Кривцун О.А. Эволюция языка искусства: культурные и художественные влияния // Художественная культура. 2019. № 2. С. 2–25. <https://doi.org/10.24411/2226-0072-2019-00012>.
- 9 Лисович И.И. Скульптер разума и крылья воображения: научные дискурсы в английской культуре раннего Нового времени. Litres, 2021. 440 с.
- 10 Паскаль Б. Мысли. Litres, 2020. 240 с.
- 11 Подорога В.А. Homo ex machine. Авангард и его машины. Эстетика новой формы // Логос. 2010. № 1 (74). С. 22–50.
- 12 Розанов В.В., Щербатов В.Н. Сумерки просвещения. М.: Педагогика, 1990. 620 с.
- 13 Ротенберг Е.И. Западноевропейское искусство XVII века. М.: Искусство, 1971. 520 с.
- 14 Сухарев А.В. Хаос и космос в ментальности субъекта. Litres, 2021. 370 с.
- 15 Чернов С.В. Образ личности гения. Искатели совершенства // Философская школа. 2017. № 2. С. 72–105.
- 16 Шартье Р. Интеллектуальная история и история ментальностей: двойная переоценка? // Новое литературное обозрение. 2004. № 2 (66). С. 17–47.
- 17 Baroque Tendencies in Contemporary Art / Ed. by K.A. Wacker. Cambridge Scholars Publishing, 2007. 235 p.
- 18 De Lucca D. The Baroque Mind. University of Malta: International Institute for Baroque Studies, 2018. 1128 p.
- 19 Franca Filho M.T., Lima Maia M. Law, Opera, and the Baroque Mentality. Contradictions, Paradoxes, and Dialogues // Law and Opera / Ed. by F. Annunziata, G.F. Colombo. Berlin: Springer, Cham, 2018. P. 345–359. https://doi.org/10.1007/978-3-319-68649-3_23.
- 20 Freud S. Das Unheimliche [The Uncanny] // Imago. 1919. Vol. 5. № 5–6. P. 297–324.
- 21 Grady H. John Donne and Baroque Allegory: The Aesthetics of Fragmentation. Cambridge: Cambridge University Press, 2017. 236 p.
- 22 Hoxby B. The Function of Allegory in Baroque Tragic Drama: What Benjamin Got Wrong // Thinking Allegory Otherwise / Ed. by B. Machosky. Stanford University Press, 2010. P. 87–116.
- 23 Jentsch E. Zur Psychologie des Unheimlichen. Psychiatrisch – Neurologische Wochenschrift. № 22, 25. Halle: Carl Marhold, 1906. 18 p.
- 24 Lippincott K. Two Astrological Ceilings Reconsidered: The Sala di Galatea in the Villa Farnesina and the Sala del Mappamondo at Caprarola // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1990. T. 53. P. 185–207.
- 25 Pinna J.M. Juanelo Turriano: El Genio Renacentista Español // Clío: Revista de historia. 2019. № 210. P. 88–91.
- 26 Taddei M.I. Robot di Leonardo. Milano: Leonardo3, 2007. 480 p.

References:

- 1 Bush G. *Osnovy evristiki dlya izobretatelej* [Basics of Heuristics for Inventors]. Part 2. Riga, Znanie Publ., 1977. 53 p. (In Russian)
- 2 Wölfflin H. *Osnovnye ponyatiya istorii iskusstva: Problema evolyucii stilya v novom iskusstve* [Basic Concepts of the History of Art: The Problem of the Evolution of Style in the New Art]. Moscow, V. Shevchuk Publ., 2013. 272 p. (In Russian)
- 3 Gagarin A.S. Strah i smert' kak ekzistencialny chelovecheskogo bytiya v vozznemnykh Erazma Rotterdamskogo i "otcov" Reformacii [Fear and Death as Existentials of Human Existence in the Views of Erasmus of Rotterdam and the "Fathers" of the Reformation]. *Vestnik Omskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta: Gumanitarnye issledovaniya*, 2018, no. 3 (20), pp. 11–13. (In Russian)
- 4 Gerodot. *Istoriya: V 9 knigah* [History: In 9 Books]. Book VIII. Leningrad, Nauka Publ., 1972. 600 p. (In Russian)
- 5 Homer. *Odisseya* [Odyssey], transl. V.A. Zhukovsky. Moscow, Nauka Publ., 2015. 488 p. (In Russian)
- 6 Katernyj I.V. Kausal'nye ob'yasneniya effekta "zloveshchej doliny" v robototekhnike: teorii i issledovatel'skie dannye [Causal Explanations for the "Sinister Valley" Effect in Robotics: Theories and Research Evidence]. *Kachestvo i zhizn'*, 2017, no. 4, pp. 84–92. (In Russian)
- 7 Krivtsun O.A. Istoricheskaya mental'nost' i hudozhestvennyj process [Historical Mentality and Artistic Process]. *Vestnik kul'turologii*, 2019, no. 1 (88), pp. 58–81. <https://doi.org/10.31249/hoc/2019.01.04>. (In Russian)
- 8 Krivtsun O.A. Evoliuciya yazyka iskusstva: kul'turnye i hudozhestvennye vliyaniya [The Evolution of the Language of Art: Cultural and Artistic Influences]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2019, no. 2, pp. 2–25. <https://doi.org/10.24411/2226-0072-2019-00012>. (In Russian)
- 9 Lisovich I.I. *Skal'pel' razuma i kryl'ya voobrazheniya: Nauchnye diskursy v anglijskoj kul'ture rannego Novogo vremeni* [The Scalpel of the Mind and the Wings of the Imagination: Scientific Discourses in Early Modern English Culture.] Moscow, Litres Publ., 2021. 440 p. (In Russian)
- 10 Paskal' B. *Mysli* [Thoughts]. Moscow, Litres Publ., 2020. 240 p. (In Russian)
- 11 Podoroga V.A. Homo ex machine. Avangard i ego mashiny. Estetika novoj formy [Homo ex machine. Vanguard and Its Machines. Aesthetics of a New Form]. *Logos*, 2010, no. 1 (74), pp. 22–50. (In Russian)
- 12 Rozanov V.V., Shcherbakov V.N. *Sumerki prosveshcheniya* [Twilight of Enlightenment]. Moscow, Pedagogika Publ., 1990. 620 p. (In Russian)
- 13 Rotenberg E.I. *Zapadnoevropejskoe iskusstvo XVII veka* [Western European Art of the 17th Century]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1971. 520 p. (In Russian)
- 14 Suharev A.V. *Haos i kosmos v mental'nosti sub'ekta* [Chaos and Cosmos in the Subject's Mentality]. Moscow, Litres Publ., 2021. 370 p. (In Russian)
- 15 Chernov S.V. *Obraz lichnosti geniya. Iskateli sovershenstva* [The Image of the Personality of Genius. Seekers of Perfection]. *Filosofskaya shkola*, 2017, no. 2, pp. 72–105. (In Russian)
- 16 Shart'e R. *Intellektual'naya istoriya i istoriya mental'nostej: dvojnaya pereocenka?* [Intellectual History and the History of Mentality: Double Reevaluation?]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2004, no. 2 (66), pp. 17–47. (In Russian)
- 17 *Baroque Tendencies in Contemporary Art*, ed. K.A. Wacker. Cambridge Scholars Publishing, 2007. 235 p.
- 18 De Lucca D. *The Baroque Mind*. University of Malta, International Institute for Baroque Studies, 2018. 1128 p.
- 19 Franca Filho M.T., Lima Maia M. Law, Opera, and the Baroque Mentality Contradictions, Paradoxes, and Dialogues. *Law and Opera*, ed. F. Annunziata, G.F. Colombo. Berlin, Springer, Cham, 2018, pp. 345–359. https://doi.org/10.1007/978-3-319-68649-3_23.
- 20 Freud S. *Das Unheimliche*. *Imago*, 1919, vol. 5, no. 5–6, pp. 297–324.
- 21 Grady H. *John Donne and Baroque Allegory: The Aesthetics of Fragmentation*. Cambridge, Cambridge University Press, 2017. 236 p.
- 22 Hoxby B. The Function of Allegory in Baroque Tragic Drama: What Benjamin Got Wrong. *Thinking Allegory Otherwise*, ed. B. Machosky. Stanford University Press, 2010, pp. 87–116.
- 23 Jentsch E. *Zur Psychologie des Unheimlichen*. *Psychiatrisch – Neurologische Wochenschrift*, no. 22, 25. Halle, Carl Marhold, 1906. 18 p.
- 24 Lippincott K. Two Astrological Ceilings Reconsidered: The Sala di Galatea in the Villa Farnesina and the Sala dei Mappamondo at Caprarola. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1990, vol. 53, pp. 185–207.
- 25 Pinna J.M. Juanelo Turriano: El genio Renacentista Español. *Clío: Revista de Historia*, 2019, no. 210, pp. 88–91.
- 26 Taddei M.I. *Robot di Leonardo*. Milano, Leonardo3, 2007. 480 p.