Е.В. ЖЕРДЕВ

Доктор искусствоведения, профессор кафедры «Промышленный дизайн» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: zerdev-design@yandex.ru

E.V. ZHERDEV

Doctor of art history, hrofessor of the department «Industrial design» of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: zerdev-design@yandex.ru

АПОЛЛОНИЧЕСКОЕ И ДИОНИСИЙСКОЕ НАЧАЛА В ПЛАСТИЧЕСКИХ ИСКУССТВАХ

APOLLONIAN AND DIONYSIAN ORIGINS IN THE PLASTIC ARTS

В статье рассматривается проблема диалектического взаимодействия аполлонического и дионисийского начал в пластических искусствах в контексте порядка и хаоса, гармонии и энтропии, рационализма и иррационализма. Статья охватывает содержательные и формообразующие аспекты художественных исторических стилей от древней классики до постмодернизма.

The paper concentrates on the problem of Apollonian and Dionysian personalities origins in plastic arts, in the context of order and chaos, harmony and entropy, rationalism and irrationalism. The article covers substantive and forming aspects of artistic historical styles, from ancient classics til postmodernism.

Ключевые слова: пластическое искусство, аполлоническое, дионисийское, дизайн, эстетика, стиль, гармония, энтропия.
Keywords: plastic art, Apollonian, Dionysian, design, aesthetics, style, harmony, entropy.

Проблему связи аполлонического и дионисийского начал в различных видах искусства можно увидеть на примере работы немецкого философа Фридриха Ницше (1844–1900) «Рождение трагедии из

духа музыки» [1]. Рассматривая метафорически особенности развития искусства, Ницше ассоциирует его с древнегреческими богами Аполлоном и Дионисом. Исследуя генезис трагедии, Ницше выделяет у древних греков два диаметральных стремления — стремление к красоте и стремление к безобразному. Двойственность этих категорий эстетики, по Ницше, связана с двойственностью аполлонического и дионисийского начал искусства вообще. По мнению Ницше, изящные искусства являются аполлоническими искусствами. Дионисийское искусство представлено у Ницше лишь одним видом искусства — непластическим искусством музыки. Именно из нее рождается трагедия как ужасающее зло. Отталкиваясь от Ницше, можно с уверенностью сказать, что ***аполлоническое и дионисийское начала как бинарные оппозиции в искусстве являются содержательной основой формообразования.***

Аполлон — в древнегреческой мифологии и религии божество, связанное, в контексте культуры, с покровительством искусства, красотой. Аполлон символизирует собой порядок, меру и гармонию.

Дионис — в древнегреческой мифологии и религии божество, связанное, в контексте культуры, с виноделием, праздниками, гуляниями. Он — бог хаоса, энтропии и безудержного нарушения всяческих правил.

Эти два божества — антиподы. Они отражают собой диалектику постоянного противоборства прекрасной гармонии и энтропии, влияя на формообразование в искусстве и дизайне.

По Ницше, аполлоническое приложимо исключительно к ***зримым формам (скульптура, архитектура, дизайн и др.),*** а музыка принадлежит к сфере влияния Диониса. Однако если смотреть на эти явления диалектически, то и пластические искусства всегда переживали и переживают влияние аполлонического и дионисийского начал в контексте порядка и хаоса, красоты и энтропии, рационализма и иррационализма. Тем более что архитектуру нередко называют «застывшей музыкой». Многие критики считают музыку Ж.Ф.Рамо (1683–1764) похожей на «Версаль, нарисованный звуками».

По С.И.Ожегову, категория ***«порядок»*** означает правильное, налаженное состояние, расположение чего-нибудь (например, держать вещи в порядке); правила, по которым совершается что-нибудь и др. Категория ***«хаос»*** означает отсутствие порядка, полную путаницу, нагромождение, скопление чего-нибудь, беспорядок (в помещении, в жилье) [2].

Диалектически порядок возникает и существует во взаимосвязи с хаосом. Он и возникает из хаоса. Хаос возникает вследствие порядка. Хаос обладает способностью рождать порядок. Без этой диалектической закономерности не зарождались бы и не сменялись бы исторические художественные стили. Возникновение стилей детерминировалось многими факторами, но важными среди них были общественно-экономические и духовно-мировоззренческие.

Первой в истории человечества классовой общественно-экономической формацией, возникшей в результате разложения первобытнообщинного строя, был рабовладельческий строй. Непрекращающая классовая борьба между рабовладельцами и рабами была движущей пружиной истории рабовладельческого общества, именно эта борьба в конечном итоге определяла облик общества во всех его аспектах: экономику, юридические нормы, уровень техники и научных знаний, этику эстетику, религию, философию, то есть всю идеологию. И, конечно же, это нашло отражение в стилевом решении архитектуры и предметного мира в период древнегреческой классики (от лат. ciassicus — «образцовый»), когда переживала расцвет рабовладельческая демократия.

Древнегреческое искусство детерминировалось содержанием мифологического мировоззрения. В мифах рассказывается о борьбе древних греков с природой, их занятиях, орудиях труда, обычаях, о том, какие они посещали страны. Древнегреческие поэты-певцы сочиняли песни о подвигах и необычайных приключениях героев. Греки верили в богов и поклонялись Зевсу, Посейдону, Гефесту, Гермесу, Аполлону, Дионису и др. Богом искусства считался юноша Аполлон. Его сопровождали музы — покровительницы архитектуры, скульптуры, поэзии, истории, спорта и др. Бога виноделия называли Дионисом. Он научил людей разводить виноград и делать вино. В честь Диониса устраивали праздники весной, перед началом работ на виноградниках, и в декабре, когда поспевало молодое вино.

В Древней Греции красота формы связана с выражающими ее различными видами искусства: в гимнах она выражается в космической гармонии, в поэзии — в чарах, приносящих усладу человеку, в скульптуре — в мере и симметрии частей, в риторике — в верно найденном ритме. В этих видах искусства нет рафинированных начал аполлонического и дионисийского, хотя в пластических преобладают аполлонические содержание и форма. Через аполлоническое и дионисиское начала определяется категория красоты, причем в разные периоды истории ее критерии изменялись.

В древнегреческой культуре представляет интерес поворотный пункт, когда гегемония в Элладе перешла от дворян (спартанцев) к ионянам (афинянам). Спартанцы и афиняне во всем противоположны друг другу: первые — аристократы, с сильно выраженным чувством дисциплины, вторые — демократы, любящие свободу в жизни. Спартанцы-мужчины занимались суровым воспитанием. Спартанки высоко уважались мужчинами, даже в государственных делах они не лишались голоса; их тело, как и у мужчин, было развито гимнастическими упражнениями. Они одевались в короткие одежды, которые позволяли им быстро и ловко двигаться. Афинянки же были «заперты» в домашнем кругу, закутаны с ног до головы в тяжелые ткани. В Спарте, где женщина имела равные права с мужчиной и пользовалась их уважением, не было гетер; в Афинах их не только терпели, но они были единственными образованными женщинами. Афинянки высмеивали спартанку, выставляющую напоказ свои бедра. Неслучайно спартанская сила уступала место афинской ловкости именно в тот момент, когда энергичный дорический стиль сменяется изящным ионическим. В играх главный интерес сосредоточен теперь не на тех гимнастических упражнениях, которые требовали личной физической силы, а на конских ристаниях, беге на колеснице и скачках, которые дают глазу более богатое зрелище. До сих пор в дифирамбе главным выразителем настроения было слово, а музыка — лишь его мелодраматическим сопровождением. Теперь слово отходит на второй план, а музыка становится руководящим искусством. Тем же путем развивается драма, от Эсхила к Эврипиду. Здесь не трудно понять, что спартанцы придерживались идеологии аполлонического начала, а афиняне — дионисийского. Но, вместе с тем, фон этих двух начал был довольно зыбким, так как не было абсолютного предпочтения в их выборе.

В целом в Древней Греции мировоззрение было аполлоническим, что обусловило рождение стиля в духе классики. В искусстве классики сложились реалистические художественные принципы, гражданские эстетические идеалы, демократическая тенденция. В период классики получила развитие регулярная планировка городов. Высшей гармоничности и тектонической уравновешенности достигла ордерная система архитектуры. Были созданы образы совершенных людей в единстве их духовной и физической красоты (скульпторы Мирон, Поликлет, Фидий, Скопас, Пракситель и др.). В классике сформировались критерии красоты, которые актуальны и по сей день.

Основными критериями классического стиля явились закономерности построения формы, в основном, архитектурной, включающие в себя такие категории композиции, как гармония, соразмерность, тектоника, статика, симметрия, масштабность, ритм, метр и др. Принципы классики заимствовал и древнеримский стиль.

Древний Рим начинается с 754 г. до н.э. и заканчивается 4–5 вв. уже н.э. Искусство Древнего Рима было основано, как и Древней Греции, на религиозном и мифологическом мировоззрении. Для римлянина в большей степени, чем для грека, искусство являлось одним из средств разумной организации жизни; поэтому в Риме ведущее место заняли классическая архитектура, скульптурный портрет; реализм в искусстве преобладал над вымыслом. Обнаруженные во время раскопок Помпей жилые дома дают возможность познакомиться с рациональным образом жизни римлян, с обстановкой их жилищ, оценить ее красоту.

Римские художники и ремесленники достигли удивительного мастерства в изготовлении предметов окружающей среды. В силу своей практичности они стремились к серьезной, качественной работе. В римском искусстве преобладало аполлоническое начало.

Содержание и форма в искусстве византийского стиля (395–900 н.э.) отражали начало новой эры, связанной с рождением Иисуса Христа. В Средневековье начинается монотеистическое мировоззрение, которое пришло на смену политеистическому. В контексте порядка и хаоса в искусстве главенствующую роль играет аполлоническое начало. Однако классика уступает новым стилистическим принципам формообразования, имеющим характерную византийскую семантику.

В архитектуре Византии утвердился принцип нового архитектурного формообразования, основанного на христианском вероучении. В Константинополе был построен самый величественный храм юстиниановской эпохи — храм Св. Софии. В нем соединились два конструктивных принципа — базилики и купольного перекрытия, подчеркивающего ее центр. Купол храма кажется парящим в воздухе.

Храм Св. Софии выражает две идеи: могущество христианства и зависимость церкви от императорской власти. Художественно-образная концепция храма, позволяющего вместить большое количество верующих, гармония форм, рациональная организация объемно-пространственной структуры, соподчиненность объемов храма, монограм-

мы в капителях колонн — все это рождало ассоциации с мудростью и силой императора, с его правом на единодержавие.

Аполлоническое начало главенствовало в романском стиле (10–12 вв.), который явился первой художественной системой средневековья, охватившей большинство европейских стран. В романскую эпоху в доме трудового человека не было богатого убранства, роскошной мебели. Небольшое количество сохранившихся изделий имело примитивную конструкцию и громоздкие массивные формы. Шкафы, сделанные плотницким инструментом из необработанных толстых досок, держались при помощи накладок из кованого железа. Использование для декоративных целей кованых железных накладок было новым стилевым подходом в формообразовании мебели; обивка при этом не применялась. Романская архитектура отличается рациональностью, простотой и ясностью. Ее ведущими типами были рыцарские замки, жилая архитектура.

В результате развития средневековых общественных отношений и искусства возник новый стиль, достоверно отразивший происшедшие перемены — готика (от. итал. gotico, букв. — «готский», от названия германского племени готов). Свое происхождение готический стиль ведет из Франции. Отсюда, после строго настроенной романской эпохи, исходят все веяния нового времени. Здесь возникла схоластика, которая впервые поставила философское мышление рядом с чистой верой. По своей семантике готика не напоминала греческую классику и представляла собой новое явление в архитектуре, мебели, одежде и др. В готической архитектуре нарушилась гармония равновесия и статики. Готические соборы приобрели ярко выраженный динамичный характер, не свойственный статичной классике, за счет стреловидного устремления вверх, к богу, в ущерб масштабности по отношению к человеку.

Под эгидой церкви готическое искусство оставалось культовым по назначению и религиозным по тематике: оно было соотнесено с вечностью, с «высшими» иррациональными силами. Отсюда — символико-аллегорический способ мышления в готике и черты условности в ее художественном языке. Такой характер искусства свидетельствует о том, что в готике аполлоническое значительно уступает дионисийскому.

В XIV веке в Италии зарождается Ренессанс. Период зрелого итальянского ренессансного стиля падает на вторую половину XV и XVI столетия. Ренессанс (или эпоха Возрождения) — один из величайших в

развитии мирового искусства исторических стилей. Свое название он получил в связи с возвращением интереса к культурному наследию античности, включая ее классику и гуманизм. Гуманистическое мировоззрение наносит решительный удар по идеологии феодализма. В Италии на базе античного наследия начинается невидимый до тех пор расцвет искусства, архитектуры и техники.

Человек новой эпохи стремится к духовной свободе и автономии личности. На смену вере приходит знание, основанное на опыте. Творчество художников становится все более многогранным. В общественном мировоззрении утверждается антропоцентризм.

Возвращенные архитектуре спокойные горизонтальные членения противопоставляются устремленным ввысь линиям готики. Кровли становятся плоскими; вместо башен и шпилей появляется купол. Наряду со столь характерными для данного времени центрально-купольными зданиями культового назначения очень типичными постройками являлись дворцы (палаццо). В основе художественного метода этого периода лежало стремление к спокойным, уравновешенным пропорциям в рамках строго линейных композиций. Мерой гармоничности форм служило правило золотого сечения. Все это сохраняло важность аполлонического начала в искусстве присущего классики.

С конца XVI и до середины XVIII века в европейском искусстве главенствовал стиль барокко (от португальского perola — barroca — «жемчужина причудливой (порочной) формы»). Барокко — динамический, аффектированный стиль, которому свойственны театральность, феерическая, иллюзионизм. Для барокко характерно стремление к взаимодействию различных видов искусства (опера), понимание поэзии как говорящей живописи, а живописи как немой поэзии, увлечение эмблематикой и аллегорикой. Барокко опирается на схоластическую логику и риторику, развертывает сложные метафоры и уподобления, наследует наиболее экспрессивные художественные формы средневековья и Ренессанса, сочетает античные образы с христианскими.

Отказавшись от присущих классической ренессансной культуре представлений о гармонии и строгой закономерности бытия, о безграничных возможностях человека, его воли и разума, эстетика барокко строилась на антитезах человека и мира, идеальных и чувственных начал, разума и власти иррациональных сил. Человек в искусстве барокко представляется уже не центром Вселенной, а многоплановой

личностью, со сложным миром переживаний, вовлеченной в круговорот и конфликты среды.

Для искусства барокко характерны грандиозность, пышность, динамика, патетическая приподнятость, интенсивность чувства, пристрастие к эффектным зрелищам, совмещение иллюзорного и реального, сильным контрастам масштабов и ритмов, материалов и фактур, света и тени. Дворцы и церкви барокко, благодаря роскошной причудливой пластике фасадов, бесконечной игре светотени, слитности как бы текучих форм, сложным криволинейным планам и очертаниям, приобретают живописность и динамичность, словно вливаясь в окружающее пространство.

В барочном стиле меняется характер геометрических форм: вместо плавных кругов, полукругов появляются мотивы сложных по очертаниям, динамичных овалов, спиралей, широко используемые в оформлении окон, мебели, посуды. Спокойная гладь поверхностей предметов нарушается выпуклостями и вогнутостями, линии изламываются, искривляются.

В искусстве и литературе 1-й половины XVIII века в Европе получил распространение художественный стиль рококо (франц. rococo) — от орнаментального мотива рокайль (франц. rocaille, букв. — «мелкий дробленый камень, раковины»). Характерный для рококо мотив орнамента — стилизованная раковина. Это стиль возник во Франции в период кризиса абсолютизма. Он отразил свойственные аристократии ***гедонистические*** настроения, тяготение к бегству от действительности в мир театрализованной игры. В пластических искусствах стиль рококо повлиял, прежде всего, на характер декора, который принял в эту эпоху подчеркнуто прихотливый и усложненный вид. Преимущественно орнаментальная направленность стиля не позволила ему оказать значительное влияние на тектонику и наружный облик сооружений; например, в архитектуре французских отелей (архитекторы Ж.М.Оппенор, Ж.О.Мейсонье, Ж.Бофран и др.) пышное оформление рокайльных интерьеров сочетается с относительной строгостью внешнего облика.

Беззаботная, уподобленная беспрерывному маскараду жизнь светских салонов была сосредоточена вокруг женщины. Тон во всем задают великосветские жеманницы; легкомысленный, поверхностный, по-театральному декоративный вкус эпохи диктуется капризами фавориток короля. В колорите интерьеров преобладают нежные пастельные

тона. Наиболее частые цветовые решения — белое в сочетании с голубым, зеленым или розовым, с обязательным золотом.

В утонченной, изящной, но лишенной глубины мысли литературе рококо нет места героизму и долгу; царят галантная игривость, фривольная беззаботность. ***Гедонизм*** (от греч. hedone — «наслаждение») становится высшей «мудростью» рококо. Поэты воспевают праздность и сладострастие. Гедонизм — этическая позиция, утверждающая наслаждение как высшее благо и критерий человеческого поведения. Именно к нему в рококо сводится все многообразие моральных требований.

На XVII и XVIII века приходится эпоха Просвещения — идейное течение перехода от феодализма к капитализму, связанное с борьбой народившейся буржуазии и народных масс против феодализма (Гоббс, Декарт, Лейбниц, Вольтер, Руссо, Дидро, и др.). Просветители унаследовали от деятелей Ренессанса гуманистические идеалы, преклонение перед античностью. Они переоценивали прежние ценности, ставили под сомнение догмы, традиции и авторитеты эпохи феодализма, боролись против деспотизма церкви, абсолютной монархии. Просветители боролись за освобождение науки от духовной власти религии. В это время произошел бурный рост точных и естественных наук — физики, математики, астрономии, началось становление материализма.

Идеология Просвещения находила выражение в разных художественных направлениях литературы и искусства, где отстаивался пафос положительного героя, воспевались высокие гражданские идеалы.

Идеология Просвещения легла в основу классицизма (от лат. classicus — «образцовый») — художественный стиль и эстетическое направление в европейской литературе и искусстве XVII — начала XIX веков, одной из важных черт которой явилось обращение к образам и формам античной литературы и искусства как идеальному эстетическому эталону. Принципы рационализма, соответствующие философским идеям француза Рене Декарта (1596–1650), лежат в основе и эстетики классицизма. Они определяют взгляд на художественные произведения как на создание искусственное — сознательно сотворенное, разумно организованное, логически построенное. Выдвинув принцип «подражание природе», классицисты считают непременным условием его строгое соблюдение незыблемых правил, почерпнутых из античной поэтики и искусства, определяющих законы художественной формы. Художественное преображение натуры, превращение природы в прекрасную

и облагороженную есть одновременно и акт ее высшего познания. Искусство, по мнению идеологов Просвещения, призвано явить идеальную закономерность мироздания, часто скрытую за внешним хаосом и беспорядком действительности.

В архитектуре основой языка становится ордер, в пропорциях и формах более близкий античности. Стены трактуются как гладкие поверхности, ограничивающие четкие симметрично расположенные объемы; архитектурный декор вводится таким образом, что никогда не «скрывает» общей структуры, но становится ее тонким и сдержанным аккомпанементом. Интерьеру классицизма свойственны ясность пространственных членений, мягкость цветов; широко используются перспективные эффекты в монументально-декоративной живописи. В классицистическом синтезе искусств формы подчинены строгой иерархии, где отчетливо главенствует архитектура.

С позиции дизайна в период классицизма значительный интерес представляют элементы быта. В поисках образцов для новых предметных форм мастера зрелого классицизма обращаются к Древней Греции и Риму. В формах предметов теперь начинают господствовать ясность и гармоничность пропорций, спокойное равновесие частей. Предпочтение отдается прямым линиям, декор же сводится лишь к самому необходимому. В классической мебели вновь подчеркивается конструктивный принцип. Для украшения широко употребляется набор маркетри в сочетании с резьбой или тонкочеканными бронзовыми накладками. Мягкие элементы стульев и кресел обиваются, как правило, тканями с цветочным орнаментом; спинки овальные или четырехугольные. Богатая обивка, позолота, строгие формы придают мебели торжественный вид.

Высшей точкой, а одновременно и завершающим аккордом зародившегося во второй половине XVIII века классического направления стал стиль ампир. Этот завершающий этап классицизма длился с 1799 до 1815 года. Период наивысшего расцвета стиля ампир приходится на десятилетие между 1804 (коронация Наполеона) и 1813 годом. Сущность этого стиля была откровенно выражена уже в самом его названии: ампир — от французского «empire», «империя». Первый император Франции стремился окружить себя блеском и пышностью, какие окружали некогда римских императоров. Стиль возник не в результате свободного, естественного развития художественных тенденций, а создавался искусственно, по приказу сверху.

Со стилем ампир искусство снова становится более масштабным, монументальным. В интерьерах ампира царят покой, упорядоченность, полная уравновешенность частей и строгая симметрия.

Из сравнительного анализа барокко, рококо, с одной стороны, и классицизма, ампира — с другой, нетрудно понять приверженность первой стороны принципам Диониса, а второй — Аполлона. При этом такая принципиальная оппозиция выстраивается впервые в исторических художественных стилях. До этого противоречия существовали внутри каждого стиля, а здесь мы видим, как целиком одни стили противопоставляются другим. И, что очень важно отметить, стили являются проекцией мировоззрения и поведения самих людей. Если в классической парадигме люди стремились в своем поведении к порядку, гармонии, справедливости, дисциплине, рационализму, высокой нравственности, то в барокко, рококо — к гедонизму, помпезности, празднествам, карнавалам, прелюбодеянию пр.

В контексте аполлонизма и дионисисма в искусстве и литературе возникают герои: Фауст — ученый, заключивший союз с дьяволом ради знаний, богатства и мирских наслаждений, и Мефистофель, который олицетворяет собой разрушение, зло и ложь. Наиболее глубоко эта тема отражена в трагедии «Фауст» немецкого поэта и мыслителя И.В.Гете (1749–1832). В ней поэт подводит итог развитию всей европейской просветительской мысли 18 века и предваряет проблематику 19 века.

В образе Фауста воплощена вера в безграничные возможности человека. Пытливый ум и дерзания Фауста противопоставлены бесплодным усилиям сухого педанта Вагнера, отгородившегося от жизни, от народа. В процессе исканий Фауст, преодолевая созерцательность немецкой общественной мысли, выдвигает деяние как основу бытия. В Фаусте нашли отражение гениальные прозрения диалектики (монолог Духа земли, противоречивые стремления самого Фауста). У Гете снимается метафизическая противоположность добра и зла. Отрицание и скепсис, воплощенные в образе Мефистофеля, становятся движущей силой, помогающей Фаусту в его поисках истины. ***Путь к созиданию проходит через разрушение — таков вывод, к которому приходит Гете, обобщая исторический опыт своей эпохи.*** Данный вывод обусловливает далектическую закономерность рождения порядка из хаоса и переход порядка в хаос.

Эту мысль развивал немецкий философ-идеалист О.Шпенглер (1880–1936) в работе «Закат Европы». Культура, по Шпенглеру, трак-

туется как «организм», который, во-первых, обладает самым жестким сквозным единством и, во-вторых, обособлен от других, подобных ему «организмов». Это означает, что единой общечеловеческой культуры нет и быть не может. Шпенглер насчитывает восемь культур: египетская, индийская, вавилонская, китайская, «аполлоновская» (греко-римская), «магическая» (византийско-арабская), «фаустовская» (западно-европейская) и культура майя. Каждому культурному «организму», по Шпенглеру, заранее отмерен определенный срок.

По мнению Шпенглера, все без исключения великие создания и формы религии, искусства, политики, общества, хозяйства, науки во всех культурах одновременно возникают, завершаются и угасают. Культуры, считает Шпенглер, возникают с возвышенной бесцельностью, подобно цветам в поле, и столь же бесцельно уходят со сцены. По мнению Шпенглера, западный мир неудержимо клонится к закату, так как рационалистическая цивилизация означает деградацию высших духовных ценностей культуры, обреченной на гибель. Великие культуры прошлого, по мысли Шпенглера, как бы демонстрируют Западу его собственную судьбу, его ближайшее историческое будущее [3].

Формирование философской мысли о гибели и возрождении цивилизаций, культур, стилей происходит на фоне идеологического противоречия между ***рационалистическим и иррационалистическим*** подходами к пониманию человеческого бытия, которые непосредственно ассоциируются с ***аполлоническим и дионисийским*** началами. Эти понятия представляют собой матрицу для развития не только культуры, цивилизации, науки, но и для художественного творчества, технической эстетики и дизайна.

Рационализм (от лат. rationalis — «разумный», ratio — «разум») — философское направление, признающее разум основой познания и поведения людей. По Гегелю, мышление посредством разума синтезирует результаты познания, создает новые идеи, выходящие за пределы сложившихся систем знания. Рационализм противостоит иррационализму и сенсуализму. В философии Г.Гегеля началом и сущностью мира была объявлена абсолютная идея, или абсолютный разум. Развитие объективного мира предстает у Гегеля как чисто логический, рациональный процесс.

В архитектуре и дизайне основы рационализма закладывались еще в конце XIX века Л.Г.Салливеном в США, Х.П.Берлаге в Нидерлан-

дах, мастерами немецкого Веркбунда в Германии. В 1920-х годах рационализм в архитектуре и дизайне развивали Ле Корбюзье, В.Гропиус, Л. Мисс Ван дер Роэ и многие другие архитекторы.

Произведения многих художников конца XIX и начала XX веков концептуально связаны с такими философскими течениями, как ***иррационализм*** (от лат. irrationalis — «неразумный») и сенсуализм (франц. sensualisme, от лат. sensus — «восприятие, чувство, ощущение»), направления в теории познания, согласно которым чувственность является главной формой познания. Понятие «иррационализм» объединяет разнородные философские системы и направления, выдвигающие на первый план те или иные внерациональные аспекты духовной жизни: волю (в волюнтаризме), непосредственное созерцание, чувство, интуицию (в интуативизме), мистическое озарение, воображение, инстинкт, «бессознательное» и т.п. Таковы, например, «философия чувства и веры» Г.Якоби, «философия откровения» Ф.Шеллинга, волюнтаристическая концепция А.Шопенгауэра, иронический протестантизм С.Кьеркегора, «философия бессознательного» Э.Гартмана и др.

Иррационалистическая философия получила дальнейшее распространение, явившись источником философии жизни, яркими представителями которой стали Ф.Ницше, В.Дильтей, А.Бергсон и др.

По Дильтею, понимание собственного внутреннего мира достигается с помощью интроспекции, то есть самонаблюдения; понимание чужого мира — путем «вживания», «сопереживания», «вчувствования». По отношению к культуре прошлого понимание выступает как метод интерпретации, названной Дильтеем «герменевтикой»: истолкование отдельных явлений как моментов целостной душевно-духовной жизни реконструируемой эпохи. В дальнейшем работы Дильтея оказали огромное влияние на философское течение — экзистенциализм. Анри Бергсон проповедовал интуитивизм, который понимается в философии как идеалистическое течение, видящее в интуиции единственно достоверное средство познания.

XIX век — золотой век капиталистической индустрии и торговли, век великих открытий и изобретений и, в то же время, век полной неразберихи в культуре после ампира. Художественного стиля, призванного отразить появление нового в индустриальной жизни общества до 1886 года, все еще не было. В формообразовании предметов быта так же, как и в архитектуре, наблюдались бесконечные возвраты к старым

стилям: классическому, готическому, ренессансу, барокко, рококо и др. В этот период наблюдались лишь романтическое, эклектическое, историзирующее течения. Это время можно с уверенностью назвать иррациональным или дионисийским в искусстве.

Иррационалистические умонастроения получили широкое распространение в связи с кризисом буржуазного общества и его культуры конца XIX — начала XX века. Появляется так называемое кризисное сознание, резко восстающее против традиционного гармонизирующего системознания. Наступает эпоха глубоко иррациональных мироощущений. Так, в изобразительном искусстве под влиянием Ф.Ницше, А. Бергсона, З.Фрейда и др. художники изображали культ стихии, страсти, интерес к органическому человеку. На полотнах изображались вихри, вакханалии, порывы к жизни, сновидения. Особенно это актуализировалось в период нового стиля под названием «модерн» (франц. moderne — «новейший, современный»), когда преобразующе-созидающее начало утверждалось не через реализм, натурализм, а через метафору, символ, связанные с намеком, ассоциативностью, требующие догадки, интуитивного постижения истины.

Модерн возник на рубеже XIX–XX веков почти одновременно во многих европейских странах. Хронологические рамки модерна очень узки, всего каких-нибудь 28 лет (1886–1914). Модерн питался идеями символизма, но не просто наполнялся образами-символами, а исследовал концепцию нового мифологизма.

Новый стиль явился поворотом столетий, так как в нем, в отличие от предыдущих, достаточно рафинированных стилей, возникли и переплелись различные течения, противоречащие друг другу. Так, флореальное направление (ар нуво) выступало оппозицией абстрактно-геометрическому (сецессион), иррациональная живопись противопоставлялась рациональным направлениям в архитектуре и дизайне, то есть в модерне аполлоническое и диониссийское сплелись в клубок различных противоречивых течений искусства.

Важной чертой в дизайне модерна стало подчеркивание функциональности предметов быта, освобождение от излишков декора. Перемены в социально-экономической структуре общества породили новые потребности, поставившие перед художником задачу по освоению таких приемов и средств оформления предметов, которые лучше соответствовали бы актуальным целям и материалам. Справиться с этой за-

дачей можно было лишь при решительном освобождении от груза традиций. В условиях растущего темпа деловой жизни снова усиливается стремление к удобству, разумному комфорту. Для квартир в доходных домах требовалась легкая, «мобильная» меблировка. Передовые художники промышленного искусства начинают энергичные поиски новых путей, новых форм. Эклектическому реставраторству они противопоставляют культ машины, техники, современных материалов — железо, стекло, железобетон и др.

Целесообразность, удобство, учет и использование возможностей новой техники, машинного труда — таковы общие принципы, стоявшие на повестке дня. Этот период можно назвать строителем нового порядка, утверждающего аполлоническое начало в дизайне.

Модерн сформировался сперва в Европе, затем в США. В Бельгии, Великобритании и США он известен в русском звучании как «Ар Нуво» (Art Nouveau (по-английски), или Ar Nouveau (по-французски)); в Германии — «югендстиль» (Jugendstil); в Австрии — «стиль Сецессиона» (Sezessionstil); в Италии — «стиль Либерти» («stille Liberty»); в Испании — «модернизм» (modernismo), поэтому модерн — это не один какой-либо стиль, а множество различных стилей и течений.

После модерна возникло стилевое направление под названием «модернизм», которое включало в себя большое количество различных творческих течений, возникших в недрах модерна. К ним можно отнести абстракционизм, кубизм, фовизм, футуризм, экспрессионизм, дадаизм, сюрреализм, де стиль, авангардизм, функционализм, конструктивизм и др. Основным принципом модернизма явилась формула «функция определяет форму». ***Идеологию модернизма составляли рационализм, прагматизм, логоцентризм, а, следовательно, и аполлоническое начало.***

Пионеры модернизма верили в то, что мир, опирающийся на научно-технический рационализм, должен быть тотально упорядочен. По мнению Ле Корбюзье, прямая улица — это дорога людей, извилистая — ослов. Искривленный путь — метафора обмана. Своротить с прямого, а значит истинного, — все равно, что потерять веру, изменить своему долгу. Новая архитектура, по Корбюзье, должна быть основана на разуме и целесообразности.

Однако, следуя логике Шпенглера о смене стилей, культур и цивилизаций, модернизм в середине XX века стал подвергаться сомнению. Как пишет И.Рачеева в статье «Форма следует эмоции», для визуальной

культуры 1980-х годов характерно стремление к отходу от рационального проектирования и выявлению эмоциональной природы проектного решения. Она считает, что все больше ценится способность к импровизации, даже к юмору в дизайне. «Характерно, что эмоциональное и философское отношения к предмету, — пишет Рачеева, дополняют друг друга» [4, с. 214].

После модернизма начинает формироваться принципиально другое стилевое направление, которое стало называться ***постмодернизмом.*** Порядок, который сложился в модернизме, стал приобретать хаотический, а значит и дионисийский характер. Позиция Ле Корбюзье стала оспариваться апологетами постмодернизма. Стали считать, что идеи рационализма в архитектуре привели к появлению штампа безыскусных «прямоугольных брусочков», построенных в четкие ряды, что простота обернулась засилием примитивности и безликости. В обществе сложилось мнение, что типовые дома и типовые города рождают людей с типовым мышлением.

Постмодернистское искусство во многом определяется мировоззрением Р.Барта, определившего принципы и методы обоснования знания. По Барту, возникает парадоксальная ситуация превращения вещей в смысл и наоборот. В этом плане Барт близко коснулся проблем дизайна, его языка, таких риторических фигур, как метафора, символ, аллегория и т.д.

В контексте постмодернизма, противник рационализма и логоцентризма Ж.Деррида проповедует деконструктивизм. По его мысли, деконструкция есть движение опыта, открытого к абсолютному будущему опыту.

Важным источником творчества художников постмодернизма является философское мировоззрение У.Эко. Главным направлением развития его философской мысли является переход от моделей рационального порядка к ощущению хаоса и кризиса, которое преобладает в современном опыте мира. Эко не сомневается в том, что западная культура находится в состоянии кризиса. В связи с этим, он создает семиотический вариант деконструкции, которому присущи представления о равноправном существовании Хаоса и Порядка (его «эстетика Хаосмоса»), идеал нестабильности, плюрализма.

Постмодернизм создает специфическую артикуляцию бытия, субъекта и опыта. В нем человек погружен в языковую (текстуальную)

среду, которая и есть тот единственный мир, который ему дан. Р.Барт пишет, что если древние греки прислушивались к шелесту травы, пению птиц, журчанию рек, то современный человек вслушивается в гул языка, вопрошая трепещущий в нем смысл, ведь для него язык и есть сама природа. При таком подходе культурная универсалия бытия фактически совпадает с универсалией текста. В этом контексте предметный мир сегодня мутируется, превращаясь в набор текстов. Таким образом, культура постмодернизма задает особую артикуляцию мира, в рамках которой бытие предстает как жизнь языка, его принципиальной семиотичности и, следовательно, вторичности данной человеку реальности. В культуре постмодернизма происходит радикальная трансмутация традиционного понимания культуры в качестве «зеркала мира» в сторону «зеркала зеркал». В этом вторичном зеркале, заданном языком, значимыми являются не объективные реалии, а претендующие на статус таковых интенции сознания к самовыражению.

Отрицая модернизм, рационализм, функционализм дизайнеры стали проектировать ироничные импровизации на тему китча, обнажающие архетипы быта, привлекая игровые методы. Проектируются уже не эстетические объекты, а эстетический субъект, включенный в игровой контекст. В игре закладывается огромный смысл сопричастности потребителя с дизайнерским проектом. Субъект включается в расшифровку, декодирование авторского замысла, авторской концепции, авторских метафор, символов, аллюзий, реминисценций и т.д.

Именно таковой мыслится культура будущего, культура свободного удовлетворения чувственно-эстетических влечений, культура эмоционального раскрепощения, культура художественного языка, художественного текста, поэтических тропов, метафоры. Так, в работах английского архитектора и дизайнера Норманна Фостера наблюдается обращение к поэтическим тропам, в частности, к метафоре. Им разработана известная экологическая башня «Мэри экс 30» (Лондон) в виде огурца. Метафорической находкой можно считать виадук «Мийо» между Францией и Испанией, напоминающий морскую регату.

Среди дизайнеров «Мемфис» ярко проявили себя в метафорической образности Э.Соттсасс (заварной чайник «Ти-пот» в виде пирамиды народности майя), Микеле де Люччи (кресло «Ферст» в виде солнечной системы), Маттео Тун (перенос на свои проекты элементов орнаментов дворцов из прошедших эпох) и др.

Среди авторов «нового дизайна», мыслящих метафорически, необходимо отметить французского дизайнера Филиппа Старка. Его лимоновыжималка, напоминающая живое существо, стала поистине иконой, международным знаком, эмблемой дизайна.

Биоморфологические творения Старка предстают как объекты, заброшенные в наш мир другими цивилизациями. Выполненный им пульт управления напоминает брюхоногого моллюска: загнутый верх изделия в виде крючка дает возможность повесить его на стенку — все это напоминает переползающего через препятствие слизняка. Интересен его мотороллер «Лама», напоминающий южноамериканское вьючное животное семейства верблюдовых — ламу. Старк здесь нашел очень удачный метафорический ход — ведь мотороллер действительно напоминает вьючное животное по характеру функционирования.

Из американских арт-дизайнеров постмодернизма выделяется Майкл Грейвс. Его работы отличаются художественной образностью. Так, чайник Грейвса со свистком в виде птицы стал любимым для многих пользователей. Интересен и американский дизайнер Роберт Вентури. Названия работ этого автора и соответствующие этим названиям формы стали метафорами и символами постмодернизма. Например, стул «Королева Анна» семантически убеждает в королевской значимости его внешнего вида.

В направление постмодернизма вписываются и работы японского дизайнера Широ Курамата, которые насыщены метафорами, отражающими философские аспекты бытия. Это, например, кресла под названием «Как высокая луна», «Начало начал» и т.д.

В современном архитектурном и дизайнерском формообразовании метафорическая образность находит отражение в творчестве деконструктивистов. Деконструктивизм возник в 1980-х годах. Для этого стиля характерны ломаные формы и перекрывающиеся поверхности — по контрасту с логикой и порядком, свойственным модерну. Метафорика деконструктивизма проявляется в создании динамических «летящих» структур. Например, «Танцующий дом» в Праге архитектора Ф.Гери посвящен голливудским танцорам Джинджер и Фреду и представляет собой два дома: один олицетворяет женщину с «развевающейся юбкой», другой — уверенно ведущего в танце мужчину.

Из отечественных объектов дизайна постмодернизма, где органично функционирует метафора, можно привести в пример средовой объект из оформления курортного комплекса в Адлере — «Коралл». В

этом объекте выражена метафора лабиринта: в искусственном водоеме построен своего рода остров из красных скал с проливами, гаванями, реками, мостиками, пещерами, через которые надо пройти и не заблудиться. Метафорическое название острова «Коралл» тоже не случайное, так как среди зелени, белых корпусов и жаркого солнца он приобретает красно-розовый цвет, ассоциируемый с кораллом. Все построено, как это и характерно для современного искусства, на случайных воспоминаниях, на ассоциациях, на возбуждении воображения и стимулировании зрительской фантазии, что вовлекает в сотворчество с художником. Неподалеку от этого острова метафорический прием использован в разработке детского плескательного бассейна, а именно — в олицетворении и стилизации таких объектов, как душ в виде жирафа, игровые объекты в виде рыбы-кита, морского конька и т.д.

В контексте дизайна постмодернизма современный потребитель чувствует себя актером, играющим самого себя. Он выступает как мистификатор, любящий играть в разнообразных декорациях, как персона, живущая в новых культурных повествованиях, текстах, сообщениях. В этих условиях дизайнеру отводится роль режиссера, который должен умело управлять эмоциями потребителя.

Все более отдаляясь от принципа (формулы) «форма следует за функцией», современные дизайнеры приходят к новой формуле формообразования: «форма следует за эмоцией». Именно эмоции, по мнению дизайнеров, помогают потребителю понять предназначение изделия. Через эмоции в форме изделия отражаются собственные настроения людей. В этом контексте метафора, с ее семантическим значением, становится столь же важной, как и функция изделия, так как устанавливает невербальную коммуникацию между человеком и предметом, между предметом и культурной сферой.

Однако, несмотря на, казалось бы, незыблимость постмодернистой концепции в области дизайна, соответствующей больше дионисийскому началу, многие современные дизайнеры снова обращаются к логоцентризму, формуле «функция определяет форму», ценностям аполлонического начала. При этом дизайнеры ставят в пример творчество Дитера Рамса с его эстетическим совершенством композиционных решений при минимуме выразительных средств.

Эта позиция находит оправдание в дискурсе определения красоты за счет гармонии и порядка. Оценивая творчество дизайнеров-де-

конструктивистов как хаос, беспорядок, энтропию, дизайнеры-неоконструктивисты стремятся к гармонии и порядку, а следовательно, к аполлоническим ценностям. Создание гармонии требует активности, напряженной творческой деятельности. «В природе, — пишет Гете, — мы видим силу, которая поглащает другие силы; ничто не постоянно, все преходяще; тысячи связей растаптываются и тысячи новых рождаются каждое мгновение; эта сила велика и многозначна, бесконечно разнообразна; прекрасна и уродлива, добра и зла; все в ней существует на равных правах. А искусство как раз и есть прямая ей противоположность; оно возникает из усилий индивидуума, сопротивляющегося разрушительной силе целого…» [5, с. 75–76].

Мысль Гете подтверждается нараждающейся философской концепией, связанной с отражением изменения и состояния культуры с 1990-х годов до настоящего времени под названием ***метамодернизм***. Термин ввели в 2010 году голландские ученые и философы Тимотеус Вермюлен и Робин ван ден Аккер в своем эссе «Заметки о метамодернизме» и затем раскрыли его сущность в работе «Двоеточие:» (2014 г.) [6]. Сущность метамодернизма, по мнению авторов, определяется кризисом экологии, финансовой системы, геополитики, а также реакцией на постмодернизм, проникнутый алогизмом, абсурдом, деконструктивизмом, иронией, стилизацией, релятивизмом, нигилизмом и др. Данная позиция коррелируется и с мировоззрением Шпенглера о непостоянстве культурных парадигм.

Авторы считают, что с начала нового тысячелетия демократизация цифровых технологий привела к переходу от смысла постмодернистских медиа, характеризующегося телеэкраном и зрелищем, киберпространством и симулякром, к метамодернистской логике творчески активных любителей социальных сетей и местных СМИ, представляющих собой сетевую культуру.

По мнению авторов, метамодернистская структура восприятия мира вызывает раскачивание между модернистским стремлением к смыслу и постмодернистским сомнением в необходимости смыслового постижения, между надеждой и меланхолией, между эмпатией и апатией, между единством и множественностью, между наивностью и искушенностью, между авторским контролем и общедоступностью, между мастерством и концептуализмом, между прагматизмом и утопизмом. Каждый раз, считают авторы, когда метамодернистский энтузиазм тя-

нет в сторону фанатизма, гравитационная сила тянет его назад, к иронии; как только ирония двигает его в сторону апатии, гравитационная сила тянет его назад, к энтузиазму.

В контексте порядка и хаоса происходит то же самое. Известно, что беспорядок поддерживается сам собой, а для создания порядка и красоты требуются усилия. В этом контексте заложена диалектика смены трендов аполлонического и дионисиского начал то в одну сторону, то в другую, напоминая качели, при сохранении целостного характера развития искусства.

Библиография:

1. *Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки / пер. с нем. Г.А.Рачинского. Спб.: Азбука-классика, 2007. 208 с.

2. *Ожегов С.И.* Словарь русского языка / под. ред. Н.Ю.Шведовой. М.: Русский язык, 1991. 916 с.

3. *Шпенглер О.* Закат Европы / вступит. ст. и комм. д.ф.н. проф. Г.В.Драча при участии Т.В.Веселой и В.Е.Котляровой. Ростов н/Д: Феникс, 1998. 640 с.

4. Эксперимент в дизайне: [учеб. пособие] / сост. А.Лаврентьев. М.: Издательский дом «Университетская книга», 2010. 244 с.

5. *Гете И.В.* Об искусстве. М., 1975.

6.URL:http://dvoetochie.wordpress.com/2014/06/19/metamodernism/(дата обращения: 20.01.2019).

7. *Никулина Н.М.* Аполлон и куросы в искусстве греческой архаики. Памятники с островов Эгейского моря(к вопросу о культе Аполлона и его происхождении) // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2015. № 3. С. 61-82.

6. *Турчин В.С.* Бургановские мотивы: атака образов, действующих в пространстве. Диалог с хаосом. //Дом Бурганова. Пространство культуры. 2015. № 1. С. 236–259.