**Миф и мифологизация красоты в искусстве XX века**

Выпускная квалификационная работа по направлению подготовки Философия

Основная образовательная программа: «Философия искусства»

Исполнитель

Добронравов Кирилл Олегович

Научный руководитель

доктор философских наук, профессор

Устюгова Елена Николаевна

Рецензент

кандидат философских наук, доцент

Третьякова Ирина Александровна

**Оглавление**

[Введение 3](#_Toc513284091)

[Глава 1 Формирование мифа красоты в искусстве XX века 9](#_Toc513284092)

[1.1 Определение основных понятий исследования 9](#_Toc513284093)

[1.2 Предпосылки появления мифа красоты 16](#_Toc513284094)

[1.3 Миф красоты в искусстве XX века 25](#_Toc513284095)

[Глава 2 Мифологизация красоты в искусстве XX века 40](#_Toc513284096)

[2.1 Мифологизация как трансформация мифа в условиях «общества спектакля» 40](#_Toc513284097)

[2.2 Мифологизация красоты в рамках «распыленного спектакля» 52](#_Toc513284098)

[Заключение 61](#_Toc513284099)

[Библиографический список: 69](#_Toc513284100)

Введение

**Актуальность темы исследования.** По мнению многих исследователей, классические категории эстетики такие как: прекрасное, возвышенное, трагическое и комическое перестают функционировать в рамках искусства XX века, а значит утрачивают ценность и значимость в качестве рабочих понятий для теоретиков, осмысляющих современное искусство. Это происходит в связи с тем, что искусство XX века ставило вопрос о том, «что есть искусство и где проходят его границы?», что привело к слому классических представлений об искусстве и новой постановке проблемы «определения искусства». Это подтверждает и увеличение исследований под условным заголовком «Что такое искусство?». Однако на уровне обыденного сознания человек до сих пор обращается к красоте как к основополагающей характеристике предмета, поступка, произведения искусства. Красота остается одним из главных легитимизующих качеств, она остается значимой ценностью в общественном сознании. Если объект красив, то он имеет право находиться в общественном пространстве, быть публично продемонстрированным. В связи с этим можно утверждать, что большая часть общества до сих пор считает, что красота и смысл играют определяющую роль в искусстве. Такая ориентация на красоту вызывает у многих современных зрителей непонимание художественных произведений большей части XX века, потому как они не оправдывают ожиданий потребителей. В связи с этим многие проблемы, которые стоят перед теоретиками искусства и художниками, остаются непонятыми в широких социальных слоях, для которых искусство имеет два измерения. Понятное и красивое (классическое и массовое) и непонятное и некрасивое (авангардное и элитарное). Появление таких понятий как «арт-практика», а вместе с ним и иных тенденций в искусстве, постулирующих континуальность творческого процесса, а не результат (художественное произведение), свидетельствуют о масштабных изменениях в культурной сфере, которые могут отражаться и в таких явлениях как: конфликт поколений, государства и культуры, творца и общества.

Данные изменения не новы и наблюдались на протяжении всей истории европейской культуры. Однако столь радикальный разрыв между традиционным и новаторским приобретает роль сознательной установки лишь в XIX веке, а роль программы действий уже в XX. А потому мы решили обратиться к красоте как к понятию, которое некогда занимало ведущее место в эстетике, для того чтобы по-новому взглянуть на искусство XX века, Такой взгляд, как нам кажется, может помочь в преодолении разрыва между разного уровня дискурсами, в которых, на сегодняшний день, ведутся дискуссии об искусстве, а также обозначить те общие тенденции, которые могут привести к опасным для общества и искусства последствиям.

**Степень разработанности проблемы.** В связи с тем, что в повседневную жизнь вместе с процессом капитализации и коммерциализации общества все больше стало проникать товаров, чья потребительская привлекательность благодаря дизайнерским решениям основана скорее на эстетических качествах, нежели на утилитарных, красота все больше стала присутствовать в жизни человека, а кино и фотография все в большей степени функционируют в качестве контекстной рекламы брендов, производящих товары, предоставляющие человеку идеал комфортной жизни (Ги Дебор, Ж. Бодрийяр, С. Жижек). В тоже время, искусство XX века перестало испытывать потребность во внешней красоте, постулируя ее как излишество. Такое положение красоты зафиксировано в основных манифестах искусства XX века и воспоминаниях основных его деятелей и теоретиков авангарда (Й. Кошут, К. Малевич, М. Дюшан, Дж. Поллок, В. Кандинский, Э. Уорхол, Р. Краусс). Все они фиксируют красоту как исключительно негативное по отношению к подлинному искусству качество, свойственное скорее классическому искусству, цель же настоящего искусства они видят в ином.

Сам термин «The beauty myth» красоты» нашел свое отражение в заголовке одноименной книги Наоми Вульф. Однако, в своей работе она исследует только причины формирования образа красоты женского тела, вскрывает только экономико-политические причины его формирования и не рассматривает миф красоты более широко, вне феминистического дискурса.

Само понятие мифа в XIX и XX веке получило настолько объемное количество определений в различных областях знаний, что нам пришлось сформировать собственное понимание мифа применительно к красоте, поскольку само словосочетание «миф красоты» не является типичным для научного и философского дискурса.

Так, термин «мифологизация» иногда встречается в работах по истории и политологии, и им обознается процесс преломления образов или искажения подлинных фактов какого-либо политического или исторического события в художественном произведении, культуре и обществе (И.М. Михайлова, С.П. Баличенко, О.Н. Смолин, А.В. Косов). Подобное, но более абстрактно сформированное определение мифа (для которого иногда используется термин «мифологизация») встречается в работе Р. Барта «Мифологии», в которой он постулирует его применимость для любой семантической системы. Поскольку художественное произведение является семантической системой для определения мифологизации, мы остановились на семиотическом толковании мифа Р. Барта. Однако само словосочетание «миф красоты» и «мифологизация красоты» в его работах не встречается. Несмотря на это, красота до сих пор встречается в теоретических работах в качестве категории классической эстетики, однако на практике этот термин достаточно часто употребляется как качество, присущее, на первый взгляд, не красивым произведениям искусства.

Художественное произведение как особый предмет исследований рассматривалось в трудах Платона, Аристотеля, Сенеки, Боэция, Псевдо-Дионисия. Однако в поле их осмысления попадают, в основном, дидактические и технические аспекты этого предмета – советы поэтам и зрителям, поиск общей внешней технологии.

Гносеологические возможности и особенности художественного произведения исследовались И. Кантом, Ф.В. Шеллингом, Г.В.Ф. Гегелем, С.Т. Кольриджем, Х. Ортегой-и-Гассетом. В XX веке данная проблема встает особенно остро в связи с тем, что понятие искусства расширяет свои границы. В герменевтической традиции актуализируется процесс восприятия и понимания художественного произведения субъектом в работах М. Хайдеггера и Г.Г. Гадамера. Так же эта составляющая отмечается и в аналитической традиции (Дж. Дики и А. Данто). А потому в своей работе мы сформулировали особое определение художественного произведения, необходимое для понимания того, как красота трансформировалась из понятия и категории классической эстетики в миф и мифологизацию, характерные для искусства XX века.

**Проблема.** Зафиксированный нами разрыв между двумя уровнями сознания – теоретическим и практическим – ставит проблему, которую можно сформулировать в форме вопроса следующим образом: возможно ли найти такую форму мышления, в которой функционирует красота в сознании субъекта XX века? Как остается возможным обращение к красоте в условиях отказа от нее как от базовой ценности искусства? И каким образом представления о красоте могут служить для конструирования общественного сознания, общественного вкуса и теоретического дискурса в рамках теории искусства, философии, искусствоведения, культурологии?

**Цель.** доказать, что понятие красоты в XX веке перестает функционировать в классическом понимании, однако остается в качестве мифа, который постепенно трансформируется под влиянием культурных, политических и экономических отношений в мифологизацию, что особенно ярко проявляется в истории искусства XX века.

Для достижения этой цели, нами были поставлены следующие **задачи:**

1. Дать определение основным понятиям исследования: искусство, красота, миф красоты и мифологизация красоты.

2. Выявить предпосылки для появления мифа красоты в искусстве XX века.

3. Исследовать философско-эстетическую специфику мифа красоты в искусстве первой половины XX века.

4. Выявить предпосылки для трансформации мифа красоты в мифологизацию красоты в тоталитарном искусстве первой половины XX века.

5. Выявить, как трансформируется миф в мифологизацию красоты в искусстве второй половины XX века (поп-арт, концептуализм, акционизм, экспрессионизм, новый авангард 60-70-ых).

**Методологическая основа исследования.** Диссертационное исследование было осуществлено с опорой на герменевтический метод, что особенно поспособствовало в определении основных понятий исследования, которые по причине их нетипичного употребления требовали дополнительного историко-философского обоснования в контексте структуры данного научного исследования.

Ответ на каждую из поставленных задач будет осуществляться с опорой на рефлексию данного феномена в философии и истории искусства с привлечением социального, политического и культурного контекстов, особенно актуальных для искусства XX века, что позволит выявить всеобщие связи между явлениями внутри культуры как завершенной целостной системы. Также для работы с данной проблемой нами была использована методологическая идея Р. Барта о мифе как искусственно созданной семантической системе второго уровня.

С помощью системного метода удалось выявить взаимосвязь и взаимозависимость мифа и мифологизации в контексте истории искусства XX века.

Общелогические методы (анализ, синтез, обобщение).

**Значимость исследования:**

Проведенное диссертационное исследование может быть полезным для понимания особого статуса красоты в искусстве XX века. Результаты исследования могут быть применены в таких философских дисциплинах, как «Философская антропология», «Философия культуры», «Эстетика», а так же «Культурология», «Теория искусства», «История искусства» и «Искусствоведение». Теоретическая значимость исследования заключается в том, чтобы определить, насколько возможно обращение к такой классической категории эстетики, как красота, в дискурсе искусства XX века. В какой форме мышления красота может функционировать в отношении искусства XX века.

Практическая значимость заключается в том, чтобы выявить ту необходимую для понимания социокультурных процессов связь между моралью и эстетикой (добром и красотой) в рамках истории XX века, в которой красота часто служила критерием для создания не только искусства, но и проектов техники, города, общества, человека. Такой анализ позволит в дальнейшем вскрыть философско-антропологическую сущность красоты.

Вскрыв специфику мифа и мифологизации красоты, мы выходим на базовые отношения между понятиями, исследование которых откроет перед нами большой горизонт возможностей в рамках философской культуры и философии искусства .

Структура диссертационного исследования определяется его основными целями и задачами. Диссертация состоит из введения, двух глав, включающих пять параграфов, заключения и библиографического списка состоящего из 62 наименований. Общий объем работы – 73 страницы.

Глава 1 Формирование мифа красоты в искусстве XX века

## **1.1 Определение основных понятий исследования**

В этом вступлении я даю определение основным понятиям своей исследовательской работы, которые по причине нетипичного их употребления требуют прояснения.

Начнем с определения понятия искусство. Конечно, искусству можно дать множество определений и каждый мыслитель старается определить его по своему. Так Дж. Дики определяет искусство как то, что «мир искусства» называет искусством, а потому искусство есть открытое понятие, которое способно включать в себя все новые и новые качества. А. Данто критикует такой антиэссенциалисткий подход, утверждая, что искусство обладает сущностью и дает следующее определение: «произведение искусства это и есть воплощенные смыслы … [Оно] воплощает смысл или же воплощает его частично»[[1]](#footnote-1). При этом «часть его признаков соотносится с его смыслом, в то время как другая – нет».[[2]](#footnote-2)

По сути искусство в данном определении становится тем, что сообщает смысл благодаря материальной форме, в которую он заключен, а задача человека не только понять, что перед ним искусство, но и стать его интерпретатором, попытаться понять его смысл. «Способность видеть нечто как искусство требует чего-то такого, что недоступно глазу, – атмосферы художественной теории, знания истории искусства; для возникновения этой способности нужен мир искусства»[[3]](#footnote-3).

Искусство всегда о чем-то и всегда является воплощением значения, означающим, которое это значение означает. Наши знания открывают нам эту способность видеть. «Это значение обнаруживается благодаря поддерживающей искусство теории, институциональной теории искусства»[[4]](#footnote-4). Обратим внимание на методологически важное для нас и совершенно не случайное слово, используемое переводчиком «обнаруживается». В словаре В. Даля дается следующий ряд синонимов и толкований: «обнаруживать 1. что, раскрыть, открыть, обнаружать; 2. выводить наружу, 3. делать видимым, явным. Выходит наружу, становится явным, известным»[[5]](#footnote-5). Словарь Ожегова также дает похожее толкование: «Обнаружить что, показать, сделать явным, видимым. 2. Кого-что найти, отыскать 3. Заметить, раскрыть».[[6]](#footnote-6) Раскрыть можно только то, что сокрыто, открыть, то, что закрыто, если оно уже обнаружено оно не обнаружится, оно не потребует усилия к обнаружению, явление является и исчезает. Таким образом, воплощенное в форму обнажается и сам момент обнажения воплощенного и составляет смысл искусства. Тут стоит задать несколько вопросов А. Данто, утверждающему, что «Зритель должен интерпретировать смысловые признаки так, чтобы они помогали ему постичь смысл, который они воплощают»[[7]](#footnote-7). А что если зритель не знаком с институтом искусства? Может ли он воспринимать его? И если мы сужаем искусство до смысла, которое оно несет, то зачем же ему тогда быть прекрасным?

Следует заметить, что сами смысловые признаки вместо того, чтобы оказаться четко проговоренными в произведении искусства, всегда стараются ускользнуть, спрятаться, укрыться от зрителя – это свойство смысла, быть открываемым и является основной причиной красоты.

Близок к такой концепции искусства был и Г. Г. Гадамер: «Дело искусства – заключить смысл в твердь, чтобы он не растекался и не ускользал, а был закреплен и сохранен в жесткой структуре»[[8]](#footnote-8).

Таким образом, произведение искусства есть смысл, воплощенный человеком в материальной форме (означающем) с целью его передачи и сохранения, таким образом, что сама материальная форма является одновременно и препятствием для понимания и средством понимания благодаря смысловым признакам, которые намекают на неутилитарные свойства предмета. Процесс понимания диктуется самим произведением, а потому степень его художественности или принадлежности к миру искусства зависит от того, насколько изящная игра ждет интерпретатора. Таким образом, любой предмет, созданный человеком, является произведением искусства настолько, насколько предполагает своим существованием неявное присутствие смысла, который требует обнаружения. Ценность произведения определяется сложностью интерпретаций и количеством неутилитарных смыслов, которыми обладает вещь.

«Красотой вообще можно назвать выражение эстетических идей; разница лишь в том, что в изящном искусстве эту идею должно породить понятие об объекте, а в прекрасной природе, для того чтобы возбудить и сообщить идею, выражением которой считается объект, достаточно одной только рефлексии о данном созерцании»[[9]](#footnote-9), то есть понятие, выражает эстетическую идею в чувственной форме с помощью образов. Образы запускают игру рассудка и воображения в сознании субъекта, которая ценна не ради познания, а ради самой себя, поскольку сама эстетическая идея никогда не может быть строго подведена под конкретное понятие, в силу свой выразительности, которая всегда больше этого понятия.

По мысли Гадамера красота есть такое чувство, которое может быть выявлено, лишь в процессе понимания, в ходе диалога, герменевтической практики толкования того или иного объекта человеком, то есть красота есть качество, неразрывно связанное с раскрытием смысла. Красота есть способ бытия этого смысла как не проясненного, но бесконечно проясняемого.

Следовательно красота бытия определена наличием означающего, которое отсылает нас к безграничному, непостижимому, не проясненному означаемому, независимо от того, верим мы в его существование или нет, оно свидетельствует о его возможности.

Одним из устоявшихся путей в определении мифа, является путь, который был начат в эпоху романтизма и философии жизни, однако это не единственный способ его определения, а потому мы в своей работе обращаемся к нему (пути), лишь как к одному из подход к определению мифа с целью эксплицировать связь мифа и искусства как двух способов восприятия идеи созерцающем его субъектом нерациональным путем. Миф – это нерациональная форма бытия идеи. Красота не может быть воплощена в рациональной форме без потери безграничности своего содержания (смысла). Для работы с иррациональным (мифом красоты) было бы точнее использовать другое понятие вместо «познания», так как «познание – это процесс получения знаний о реальном мире чувственным или рациональным путем»[[10]](#footnote-10). Постижение снимает субъектно-объектную гносеологическую парадигму, обозначая целостность и единство человека с миром и является альтернативой познанию (А. Шопенгауэр[[11]](#footnote-11), А. Бергсон[[12]](#footnote-12), В.С. Соловьев[[13]](#footnote-13)). Постижение включает эстетический опыт как самостоятельную ценность, переживание прекрасного, так как условие красоты бытия заложено в гносеологических возможностях человека. Постижение не направлено на получение конкретных знаний, оно есть нечто среднее между знанием и незнанием и обладает ценностью само по себе. «Разве не знаешь, что между мудростью и невежеством есть нечто среднее?… правильное мнение, которое ты не можешь подтвердить доказательством, не есть ни знание ни незнание»[[14]](#footnote-14). Описывая Эрота, Платон отдельно уделяет внимание амбивалентности его качеств, он некрасив, но стремится к красоте. «Он ни смертен, ни бессмертен, но в один и тот же день то цветет и живет, когда у него изобилие, то умирает – и вдруг, по природе своего отца, опять оживает»[[15]](#footnote-15). Эрот – это сила, воскрешающая бытие, создающая вечное, способная вдохнуть в него жизнь и красоту, так как само по себе бытие безжизненно и некрасиво. Эрот создает вечную красоту, которая в момент создания тут же уничтожается бытием, а потому Платон пишет, что все, что пытается присвоить Эрот, чем он владеет, тут же превращается в прах, ибо он беден.

Постижение возможно на бессознательном уровне как символическая связь с архетипическими основаниями культуры (К.Г. Юнг[[16]](#footnote-16), В.С. Соловьев[[17]](#footnote-17)). С.Л. Франк связывает постижение с вживанием, проникновением в глубинные смыслы бытия и схватыванием его в целостности.

Универсальным во всех перечисленных нами гносеологических системах является категория целостности, постижения как интуитивного схватывания целостности, единицы смысла, всей множественности явлений в единичном акте познания. Таким единичным является художественное произведение. Художественное произведение дает опыт мира как целостности, нерасщепленности явлений и смыслов, когда-то присущих мифологическому мышлению. Художественное произведение отличается от природы «единством всех частей, объединенных в одну мысль или идею»[[18]](#footnote-18). Полнота содержания художественного бытия образует полноценную семантическую систему, в основании которой лежит отношение человека и мира. По мнению Х. Ортеги-и-Гассета, читая «Дон Кихота», мы в озарении «способны охватить весь безбрежный мир упорядоченности»[[19]](#footnote-19). Данное озарение практически невозможно удержать, и как раз в этом и суть трагедии Эрота. Если до XX века художникам удавалось удерживать красоту благодаря подражанию природе, то с появлением фотографии и кино, которые справлялись с этим лучше, художникам пришлось искать новые стратегии по воплощению смысла в произведении.

Мы используем понятие «миф красоты», потому что художники XX века отказываются от красоты как нормы, воспринимая ее только негативно (антинорма). «Идея нормы – это форма, составляющая непременное условие всякой красоты, тем самым только правильность изображения»[[20]](#footnote-20). Так же совершаются попытки отказа от классического идеала, ибо, по мысли Канта «От идеи нормы прекрасного отличен его идеал, который в соответствии с уже приведенными основаниями можно обрести лишь в образе человека. Здесь идеал состоит в выражении нравственного, без чего идеал не мог бы нравится всем, причем позитивно»[[21]](#footnote-21), что продуктивно влияет на творческую способность художников по поиску новых идеалов, более соответствующих эпохе XX века, в своем основании осуществляющей не только индустриальную, но и эстетическую революцию. Так же это происходит и в силу того, что новые времена и новое общество ставят проблему создания нового «квадратного» человека, а потому художникам приходится сознательно искать новые формы, отражающие дух времени и способные в перспективе понравится всем на основании суждения вкуса, который не исходит из идеала красоты[[22]](#footnote-22).

Миф красоты есть сознательная творческая стратегия художника (гения по Канту), которая заключается в отказе от традиционных, классических канонов, а иногда и способов репрезентации художественного произведения для выполнения задачи по освобождению означаемого, благодаря обнаружению более продуктивных (насыщенных смыслами) способов работы с означающим, продлевающих жизнь художественному произведению как воплощенному в материальной форме ожидающему своего раскрытия и одновременно утаивающего себя смыслу, Целью мифа (является) качественное внутреннее преображение человека и как следствие – всей действительности в целом, так как любой миф стремится к (своей) тотальности. Сопричастность смыслу, есть главный механизм работы мифа, а потому в основе своей он является не рациональным, а иррациональным.

Мифологизация красоты – это сознательная стратегия захвата означаемого по отношению к любой семантической системе, с целью ее функционализации, то есть лишения ценности произведения самого по себе. Мифологизация красоты есть стратегия института власти, захватившей монополию на обладание абсолютным знанием и установления на этой основе однозначной корреляции значения и знака.

Таким образом, миф и мифологизация выступают в данной работе в качестве двух сознательных стратегий, противоположных друг другу по отношению к смыслу произведения искусства, в то время как сама возможность присутствия смысла является главным условием красоты произведения. Миф и мифологизация красоты – это две сознательные художественные стратегии, укорененные в природе восприятия смысла реципиентом путем постижения как альтернативы познанию, направленной на получение знаний о сверхчувственном мире (мире смыслов и идей) не рациональным путем. Сущность первой стратегии сводиться к поиску новых способов конструирования художественного произведения с целью более длительного и множественного раскрытия воплощенного в нем смысла, сущность второй сводится к захвату этого смысла инстанцией власти с целью утверждения его в качестве постоянной единицы мышления.

## **1.2 Предпосылки появления мифа красоты**

*Введение*

В российской эстетике, наметилась устоявшая традиция делить эстетическую теорию на классическую, неклассическую (модернизм) и постнеклассическую.(постмодернизм) При этом утверждается, что такие традиционные категории как красота, прекрасное, возвышенное, трагическое и комическое функционируют лишь в рамках классической теории и классического искусства. Искусства же XX века, а также его осмысление в рамках американской аналитической традиции, структурализма, феноменологии, постмодернизма и психоанализа работает с другими неклассическими категориями. Иными словами, современная эстетика не считает возможным применение классического понимания красоты не только к искусству XX века, но и к его теоретическому осмыслению.

Неклассическая теория отрицает противопоставление субъекта и объекта и постулирует новую субъект-объектную парадигму, в которой представление их в чистом виде есть абстракция, не соответствующая не только действительности, но и любой продуктивной теоретической модели. Положение красоты как основной эстетической категории в такой системе отношений теряет свой прежний статус как качество, которое принадлежит целиком и полностью объекту (объективной реальности) или же субъекту (сознанию субъекта). Помещая сознание воспринимающего и мыслящего красоту субъекта вглубь бытия, неклассическая теория начинает склоняться к тому, что красота есть нечто неуловимое, непостижимое разумом и вследствие этого эстетические понятия, как и философские, начинают тяготеть к психологизму и метафоричности.

На наш взгляд, красота есть такое качество, которое может быть выявлено, лишь в процессе понимания, в ходе диалога, герменевтической практики толкования того или иного объекта человеком, однако это толкование должно предполагать и некую неясность, а потому осуществляться не только рациональным путем, но и альтернативным иррациональным путем. Будучи слишком классической категорией, в постнеклассической эстетике красота если и включена в сферу эстетического сознания, то в ином, более сложном, значении и вбирает в себя уже то, что ранее считалось некрасивым, с точки зрения классических идеалов. «Отличительной особенностью постмодернистской поэтики является ее гибридность, совмещение классических и модернистских канонов, в ряде случаев дающее инновационный эстетический эффект. Это относится прежде всего к постмодернистской концепции красоты и композиции художественного произведения.. Классическая гармония и модернистская дисгармония выступают здесь в снятом виде как дисгармоничная гармония, красота диссонансов»[[23]](#footnote-23). Однако само по себе сочетание «постмодернисткая концепция красоты» встречается только в книге Н.Б. Маньковской «Париж со змеями» и только в отношении танца[[24]](#footnote-24). В остальном же о присутствии такой категории как красота в осмыслении искусства XX века говорить не приходится. Как правило, красота упоминается или как негативное качество (лишнее, необязательное, бесполезное), или как качество, тождественное функциональности.

Вследствие этого, мы сознательно выстраиваем свое исследование не сколько вокруг красоты самой по себе, сколько вокруг тех художественных стратегий, которые или создают миф красоты или эксплуатируют, тиражируют и объясняют красоту, мифологизируя ее. Для успешного достижения поставленной цели нами было выработано свое определение таких понятий как красота, миф красоты, мифологизация красоты.

Избрав в качестве методологической основы структуралистский и герменевтический методы, мы даваем определения красоте, мифу красоты и мифологизации красоты, которые на наш взгляд пригодны и применимы независимо от того, делим мы эстетику на классическую, неклассическую или постнеклассическую, или нет. Несмотря на то, что сам подход к осмыслению истории искусства XX века с позиции мифа и мифологизации красоты мог появиться только в рамках постнеклассической теории, предпосылки для формирования мифа красоты в искусстве стали появляться еще в эпоху Романтизма, (который теоретически было подготовлено эпохой Просвещения) с его сознательным отрицанием и извращением классических канонов красоты. Мы считаем, что художественная практика и ее осмысление в истории искусства и философии шли рука об руку, а потому для исследования мы будем использовать не только практический материал, но и теоретические работы художников и мыслителей.

Конечно, в нашу работу не входит исследование историко-философского генезиса понятия красоты, а потому, нами будут освещены лишь основные вехи в развитии проблемы определений красоты в рамках философии и ее репрезентаций в искусстве, которые по своей сути не могли протекать независимо друг от друга, а наоборот всегда вступали в сложное диалектическое взаимодействие, ведь даже если искусство и не выступало непосредственным материалом для концептуализации красоты, а философско-эстетические системы не всегда напрямую обуславливали творчество того или иногда художника (в широком смысле), то так или иначе, они обогащали друг друга посредством универсального медиатора – культуры, вне рамок которой достаточно сложно представить художественное творчество и философскую мысль.

*История осмысления красоты*

Красота является высшей ценностью в рамках семиотической системы, в которой ее конкретное содержание проясняется по мере вхождения субъекта (интерпретатора) в процесс семиозиса диалога (понимания) художественного произведения. Так как означаемое, означающее и знак образуют единство, которое в нашей повседневной жизни нами не рефлексируется, то мы в данной работе, исследуя миф и мифологизацию красоты, обратимся прежде всего к способам осмысления художественных произведений. Однако, так как любой миф стремится к абсолютизации и тотальному захвату бытия, сам по себе миф может выходить за пределы художественного произведения или по крайней мере претендовать на это, мы частично будем входить за рамки искусства в область реальности, которая будет осмысляться нами по аналогии с художественным произведением на основании эстетического отношения к нему.

Стоит отметить, что сама красота подвергалась осмыслению, начиная с античности, это осмысление оказывало влияние не только на последующие построения теорий красоты, но и на творческую деятельность художников, скульпторов и поэтов. В Античности было выдвинуто несколько теорий красоты. Одна из них гласит о том, что красота есть гармония и пропорция, как результат геометрических соотношений, правильное соотношение частей и целого – симметрия, а симметрия – это всегда красиво и правильно, тогда как неправильное – асимметрично. Стремление художников к идеальному соотношению отдельных частей между собой и внутри целого позволило классикам, в особенности Поликлету в «Каноне», создать определенные нормы, которые, хотя и были продиктованы временем, частично легли в основу эстетических представлений последующих эпох.

Уже в Средние века Фома Аквинский, со свойственной средневековью любовью к аллегорическому пониманию действительности, в которой особую роль играет символика числа, писал о красоте следующее: «Красота включает в себя три условия: "целостность", или "совершенство", поскольку вещи несовершенные уродливы; надлежащую "пропорциональность", или "гармонию"; и, наконец, "яркость" или "ясность", поскольку красивыми называют вещи яркого цвета»[[25]](#footnote-25).

Концепция умозрительной красоты достигает наибольшей распространенности в искусстве в эпоху Возрождения. И подтверждением тому могут служить теоретические работы о пропорциональности человеческого тела и человеческой добродетели. Работа Леонардо да Винчи о человеческом теле, которое вписано в круг, отсылает к еще аристотелевскому концепту квадратного человека, однако в отличие от Аристотеля, да Винчи возводит совершенство в Абсолют, который однако не лишается пропорциональности как эстетической, так и этической. Если обратиться к этике Аристотеля, то там совершенство находит свое эстетическое и этическое выражение. «Я имею в виду, – говорит Аристотель, – нравственную добродетель, ибо именно она сказывается в страстях и поступках, а тут и возникает избыток, недостаток и середина... Все это, когда следует, в должных обстоятельствах, относительно должного предмета, ради должной̆ цели и должным образом, есть середина и самое лучшее, что как раз и свойственно добродетели»[[26]](#footnote-26). Такая пропорциональность в поступках и деяниях обусловлена вписанностью человека в общество, которую можно рационально обосновать исходя из определения Аристотеля о мере и человеке, как политическом животном. Такая пропорциональность находит свое выражение в концепте «квадратного человека», с которым очевидно спорит Да Винчи.

Однако уже в эпоху Маньеризма и Барокко на первый план выходит другое понимание чувственной красоты, в котором более ценным является неожиданность, остроумие и концептуальность картины. В изгибах фруктов и овощей, как например в картине Джузеппе Арчимбольдо «Лето», вдруг угадываются черты человеческого лица. У. Эко описывает в своей энциклопедии история красоты это изменение следующим образом: «Складывающийся каждый раз по-новому калейдоскоп форм и их сочетаний приходит на смену природой данным моделям, объективным и непреложным: век Барокко обращается к Красоте, стоящей, так сказать, выше Добра и Зла»[[27]](#footnote-27).

В отличие от антично-ренессансной трактовки объективной приролы красоты, в трактате Д. Юма «О норме вкуса» фактически является логическим продолжением субъективизма, начало которому было положено Маньеризмом. Он пишет следующее: «Практика настолько полезна для распознавания прекрасного, что прежде чем судить о каком-либо произведении, нам необходимо неоднократно прочитать и вдумчиво рассмотреть его в различных аспектах»[[28]](#footnote-28). При первом знакомстве с произведением часто бывает, так что соотношение частей еще не распознается правильно, а значит и стиль не улавливается зрителем. Созерцая прекрасное, мы необходимым образом соотносим его с ранее увиденным и выстраиваем определенную иерархию, благодаря чему и оказываемся способными его распознать. Такое понимание Прекрасного неизбежно приводит Д. Юма к субъективизму, к тому, что прекрасное «существует исключительно в Духе, созерцающего их (вещи) и дух каждого человека усматривает иную красоту»[[29]](#footnote-29).

Уже в конце XVIII века философию и эстетику наполняет тоска по античному идеалу красоты, чья соразмерность, воплощенность идеального в материи, восхищает мыслителей и художников. Усмотрев идеал в прошлом, художники и мыслители начинают формировать миф о возможном возращении этого идеала в искусство. Так Европу наводняют такие стили как историзм, неоклассицизм и необарроко и другие возможные нео-измы. В попытках возродить уже канувшие в лету стили, искусство приходит к некому кризису репрезентации, ответом на который и был миф красоты.

Одну из важных предпосылок в появлении мифа красоты подготовил романтизм. Романтизм, оказавшись реакцией на рационализм и скептицизм Нового Времени, заимствует идею Канта о художнике (гении) как творце, способном подобно природе устанавливать новые законы, которые будут всеобщими в области искусства. Таким образом, со времен Романтизма возникает особое понимание творческой деятельности художника как человека, обладающего доступом к утраченному измерению реальности, ведь его творчеством руководит движет сама природа.

С другой стороны, в XVIII веке вновь возрождается идея возвышенного, как особого чувства, «Стало быть возвышенным надо называть не объект, а расположение духа, под влиянием некоторого представления, занимающего рефлексирующую способность суждения»[[30]](#footnote-30). Это чувство целиком и полностью принадлежит субъекту восприятия, в качестве состояния души, одновременно движимой и отталкиваемой объектом восприятия. Однако, если мы обратимся к Лонгину, который открыл это понятие в своем трактате «О Возвышенном», то не сможем не обратить внимание на то, что подлинное возвышенное требует длительного изучения, а его влиянию просто невозможно противиться, поскольку главным его признаком является величественное сочетание всего целого. «Под воздействием возвышенного она [душа] наполняется гордым величием, словно сама природа породила все только что воспринятое»[[31]](#footnote-31).

Получается: что искусство проигрывает природе по силе влияния на человека. В философской мысли появляется осознание того, что возвышенное и прекрасное в природе намного чище, чем в искусстве.

Появление романтических парков и воспевание природной красоты в искусстве является следствием иного понимания природной красоты, которая во многом возрождает такое мировоззрение как пантеизм, благодаря чему становится возможным понимание природы как художественного произведения, а художественного произведения как нерукотворного. «Природа, создавая телесный ряд, только аллегоризирует, ибо особенное лишь означает общее, без того чтобы быть им, поэтому здесь нет различия родов … В свете в противоположность телам природа схематизирует, в органическом мире она символична, ибо здесь бесконечное понятие связано с самим объектом, общее всецело есть особенное и особенное есть общее»[[32]](#footnote-32). Таким образом, появляется новое понимание художественного произведения как органической сущности, имеющей миф и символ в своем основании, благодаря чему оно становится способно к неограниченному раскрытию смысла перед человеком, воспринимающим его. Природа тоже понимается в качестве абсолютного произведения искусства, созданного Богом, а потому может включать в себя скрывающийся от нас смысл.

Таким образом, к XIX веку художники приходят к возможности формировать свои собственные мифы красоты, а не только подражать в своем творчестве античным канонам, основанным на гармонии, симметрии и пропорции. «Таким образом, произведение гения (по тому, что в произведении следует приписать гению, а не возможной выучке или школе) – это пример для подражания. Оно вызывает желание к подражанию со стороны другого, желание быть свободным и оригинальным в искусстве. … Гений – баловень природы»[[33]](#footnote-33). А потому он часто является основателем школы или направления, формируя новые идеалы и технику создания произведений, законы для творческой деятельности.

Идеал красоты эпохи Романтизма тяготеет «ко всему мрачному и беспросветному. Красота перестает быть формой, прекрасным становится бесформенное, хаотичное»[[34]](#footnote-34). Однако вследствие того, что способы репрезентации такой красоты еще остаются традиционным в рамках классической школы, можно говорить о том, что красота здесь приобретает потенцию стать мифом, но мифом в нашем понимании еще не становится. Романтики призывают к созданию новой мифологии. Как пишет Шлегель: «Я прошу вас только не предаваться неверию в возможность новой мифологии»[[35]](#footnote-35). Они ищут этой мифологии теоретические основания, обосновывая не только ее возможность, но и необходимость. С этого момента художник перестает быть просто художником, он начинает претендовать на создание чего-то большего, чем просто произведение искусства. На то, что способно изменить человека и мир. В границы творчества художника-романтика, включались открытие и переработка искусством традиционных для культуры сюжетов (сказок и мифов), требовавших творческого участия личности в осуществлении гармоничного синтеза, способного прояснять старые смыслы, умело вплетая их в современное ему миропонимание.

## **1.3 Миф красоты в искусстве XX века**

Миф красоты есть сознательная творческая стратегия художника (гения, по Канту), которая заключается в отказе от традиционных, классических канонов, а иногда и способов репрезентации художественного произведения, для выполнения задачи по освобождению означаемого благодаря созданию более продуктивных (насыщенных смыслами) способов работы с означающим. Целью мифа является качественное внутреннее преображения человека и как следствие всей действительности в целом.

До XIX века определяющим предназначением искусства считалось подражание природе и символическое воспроизведение общезначимых культурных ценностей (истина-добро-красота). Миметическая задача художника состояла в подражании реальности с целью создания ее детализировнной иллюзии для зрителя. В эпоху романтизма образ реальности отсылает к особому пантеистическому понимаю бытия, транслируемому через язык аллегорий и символов, в которых мы можем увидеть психологическую жизнь человека. а потому задача художника во многом заключалась в том, чтобы качественно и детально скопировать реальность с целью создания детализированной ее иллюзии для зрителя. Идиллия «Итальянских пейзажей» Щедрина, отсылает нас к образам покинутого человеком рая, а вневременность, безмятежность и величественность архитектурных построек, отсылают нас к той, вечной и нерукотворной идеальной жизни по сравнению с которой наша земная жизнь, всегда лишь путь. В произведениях романтиков уже намечается дальнейшее направеление развития искусства, но пока благодаря содержанию, а не форме. Реалистическое искусство второй половины XIX века напротив ставит своей целью возведение скопированной реальности в симптом (Ю.М. Лотман), отсылающий нас к более глобальным явлениям и проблемам современного мира. А потому неспроста романы Ч. Диккенса вдохновляли К. Маркса и Ф. Энгельса. Ф. Энгельс написал в 11-ом тезисе о Фейербахе «Философы лишь разными способами осмысляли мир, но дело заключается в том, чтобы изменить его»[[36]](#footnote-36). Целью реализма является лишь привлечение внимания к проблеме, ее копирование и тиражирование для дальнейшего решения.

Однако в том, же XIX веке мимезис перестает быть основной концепцией искусства. В конце XIX и начале XX века группа венских художников, в составе которой такие имена как Йозеф Хоффман, Густав Климт и Йозеф Мария Ольбрих, настаивает на расколе с Академией художеств, и впоследствии создает свою независимую группу «Сецессион». В. Беньямин позже напишет, что искусство (скульптура и живопись) на тот момент раскололись на два лагеря: тот, что создавал публичные произведения искусства в традициях академии художеств, и тот, чьей целью было преображение одинокой души человека, обреченного на существование в рамках технической среды. Так они открыли язык линий орнамента, цветов, сотворенных человеком, которые отсылали зрителя к природе. Г. Климт, ставший президентом Венского-Сецессиона бунтовал против традиции, а его последователи в лице Э. Шиле и О. Кокошка пересмотрели традиционные представления, сложившиеся в живописи о человеческом теле и способах его изображения.

А. Матисс, О Роден (с его метонимической фрагментацией) и А. Майоль продолжили эти эксперименты в скульптуре. Так, в поисках новых способов репрезентации человеческого тела в скульптуре, А. Матисс смог создать как «Серпентину» (1909), в которой тело девушки как бы закрученное в спираль, постоянно ускользает от взгляда, с какой бы стороны на него не посмотрел зритель, так и серию работ «Обнаженная» со спины (1909 – 1931), в которой он манифестирует, лишь одну правильную точку зрения на произведение, лишая его скульптурной особенности, но добавляя монументальности и изобразительности превращая скульптуру в кусок стены. В другой работе, созерцая «Серпентину», зритель благодаря самой необычной форме скульптуры «постоянно открывает все новые и новые, и всякий раз неожиданные аспекты этой фигуры … Словом, можно сто раз обойти «Серпентину» кругом и так и не разобраться в ней; танец кривых линий в пространстве обеспечивает ей целостность, но также и дистанцию: это целостность недоступной для нас «вещи в себе»»[[37]](#footnote-37). Такую скульптуру просто невозможно фотографировать, потому что она не предполагает правильной точки, с которой ее нужно рассматривать. Подобным же образом ощущение незавершенности и неполноты порождает его скульптура «Лежащая обнаженная (1907).

Внимание к работе с красками и формами в живописи с целью поиска иных способов выразительности можно зафиксировать у Сезанна, А. Матисса, В. Ван-Гога, П. Пикассо и П. Гогена. Они искали вдохновения, обращаясь к первобытным культурам или деревенской жизни, не только идеализируя ее в своих произведениях, но и главным образом используя в качестве материала для новых способов работы с означающим, то есть с той формой, благодаря которой, как позже скажет М. Хайдеггер, истина являет себя как творение в бытии.

Так например картины П. Пикассо «Авиньонские девицы» (1907) и «Три женщины» (1908), в которых женские тела изображены не типично для классической живописи, а представлены деэстетизировано (с точки зрения классической эстетики), так как фигуры изображенные на картинах направляют свой взгляд на зрителя с целью включить его в незавершенное произведение, а так же чтобы создать особый побочный эстетический эффект – испуг самого зрителя от того, что он оказывался завершающим элементом. Такой же эффект достигается благодаря новому отношению к цвету и способу репрезентации изображенных на картине объектов: с помощью геометрических форм (треугольника) подобно предметам в работах А. Матисса «Радость жизни» (1906), «Открытое окно» (1905), или как на картине П. Гогена «Дух мертвых не дремлет». Такие произведения вступают со зрителем в игру, разрушая его привычный способ восприятия, как бы заставая его врасплох.

Отметим, что данная игра есть не просто интеллектуальный поиск смыслов, она включает в себя работу с человеком в его целостности. Удивление, удовольствие и неудовольствие от игры обуславливаются включенностью в восприятие произведения человеческого тела, которое не просто погружается, как это было раньше, вместе со зрением в картину, а приводит к конфликту и дезориентации, потому как сигналы, посылаемые зрением, противоречат сигналам, посылаемым телом. «Если наш анализ верен, то конкретное чувство наличной реальности состоит в создании нами движений, которыми наш организм естественно отвечает из возбуждения, так что, когда соотношение между ощущениями и движениями нарушается, чувство реального слабеет или исчезает»[[38]](#footnote-38).

Означающее в этих работах представлено таким образом, что способствует бесконечному порождению смыслов и граней изображения. Знаки, представленные на картинах, находятся в симметричном и асимметричном положении по отношению к друг другу и целому, которое может казаться амбивалентным в силу своей кажущейся незавершенности, непонятности, неясности. Изображенные на этих картинах предметы (люди) оказываются постоянно ускользающими от зрителя в силу тех форм и способов изображения, которые не позволяют дать четкую и однозначную коннотацию и определение.

Слово хорошего комментатора может позволить этим произведениям раскрыться, а может вовсе уничтожить все их великолепие. В воспоминаниях В. Вульф осталось описание лекции Р. Фрая, сопровождающейся черно-белыми слайдами: «Он мог видеть зарождение и формирование ощущения: мог показать сам момент восприятия. Так с паузами и приливами энергии, на большом экране Куин-Холла слайд за слайдом возникал мир духовной реальности – у Пуссена, Шардена, Рембрандта, Сезана – с ее горами и низинами, объединенный, взаимосвязанный, обретший целостность и единство»[[39]](#footnote-39). Комментатор как и любой другой медиум между произведением искусства и воспринимающим его зрителем, может как по способствовать работе мифа, усилив его влияние на зрителя, так и уничтожить его превратив в редуцированную форму – мифологизацию.

Но вернемся немного назад в историю, если классическая и даже имплицитная эстетика настаивает на том, что красота – это множественность в единстве, то можно предположить, что данное определение является лишь следствием нашего восприятия, ведь множественность и единство есть противоположные категории, и единство таит в себе множественность, так как иблагодаря ей только и может существовать в качестве единства. В искусстве XX века данное открытие диалектики единства и множественности происходит не только за счет композиции, но и за счет самой формы нагруженной основным смыслом, (благодаря тому, что мы назвали мифом красоты) которая становится самостоятельной и органически вплетенной в восприятие, а не привнесенной извне, как это более свойственно классическому искусству, в котором для этого использовались такие приемы как (аллегория, тема произведения, схема, отсылка к другому произведению или метафора). Такое понимание искусства стало возможным благодаря эпохе Романтизма, постулирующего хаотичность и бесформенность красоты, как постоянно ускользающего от созерцания фактора, красоты, о которой ничего нельзя сказать, кроме того что она волнует душу и раскрывается в процессе созерцания непостижимым образом указывая на непостижимость создавшего его художника, который начинает пониматься как гений, медиатор между двумя мирами. Эту идею продолжают два крайних проявления пост-романтизма: Эстетизм и Символизм.

Эстетизм как художественное направление в искусстве второй половины XIX века призывал искусство к отказу от какой-бы то ни было функциональной нагрузки. Искусство больше не копирует действительность, его задача изображать все аспекты жизни в свете красоты, вплоть до самых непристойных. Все проявления человека и общества могут оказаться привлекательными, если изображающий их художник взглянет на них с эстетической точки зрения, абстрагируясь от этических последствий. Так формируется течение, провозглашающее независимость эстетического от иных сфер человеческой деятельности, «искусство для искусства».

Ш. Бодлер писал: «Я хочу сказать, что в прекрасном всегда присутствует странность, необычайность, – наивная, невольная, бессознательная, она-то и служит приметой Прекрасного»[[40]](#footnote-40). Художники эстетизма, которые являлись прямыми наследниками романтизма,[[41]](#footnote-41) добивались этой необычности и странности благодаря протесту против моральных ценностей. К примеру, в своих произведения О. Уайльд, довольно часто смеется над общественными устоями, считая, что художник должен стоять выше них. Но при этом Уайльд не теряет своего лица. По мнению Ш. Бодлера, денди удивляет (и это прекрасно), не показывая вида и желания удивить – в этом его горделивая насмешка. Именно под влиянием эстетизма XIX века многие художники осознают, что для искусства форма важнее содержания. Так например, Г. Флобер описывает в своих романах тему зла и искушения, демонстрируя их романтизированное представление свойственное художнику.

Интересно проследить, каким образом менее чем за век меняется отношение к природной красоте. Если И. Кант утверждал чистоту и непостижимость природной красоты, так как она свободна от каких бы то ни было целей, идей и интересов, а в начале эпохи Романтизма существовало обожествление природы, то уже О. Уайльд в конце XIX века напишет о том, что природная красота монотонна, скучна и однообразна, она груба, незаконченна, несовершенна и демонстрирует «убожество замысла»[[42]](#footnote-42). В этом случае лишь искусство может спасти природу от подобного упадка, так как творение рук человеческих более совершено, а «значит любое насилие над природой … есть искусство»[[43]](#footnote-43).

Философия искусства, которая сложилась в русской религиозной философии конца XIX – начала XX века, несмотря на то, что постулирует неразрывное единство красоты, добра и истины, так или иначе признает человека как более способного к воплощению совершенной красоты по сравнению с природной несовершенной красотой, однако очевидно, что для религиозной философии не стоит вопрос о творце, так как красота есть одухотворение материи, что возможно только благодаря Богу. В. С. Соловьев отмечал, что завершить Божий замысел, создавая произведения искусства, – вот назначение человека, отсюда вырастает и учение о Софии как четвертой ипостаси. П. Флоренский также писал, о том, что красота есть свидетельство высшей реальности: «Идя от действительности в мнимое, натурализм дает мнимый образ действительного, пустое подобие повседневной жизни; художество же обратное – символизм – воплощает в действительных образах иной опыт, и тем даваемое им делается высшею реальностью»[[44]](#footnote-44).

Символизм постулирует неизменное платоническое, скрывающееся за видимой нами реальностью царство красоты, которое способен увидеть только Поэт, для которого сам акт видения сопровождается поэтическим чувством: «Что до истины, то, конечно, если при постижении какой-либо истины мы обретаем дотоле не замеченную гармонию, то сразу же испытываем истинно поэтическое чувство; но чувство это относится лишь к самой гармонии и ни в коей мере не к истине, лишь послужившей выявлению этой гармонии»[[45]](#footnote-45).

Задача поэта – явить истинную красоту миру. В своем слове он намекает на нее, обличает и расшифровывает ее. Через него вещь проговаривает себя.

Следы подобного романтико-символического восприятия реальности мы можем найти у М. Хадеггера в его работе «Исток художественного творения», а также у В. Беньямина в его мистической теории языка. «Красота есть способ, каким бытийствует истина – несокрытость … истина есть не истина, постольку поскольку ей принадлежит область еще не раскрытого – неоткровенного»[[46]](#footnote-46). Здесь начинает прослеживаться свойственное XX веку отречение от красоты, в смысле красивости, то есть красоты, как качества характеризующего искусно сделанную вещь или совершенно выполненное художественное произведение. Определяя красоту в качестве одной из форм бытия истины – в своей несокрытой нераскрытости, М. Хайдеггер показывает отличие истиной красоты художественного творения от хорошо изготовленной вещи (шедевра).

«Изготовленность изделия есть сформированность вещества, оно тем самым становится готово к использованию»[[47]](#footnote-47). Оно пренебрегает самим собой, ради выполнения определенной функции, служения, заботе о человеке. В то время как созданное произведение искусства, лишь охраняется человеком. В творении созданность создана во внутрь себя, таким образом «она прямо-таки выступает наружу из него … Творение, которое есть созданность, а не произведенность, должно удерживать то, что совершающееся здесь еще совершается»[[48]](#footnote-48) Если обратиться к тем образам, которыми пользуется М. Хайдеггер, то что удерживает разверзшуюся бездну, которую все равно поглотит земля, то что раскрывает, то что будет сокрыто, подобно цветку, который постоянно вянет, то становится явной, попытка Хайдеггера схватить и удержать мимолетность красоты творения. Раз творение есть, значит у него есть побуждение к тому, чтобы оно было, а не не было. «Как раз тогда, когда не известны ни художник, ни обстоятельства, при каких возникло творение, как раз там это внезапное и непременное побуждение в самом чистом своем виде выступает из творения»[[49]](#footnote-49).

«Следовательно, искусство есть созидающее охранение истины в творении»[[50]](#footnote-50). Обозначая фигуру охранения творения, Хайдеггер подчеркивает нерасторжимость охранения и смысла, для которого недостаточно простого художественного наслаждения, любования. «Широта, постоянство и степень ясности видения» могут быть различными, если при этом остается уединение с творением, так необходимое для герменевтической практики. Суета мира искусства может, лишь помешать этому общению. «Такое явление как бытие истины внутри творения как творческое бытие истины есть красота. Прекрасное принадлежит бытию разверзания истины»[[51]](#footnote-51).

Г.Г. Гадамер продолжает идею диалога с художественным произведением, определяя его как узнавание, которое случается с человеком. «Чем больше мы обращаемся к произведению искусства, тем более многообразнее и богаче оно оказывается. Учимся пребывать в покое, вечности»[[52]](#footnote-52).Гносеологический статус художественного произведения как непостижимого, всегда ускользающего от понимания и репрезентирующего метафизическую реальность, продукта деятельности гения, провоцирует создание различных стратегий постижения красоты и смысла, вплоть до мистических, а также стратегий, объясняющих природу этого гения.

То означаемое, к которому отсылает художественное произведение, настолько не ясно, и неуловимо, как и неуловима его природа, что в ход вступают все возможные стратегии понимания художественного произведения, разработанные в герменевтике, психоанализе и т.д. Художники в свою очередь по-разному относятся к подобным стратегиям толкования. Некоторых художников появление школы, теоретически обосновывающей творчество, подстегивает к дальнейшей творческой деятельности. Школа становится теоретическим основанием для художественной деятельности, что дает ключ к пониманию, как способствуя формированию мифа красоты, так и уничтожая его.

В философской герменевтике Г. Гадамера и М. Хайдеггера понимание становится основным способом бытия человека, что входит в противоречие с теорией трудовой деятельности, в которой именно труд является основным специфически человеческим видом деятельности. Так в советской традиции складываются устоявшийся взглян на человека и его отношение к действительности. Обычно выделяют три вида отношений: теоретическое, прагматическое и эстетическое. Однако понимание как специфический способ бытия человека может включать сразу все три типа отношений, трудовая же деятельность как правило склонна пренебрегать третьим типом отношения.

С. З. Агранович, критикуя трудовую теорию, дает универсальное определение мифа как «чисто человеческого способа переживания, осмысления и освоения мира в форме его моделирования»[[53]](#footnote-53). По ее мнению, такой способ переживания является специфически человеческим, в то время как животное не знает специальной семиотической системы, способной принимать сложные многозначные сигналы. Животное стремится к однозначному раскодированию сигналов (первичная сигнальная система). «Это то, что и мы имеем в себе как впечатления, ощущения и представления от окружающей внешней среды, как общеприродной, так и от нашей социальной, исключая слово, слышимое и видимое»[[54]](#footnote-54). Человек в своей творческой деятельности во многом сопротивляется какому-либо жесткому сведению знака к однозначности, из этой многозначности и появляется искусство, как то, что уклоняется от одностороннего понимания и отсылает нас к чему-то иному, нежели оно есть Однако такая тенденция борется в человеке с другой тенденцией, призванной упростить, свести к однозначности знак. Первая стратегия есть миф красоты, вторая – мифологизация красоты.

Миф красоты окончательно утвердился в экспрессионистском искусстве начала XX века. Осмысляя этот феномен, В. Воррингер писал о том, что стремление к абстрактной живописи изначально присуще человеку, однако со времен Возрождения в живописи господствует прямая перспектива, отражающая рациональный взгляд на вещи. Абстракция же иррациональна, отрицая объективный взгляд на вещи, она манифестирует вчувствование . Автор еще в предисловии к «Абстракции и вчувстованию» отмечает схожесть своих идей с теми процессами, которые происходят в искусстве. Также одной из задач В. Кандинского, было создание такой живописи, которая перевернет все классические представления. Живописи, способной раскрыть внутреннюю красоту мира. Таких объединений, как «Всадник», было множество, к примеру, в Германии на тот момент существовало объединение экспрессионистов – «Мост».

Д. Бурлюк в статье «Дикие России» пытается выделить и обобщить принципы нового искусства, которое было открыто в живописи в начале XX века. «Эти принципы – неиссякаемые источники вечной красоты. Черпать из них может любой, имеющий глаз, способный видеть скрытый смысл линий и красок, который зовет за собой людей, увлекает их и направляет!»[[55]](#footnote-55). На тот момент многие художники предвосхищают появление новой религии, а потому пишут трактаты по осмыслению своей художественной деятельности, дабы встать в ряды первых. В абстракционизме того времени можно выделить две тенденции по отношению к прогрессу и изменению окружающей человека действительности. Художники, относящие себя к первой тенденции, постулируют абстракцию в качестве способа изображения действительности, как отражение дегуманизации. Сама среда пребывания человека уже дегуманизирована, а искусство должно отражать эту дегуманизацию, не стараясь скрывать эту особенность современного городского ландшафта.. Например, на картине Кирхнера Э. Л. «Улица. Дрезден» (1909) можно сразу же обратить внимание на то, что цветовое и стилистическое решение художника передает нам гнетущее и ужасающее впечатления от города. С другой стороны, В. Кандинский дает иную программу по сохранению означаемого, видя в абстракциях и цветовых решениях уход живописи от предметности, способный приоткрыть перед зрителем онтологическую реальность, хаос, становящийся космосом.

В то же время появляется манифест футуризма как особого направления в искусстве, призванного сбросить все старое с корабля современности. В манифесте провозглашается торжество нового, технического прогресса, открытие новых скоростей и измерений, в которых может существовать человек будущего. «Значение синестезии и кинестезии для футуристов напрямую связано с их критикой буржуазной эстетики, понимавшей живопись и скульптуру как статичные искусства»[[56]](#footnote-56).

Такая установка давала пространство не только для поиска означаемого, но и для способов его выражения. Скульптура У. Боччони «Уникальные формы непрерывности в пространстве», а так же скульптуры Татлина могут служить хорошей иллюстрацией новых стратегий по созданию, репрезентации, технике и материала скульптуры.

Художники проникнувшись идей революции, черпают из работ Маркса и революционных событий огромный потенциал для творчества. Революция развязывает им руки, давая пространство для творчества. «Иначе говоря, если мы желаем абсолютного начала, то конец мира должен быть самым радикальным»[[57]](#footnote-57).

К. Малевич также создает свою живопись, основанную на особом образе человека будущего. Если мы обратимся к костюмам и иллюстрациям для постановки «Победа над солнцем» К. Малевича, то увидим, что каждая форма и деталь имеют под собой долгий процесс осмысления и репрезентируют особую, онаученную, мифологическую реальность.

Пафос разрушения старых норм настолько проникает в сознание авангардистов, что они с ликованием принимают итальянский фашизм и советский коммунизм в качестве политической силы, способной построить новый порядок. В этом манифесте футуризма Мариннети прямо проводит параллель между футуризмом и военно-техническим прогрессом, чьим результатом оказалось насилие над буржуазными устоями и Первая Мировая война.

По мнению Б. Гройса, русский авангард рассматривал себя не как искусство критики, а как искусство власти, способное управлять жизнью российских граждан и всего мира[[58]](#footnote-58). Такая установка совпадает с установкой соцреализма. Однако сама советская система не смогла ужиться с авангардом и вытеснила его.

Стремление подчинить себе жизнь свойственно любому мифу, а потому несмотря на осознанную работу с означающим для создания авангардистского мифа красоты, авангард, встав на службу власти, перестает быть всего лишь художественным мифом, а преобразуется в силу, способную изменить реальность.

Задача нового искусства для К. Малевича состоит в том, чтобы выявить ранее не попадающие в сферу рефлексии подсознательные стимулы, управляющие бытием и сознанием, и конструировать искусство на основании этих стимулов. «Когда встанут люди в равенстве своем, то форма их будет прямоугольная квадратная»[[59]](#footnote-59).

Такая позиция так же близка и В. Кандинскому, который в своей работе о духовном в искусстве писал о том, что художник всегда стоит на вершине социальной пирамиды в постижении духовного. «Поэтому должна быть найдена формула, которая, во-первых исключила бы сказочную атмосферу и, во-вторых ни в какой мере не задерживала чистого воздействия краски»[[60]](#footnote-60). Сказочность, о которой говорит автор, – основная специфика классического искусства, целью которого является внешняя красота и подражание действительности. Настоящее же художественное произведение, по его мнению, должно конструировать действительность на основании внутренней красоты, в которой все элементы подчинены действию необходимости, а потому могут создать необходимые вибрации не только в нервной системе, но и в душе.

Можно зафиксировать, что в начале XX века произошло глобальное переосмысление красоты, ее роли в искусстве и обществе, а также переосмысление роли художника. Теперь он мыслится не как не пассивно копирующий действительность субъект, а осознано конструирующий ее, не только в своих работах, но и за их пределами. Эту тенденцию выхода искусства за пределы музеев подхватили Дадаисты, целью которых было изменение взгляда на привычные нам вещи. Таким образом, в начале двадцатого столетия формируется миф красоты как сознательная стратегия художника по освобождению искусства от всех ранее приписанных ему канонов и правил с целью тотального захвата действительности, лишенной смысла, для свободного привнесения в нее смысла путем стирания границ между искусством и реальностью. Эта цель достигается разными способами благодаря включению означающего в качестве основной составляющей смысла.

Глава 2 Мифологизация красоты в искусстве XX века

## **2.1 Мифологизация как трансформация мифа в условиях «общества спектакля»**

Мифологизация красоты напрямую связана с появлением точки зрения на мир, которая дает возможность осмыслять все происходящие события с эстетической позиции, «как если бы» мир являлся не более чем зрелищем. Субъект созерцающий мир или совершенно закрыт от вариативной составляющей, от «граней» этого мира или воспринимает разнообразие как равноценные вариации способствующие совершению выбора. Однако такой зритель уже не способен на самостоятельный выбор. Красота становится ключевым фактором этого выбора. Ги Дебор провозглашает новую религию, которая во всю пользуется эстетическими средствами в качестве инструментов утверждения господства и воспроизводства системы. Зрелище – единственное божество такой религии, на алтарь которому ежедневно приносится не один десяток жертв. В своей работе Дебор пишет: «Кто уже занял позицию наблюдателя – никогда не станет действовать: таково основное правило для зрителя»[[61]](#footnote-61).

Зрелище становится единственной реальностью, замещающей повседневный мир, его задача создать иллюзию за которой оно больше не проявляет себя. Цель зреще – тотальное поглощение, замещение реальности ее иллюзией. Свои средства зрелище заимствует из той сферы человеческой деятельности, которая вплоть до XX века ставила свой задачей подражание действительности, такое создание иллюзии, было локализовано в сфере искусства, но такого типа, который предполагал пассивного субъекта в качестве не более чем созерцателя или интерпретатора.

Однако если искусство, будучи относительно независимой сферой деятельности человека, до какого-то момента (в первой главе мы рассмотрели это подробно) предполагало свободу интерпретации, то в условиях «общества зрелища» искусство включено в спектакль и выполняет определенную функцию. В связи с этим для определения мифологизации красоты лучше всего подойдет структуралистская концепция мифа Р. Барта, которую он представил в книге «Мифологии».

Мифологизация красоты – это сознательная стратегия захвата означаемого по отношению к любой семантической системе, с целью ее функционализации. В процессе осуществления мифологизации происходит урезание означаемого, а значит деформируется и восприятие означающего, как того, что ценно ровно настолько, насколько нам необходимо чтобы оно отсылало нас к значению (смыслу), которое является не результатом герменевтической практики толкования художественного произведения или осмысления реальности, а манифестируется извне и воспринимается впоследствии как уже знакомое и очевидное. Мифологизация относится к красоте лишь как к средству, что коренным образом противоречит определению красоты как незаинтересованного удовольствия, тому, что нравится не посредством понятия, а благодаря вкусу, «способности судить о предмете или о способе представления посредством благоволения и не благоволения, свободного от всякого интереса»[[62]](#footnote-62). Мифологизация красоты трансформирует обычную семантическую систему, в систему второго уровня, потому как в нем означающее уже результат корреляции означающего и означаемого, иными словами мифологизированый миф имеет своим исходным элементом результирующий элемент иной системы отношений. Таким образом в мифологизированом мифе означающее становится формой, означаемое – концептом, а результатом корреляции будет являться значение (смысл)[[63]](#footnote-63). По Р. Барту, такому расчленению на составляющие подвержен любой современный миф, так как именно в искусственно созданном мифе происходит урезание смыслов, которые по какой-либо причине не являются функциональной основой для работы мифа, а значит миф может перестать функционировать (выполнять ту функцию с целью выполнения которой он был запущен). Эту стратегию по уничтожению тех смыслов, которые не несут функциональной нагрузки, мы будем называть мифологизацией.

В самой основе структуралистского метода уже заложен предмет его применения. Он необходимым образом предназначен для работы не с реальностью как таковой, а с ее отражением в текстах (в широком смысле), то есть со сферой наук о духе, не претендующих на строгость и объективное знание действительности.

Когда мы говорим о том, что означающее означает означаемое, мы постулируем не отношение тождества, а эквивалентности, таким образом входя в систему значений более пригодную для работы с мифами и художественными произведениями, нежели с научными и строгими философскими текстами. А потому претензии на гносеологическую значимость методов, осмысляющих искусство и реальность на основании отношения эквивалентности, не оправданы, так как они не дают ничего для познания помимо эстетической идеи, которая улавливается нами при восприятии художественного произведения, но всегда неясно и нечетко. Такие методы способны, лишь подтверждать уже имеющиеся у нас знания, если бы имелись другие, они подтверждали их. Однако вскрытие тех функции, которые выполняет подмена означающего и привнесение означаемого извне, способно дать нам знание о возможных целях мифологизации красоты в том или ином обществе.

Так например, эстетизация реальности, мифологизация красоты природы, общества и образа жизни человека имеет своей целью превратить реальность в приложение для функционирования системы производства товаров и услуг и постулирует невозможность такого измерения реальности, которое было бы вне системы.

С появлением механических искусств, таких как фотография и кино, потребность в подражании оказалась удовлетворена сама собой. Фотография и кино стали фиксировать реальность такой как она есть, а значит искусство как особый вид деятельности поставило проблему, с одной стороны, поиска иных измерений реального, а с другой – реализацию проекта красоты в жизни (за рамками искусства) .Такая реализация осуществляется способами, которые зависят от вида спектакля (концентрированный, распыленный или интегрированный). Однако сам факт захвата реальности благодаря фото и видео-оружию, брендам и моде, позволяет нам говорить о том, что во второй половине XX века реальность перестает восприниматься сама по себе, а становится мифологизированной, а ее красота становится не более чем мифологизированной красотой, выполняющей определенную функцию.

Реальность, превратившаяся в поток медиасобытий, стала требовать новый термин для своего определения. Такой термин вслед за Ги Дебором выдвинул Ж. Бодрийар, назвав его гиперреальность. Гиперреальность – это нечто более реальное чем реальность. Он обозначает ее как симуляцию того, чего не существовало, она не скрывает правду, как симулякр, она и есть правда, скрывающая, что ее не существует, это революция в отношениях между означающим и означаемым. «Переход от знаков, которые скрывают нечто, к знакам, которые скрывают, что за ними нет ничего, обозначает, решительный поворот»[[64]](#footnote-64). До этого знаки отсылали к части идеологии, теперь они скрывают ее смерть. Гиперреальность, наступившая на уровне системы, неизбежно уничтожила сюрреалистический миф, разрывающий повседневную действительность на составные части, сам сюрреализм выстраивается благодаря выхватыванию предмета, «в тот момент когда он еще не закончил поглощать человека в своей функциональной ирреальности»[[65]](#footnote-65). Человек больше не нуждается в том, чтобы благодаря искусству получать опыт дистанции от привычных ему объектов. Сами по себе объекты уже заранее содержат в себе дистанцию, так как мы больше с ними не взаимодействуем, а потому возможность дистанцироваться лишь обнажает уже заложенную в системе отношений проблему любого реализованного в жизнь мифа.

К реализации мифа красоты в реальности в рамках концентрированного спектакля можно отнести культурную практику Советского Союза, Италии, времен правления Муссолини и Гитлеровскую Германию, хотя непосредственно механизм реализации мифологизации в последующем мог быть заимствован в том или ином виде и в другие времена и в других социокультурных обстоятельствах.

«Спектакль рассуждает о себе как о чем-то чрезвычайно хорошем, неоспоримом и недосягаемом. Он просто заявляет: "все, что мы видим, – все прекрасно; и все прекрасное – перед нами". Отношение, которое спектакль к себе требует, есть в основе своей, пассивное приятие; впрочем, он его уже добился, ему никто и не думал возражать – да и как мог возразить, если спектакль обладает монополией на видимость!»[[66]](#footnote-66)

Красота, которой пронизана реальность благодаря ее преобразованию, не самодостаточна, она всегда требует воспринимающего и более совершенного воплощения для лучшего выполнения той функции, которую она выполняет. Мифологизированный мир начинает мыслиться как потенциально преобразованный, подвластный преобразованию, так как сама преобразовательная деятельность способна захватить сознание человека, что необходимым образом потребует тотального изменения мира. Преобразованный мир тождественен красивому, так как сам акт преобразования осуществляется сакрализированной властью и силами народа. Такое преобразование не свободно, оно способно осуществляться лишь в рамках спектакля и лишь теми средствами и методами, которые он предоставляет. Преобразование реальности иными способами тождественно вандализму, порче, ее уродованию. Власть и иные инстанции, захватив определенные человеческие практики, направленные на преобразование действительности, постулируют себя и свое уникальное право на красоту в этой действительности. Само по себе преобразование всегда есть нечто большее, как то что имеет глобальный метафизический смысл (построение коммунизма, единой империи, демократии). А потому здесь осуществляется все то же удваивание действительности, однако уже не в свободном порядке, а по сценарию, инструкциям, спущенным сверху (из центра): мегаломания, реализация масштабных проектов преследует не только эстетические цели, однако само наблюдение за реализацией проектов не может не вызывать чувства возвышенного и прекрасного.

С другой стороны, включенное в такую систему искусство не может не вторить спектаклю, а потому требует контроля и инструментализации, а значит лишается своей красоты (потому как ему навязывается смысл извне), а потому может существовать, только обслуживая спектакль, что с успехом удается благодаря тому, что искусство теряет свою ауру[[67]](#footnote-67), а вместе с ней и красоту, потому как оно заранее направлено на тиражируемость. Такое искусство воспроизводит ценности, которые воспитывают послушного зрителя. Вне тех функций, которые оно выполняет в таком обществе, вне тех ценностей, которое оно призвано тиражировать, мифологизированная красота не может существовать. Если зрелищу не удается захват означаемого, то такое произведение обесценивается или игнорируется в рамках истории искусства, как это произошло например, с искусством Третьего Рейха в СССР и с так называемым «дегенеративным» искусством в Гитлеровской Германии. Поскольку мир входит в новый век технического прогресса, который безусловно разрушительно влияет на все старые формы, необходимо создавать искусство с нуля, написать первую картину, которая сохранит природную гармонию в новом мире прогресса. На это указывал Б. Гройс, характеризуя творческую платформу советского конструктивизма: «Арватов продолжает видеть цель искусства в создании замкнутого, автономного автореферентного целого, не отсылающего ни к чему внешнему, разве что функционально»[[68]](#footnote-68).

Таким образом, граница между искусством и практикой, между реальностью и вымыслом стирается. Искусство должно стать основанием для построения новой реальности и не нести иных значений, кроме чисто функциональных, потому как функция в новой реальности будет интуитивно диктоваться формой предмета.

Происходит постепенное подчинение независимого художественного проекта авангардистов художественной адаптацией политического проекта иными словами, захват и подмена означаемого. В связи с непринятием авангарда в среде советской интеллигенции и народа, данный призыв к функциональности был преображен в призыв к сказочному, фантазийному искусству. «Изобразительное искусство как искусство фантазии можно считать тогда оправданным, когда оно играет для его создателей, равно как и для всего общества, роль предварительной подготовки к переделке всего общества»[[69]](#footnote-69). Эти высказывания напрямую отсылают нас к идеям о преобразовательной силе искусства В.С. Соловьева, хотя его видение будущего было совершенно иным.

И действительно, каким образом, нам интерпретировать картину, захватывать ее смысл, если она не имеет предмета, если она сама по себе являет нам смысл своим присутствием в статусе художественного произведения? А потому единственным способом работы с такого рода объектами является лишение данного им статуса художественного произведения.

С другой стороны, искусство всегда дистанцируется от реальностии тут для мифологизации красоты появляется другая проблема: создания такого произведения искусства, призванного воспеть и превознести те смыслы, которые власть считает ключевыми для построения будущего. Как следствие, появляется соцреализм, который хоть формально и вторит действительности, на самом же деле ее создает, потому что его образы слишком плоски, чтобы быть уже осуществленной реальностью. Она становится идеей реальности будущего, утверждая новые мифы об обновлении.

После решения ЦК о «роспуске всех художественных группировок от 23 апреля 1932 году»[[70]](#footnote-70), партия захватила тотальный контроль над культурой и искусством в СССР, а основным методом «инженерии человеческих душ» оказался метод соцреализма, призванный создать силами искусства (изначально литературе) нового человека, а значит и новое отношение к действительности и новое общество.

Большевики заявили новую программу по сохранению и переосмыслению художников прошлого: «Мы, большевики, не отказываемся от культурного наследства. Наоборот, мы критически осваиваем культурное наследие всех народов, всех эпох для того, чтобы отобрать из него все то, что может вдохновлять советского трудящегося на великие дела в труде, науке и культуре»[[71]](#footnote-71).

После суда над историей Советский Союз ставит себя и свою культуру вне ее рамок, а потому воспринимает происходящее в искусстве на Западе исключительно как следствие загнивающего буржуазно-капиталистического строя. В самой же стране расцветает новый утопизм, стремление к реализации того элемента диалектической логики, которой еще находится на стадии становления. А потому художник не должен зацикливаться на происходящем сейчас, он должен грезить о будущем, а его мечта должна быть эквивалентна планам партии.

Подобное перенесение ценности из настоящего в будущее воспевается на всех уровнях жизни, а потому искусство идет рука об руку с производством, подтверждая мощь и силу государства. Однако эстетика индустриального мира не так вдохновляет архитекторов и художников, а потому они черпают свое вдохновение в вечности – в классической архитектуре. В гитлеровской Германии в составе руководства партии царил идеал гиперборейской красоты: «в их умах сохранилась форма жилищ их предков: деревянных домов, принцип строения которых они претворили затем в каменных храмах Эллады».

В своей работе «Культура два», В. Паперный приводит ряд примеров, подтверждающих мифологизированность красоты и функциональную нефункциональность знаков. Речь идет об оформлении «Страстного монастыря» 7 ноября 1934 года: «Главное украшение монастыря – огромная копия номера газеты «Правда». Это пример незнакового функционирования текста. Газета, вещь, одноразового использования, разрастается до гипертрофированных размеров, превращается в фанерный лист, который теперь нельзя читать, но можно лишь погружаться в его мифологическое поле»[[72]](#footnote-72). Эту ситуацию Ж. Бодрийяр называет двойным посланием, «концепция, описывающая коммуникативную ситуацию, в которой субъект получает взаимно противоречащие указания, принадлежащие к разным уровням коммуникации»[[73]](#footnote-73).

Это же подтверждает и проект «Дворц советов», чье возведение носило скорее идеологический (функциональный), нежели художественный характер. Его вертикаль должна была настолько возвышаться над городом, что означало невозможность иной интерпретации, нежели очевидной. В такой архитектуре (градостроительстве) цель не благополучие граждан, а художественная ценность. «Ритм – пишет И. Жковский, – движение уличных магистралей должны поддерживаться интервалами между отдельными зданиями. Эти интервалы не должны быть пустыми, их надо художественно разрешать. В этих интервалах должно быть видно что-то красивое: дети, гуляющие среди зелени, цветников и лужаек, фонтаны, деревья»[[74]](#footnote-74). Если жизнь не служит украшению здания, подтверждению идеи о красивой жизни, ее, по крайней мере, не должно быть видно, как и искусство, которое не служит на благо идеи, должно быть убрано в архивы или стерто из культурной памяти.

Данные воззрения имеют корни в мифологическом мировосприятии, которое было хорошо описано Л. Леви-Брюлем. Идея того, что предмет, изображающий нечто, таит в себе силу, способную влиять на оригинал изображения, исходя из которой вещи должны приукрашивать действительность, совершенствовать ее, возвеличивать ее, не греша перед истиной, ради достижения совершенства и могущества в обществе, была чрезвычайно актуальна в ту эпоху, но не для всех, а потому порождала идеологических противников.

Например, для режиссера Пудовкина кино не сводиться к простому повествованию, монтаж важнее истины, и если в работе «Потомок Чингис-хана», зритель готовится увидеть «великого», то он скорее подставит туда маленького ребенка, для создания эффекта несоответствия ожиданиям, нежели пойдет на поводу у своего же повествования. Эйзенштейн, в свою очередь, делает обратный ход, он демонстрирует предсказуемый видеоряд, в котором метафорика, создаваемая самим принципом монтажа, лишь подтверждает ожидания зрителя. Если враги – злодеи, значит так они и будут показаны в фильме, если Иван Грозный – великий правитель, значит таким он его и изобразит, выстраивая весь процесс монтажа вокруг одной идеи. Здесь форма всегда тождественна содержанию, добро соответствует добру, зло злу. А величие и совершенство должны быть отражено не только качественно, но и количественно, для того, чтобы быть более убедительными. На нью-йорксой выставке в 1939 у СССР был свой павильон, однако руководство СССР не согласилось с размерами выделенной площади. «Эта площадь оказалась «далеко не достаточна для экспозиции, которая должна отражать все области жизни и творчества трудящихся СССР (АС, 1939,4, с. !0)»[[75]](#footnote-75).

Опираясь на важное методологическое замечание К. Маркса и Ф. Энгельса по отношению к научной истине которое звучало следующим образом: «Не только результат исследования, но и ведущий к нему путь должен быть истинным. Исследование истины само должно быть истинно, истинное исследование – это развернутая истина, разъединенные члены которой соединяются в результаты»[[76]](#footnote-76), Эйзенштейн создает кино как инструмент идеологии. Метод автора состоит в том, «что зритель втягивается в творческий акт, в котором его индивидуальность …, раскрывается до конца в слиянии с авторским смыслом»[[77]](#footnote-77). Зритель получает точно такой же образ, который находился в голое у создателя кино, именно благодаря тому, что кино – это искусство, способное наглядно продемонстрировать нам не только истину в ее фактичности, но и процесс становления этой истины, который должен осуществляться убедительно и по всем законам раскрытия истины – в этом его мифологизированная красота.

Таким образом, в 20, 30 и 40-е годы XX века в искусстве становятся очевидны тендеции к мифологизации красоты, что особенно бросается в глаза в искусстве СССР, Германии и Италии. Такая мифологизация есть реализация стратегии по захвату означаемого прежде всего идеологической структурой с целью функционирования художественного произведения. Эта стратегия носит тотальный характер и выходит не только за пределы современного на тот момент искусства, а так же истории искусства, но и в реальность, которая становится спектаклем, в котором человек является лишь украшением, фоном, обслуживающим искусство (архитектуру), призванное выполнять функцию видимости с целью преобразования системы посредством человека. По сути человек в эстетизированой реальности становится, лишь функцией необходимой для более совершенной, а значит красивой работы системы, и в тоже время он перестает быть даже наблюдателем, так как наблюдатель всегда трансцендентен данной системе (будущие поколения, вечность). Такая стратегия по захвату смысла использует человека, лишь в качестве средства для симуляции более совершенных форм воплощения красоты, которая однако уже не доступна для созерцания человеком, а значит не соразмерна ему.

## **2.2 Мифологизация красоты в рамках «распыленного спектакля»**

**Красота повседневности**

В распыленном спектакле (дать опеределение Ги Дебора) существует конкуренция способов означивания, а значит и бесконечное множество означаемого. А потому искусство становится абсурдным, протестуя против интерпретации, утверждая невозможность определить то означаемое, к которому отсылает произведение искусства, что по-настоящему заводит в тупик мыслителей, осмысляющих искусство: «Представители раннего абстрактного экспрессионизма, находящиеся под огромным влиянием общего тона сюрреалистической мысли – при этом, возможно, не всегда верно постигая ее суть, – часто представляли себя шаманами, проводниками объективных сил»[[78]](#footnote-78).

После Второй Мировой войны в Америке происходит бум авангардного искусства. На передний план выходит Абстрактный экспрессионизм, одним из самых популярных представителей которого является Дж. Поллок. Свое творчество он комментирует следующим образом: «когда я внутри живописи я не осознаю, что делаю. Понимание приходит позже»[[79]](#footnote-79). Для рядового зрителя такое искусство непонятно, оно вызывает шок, непонимание. Неясность, странность и необычность заставляют его погрузиться в акт созерцания с целью найти то, что скрывается за бесформенностью. Подобный эффект происходит от созерцания «№ 5», а потому благодаря качественно подведенной теоретической мысли К. Гринберга искусство Дж. Поллока стало одним из самых дорогих в истории, и повлияло на всю историю искусства второй половины XX века, заполонив абстракционизмом все музеи мира.

«Видимый нами мир – это мир товара», поэтому, как только искусство становится товаром, отсутствие явного смысла и невозможность интерпретации расценивается как способ защиты от коммерциализации этой сферы человеческой деятельности. Независимое искусство XX века есть прежде всего протест против утверждения тотального спектакля. А потому и протест против общественного вкуса, красоты, эстетизма и других признанных эстетических ценностей, в том числе и классических категорий эстетики.

Большую роль в этом сыграли способы тиражирования красоты через фотографию и кинематограф. Возможность печатать бесконечное количество копий красивого поставила по-новому вопрос о красоте в искусстве: совершенное, тело стало выглядеть банальным за счет слишком широкого тиражирования этой красоты, красота стала требовать изменения.

Стандартизация красоты произошла в силу самой логики механического искусства, которое хоть и копирует реальность, но не может обойтись без того, чтобы ее не приукрасить. Преображение человека, города, интерьера или природы в кадре осуществляется за счет правильно выбранного, но при этом часто стандартизированного фокуса, правил построения кадра, искусственно выстроенного света, отбора и обработки материала после съемки. «В жизни кинозвезды даже не могут приблизиться к стандартам, которые они же установили на кинопленке»[[80]](#footnote-80).Красиво или не очень стареет бывшая кинозвезда? «Но, все это, я думаю, не имеет особого значения, потому что история запомнит красоту каждой только на кинопленке, – остальное неважно»[[81]](#footnote-81).

«В 1956 году на пике развития находился абстрактный экспрессионизм. Но все изменилось в следующем десятилетии, когда появились поп-арт, минимализм и концептуальное искусство»[[82]](#footnote-82). В 60-е годы художники вновь обращаются к обыденному, к продуктам рекламной индустрии, с целью протеста против коммерциализации искусства и иронического высмеивания рекламной индустрии, помещая ее в качестве объекта культурного наследия в музей. Поп-арт – это поиск новых форм не путем их создания, а путем обращения искусства к привычному, с целью подать это привычное в новом фокусе восприятия. Такая стратегия есть безусловный протест против мифологизации красоты, так как тут смысл настолько очевиден, что порождает вопросы, ставя сам себя под вопрос. Не будем перечислять предшественников поп-арта, ведь тут и дадаизм, и авангард, и многое другое. Сосредоточимся на том, какие проблемы высвечивает это направление в искусстве XX века.

Паолоцци заявил, что чушь «Bunk» – основной и достаточный комментарий к творчеству «Независимой группы». Здесь заложеная скрытая ирония не только над искусством, созданным группой, но и над самим обществом потребления, с его стремлением к стимуляции этого потребления.

Абсурдность и несоответствие реальности обещанных рекламой красиво поданных образов жизни декорированных товарами купленными в магазине и стремление к идеалам мужского и женского тела, демонстрируется в работе Ричарда Гамильтона: «Так что же делает наши дома такими особенными, такими привлекательными?». Однако эта работа создана как коллаж из журнальных иллюстраций, а потому сохраняет подлинную связь с медиакультурой. Работы так называемой «Независимой группы» (1952 – 1956) «Это завтра» и выставленная в Галереи Уайлд Чепел в 1956 инсталляция «Параллели жизни и искусства» так же иллюстрируют эту проблему, ставя зрителя в странное положение. Оказавшись в экспозиции у которой нет центра, он никак не может выбрать, на какую из иллюстраций смотреть. Какая обладает большей ценностью, какая является центрольной? Сама форма инсталляции как нельзя лучше подходит к такому способу реанимации нерефлексируемых в нашей жизни образов и вещей.

Однако есть и обратная по способу репрезентации форма – помещение одного конкретного товара в центр экспозиции. Банки Баррило, которые являются источником вдохновения для А. Данто осмысляются им как «философский сдвиг от неприятия индустриального общества – отношения, характерного для убеждений Уильяма Морриса и прерафаэлитов, – к его поддержке и одобрению, которых, в общем-то, логично ожидать от человека, рожденного в бедной семье, а стало быть ценившего тепло современной кухни, где идут в ход все продуктовые новинки»[[83]](#footnote-83). Обычные коробки входят в сферу Lebensweit: как часть жизненного мира, в отличие от коробок Уорхола, которые являются частью мира искусства. «Дизайн и коробка Харви принадлежат визуальной культуре в ее традиционном понимании, а коробка Энди – культуре элитарной»[[84]](#footnote-84).

Само помещение в музей созданной Уорхолом коробки помогло А. Данто прояснить непринятие скептического отношения к искусству как к открытому понятию, особенно популяризированному Дж. Дики. А. Данто выступает против антиэссенциализма и критикует Морриса Вейтса, который в своей статье «Роль эстетики в теории искусства» назвал искусство открытым понятием. И казалось бы, мы сочтем данное утверждение истинным, ведь история живописи это, достаточно наглядно подтверждает. Здесь Артур Данто упоминает, какой путь прошло искусство, начиная с Моне и «Авиньонских девиц» Пикассо. Однако, это не отменяет, того, что у искусства должна быть сущность: «именно в области визуальной культуры лучше всего прослеживается последовательное расширение границ той общности, которая объединяет все известные нам художественные произведения и которую я когда-то назвал миром искусства». Дж. Дики, предложив свою институциональную теорию, по сути отказал искусству в какой-либо сущности, обозначив его, как все что будет когда-либо названо таковым. По мнению А. Данто, искусство есть воплощенный в материале смысл, и этот смысл способен противостоять процессам мифологизации красоты.

Г. Шютц подчеркивает, что в понятие жизненного мира входят социальные, культурные, смысловые слои природных и культурных предметов[[85]](#footnote-85). Дадаизм М. Дюшана есть искусство также похожее на коробки Барилло, ведь именно реди-мейд вернул в искусство мир повседневного. Если кубизм, авангард в различных своих проявлениях лишь уводят нас от обыденной жизни, то работа Дюшана, которая вызвала целый шквал критики со стороны общественности, сообщает нам, что повседневный мир прекрасен.

В своей работе Энди Уорхол делится позитивным восприятием капитализированной действительности, что можно подтвердить его фразой о том, что самое красивое, что он видел в какой-либо стране, – это Макдольдс. «В Пекине и Москве пока нет ничего прекрасного»[[86]](#footnote-86), – так отзывается он о тех городах, в которых не видит любимого общепита. И это не ирония.

Когда Дж. Кейдж выставил кусок жира в качестве своей работы в музей, его выходка вызвала непонимание. Однако, если принять во внимание саму биографию Кейджа, то станет ясно, что сам по себе жир имел для него больший смысл, чем какой-либо из традиционных материалов. Так же и для Энди Уорхола, для которого находясь в чужой стране, вполне естественно искать, что-то знакомое, то с чем связанны воспоминания, то что узнается и имеет персональный смысл.

Мы говорим о том, что нечто прекрасно, именно в тот момент, когда распознаем это. Миф красоты как раз и заключается в том, чтобы человек как можно больше находился в состоянии распознавания, а значит в том, чтобы не только раскрывать смысл перед человеком, но и прятать его, благодаря таким приемам как парадоксальность, неожиданность, изменчивость.

В этом плане стратегия концептуализма оказывается так же продуктивна и эстетична. Обозначив протест против общепринятых канонов красоты с целью внести в искусство ясность и отчетливость, Дж. Кошут превратил искусство в попытку вырваться за пределы искусства, постулируя чистое тождество означающего и означаемого, которое в силу искусственно созданного и качественно смоделированного человеком минималистичного означающего, словно сообщает нечто большее и это большее не может не подразумевать возможные иные смыслы, которые скрыты за малой и очевидной формой.

Таким образом, если мифологизация красоты в централизированном спектакле направлена на конструирование будущего посредствам самопреображения реальности силами красоты, которая имеет ценность только как инструмент идеологии, то мифологизация красоты в рамках распыленного спектакля происходит благодаря коммерциализации и институционализации самого искусства и не призывает ни к какому преобразованию настоящего, утверждая невозможность такого преобразования, (скрывая, что само по себе настоящее больше не имеет подлинного исторического измерения). Такая мифологизация порождает новые мифы красоты (концептуализм, перформанс, поп-арт), которые протестуют против какой-либо интерпретации или сознательно делают ее простой и неочевидной из-за своей очевидности, однако такая стратегия снова оборачивается ее мифологизацией и коммерциализацией. Такая мифологизированная красота обслуживает всю систему в целом, а значит любое явление будет в нее или вписано и функционализированно благодаря захвату означаемого, или же останется в андеграунде.

**Мифологизация красоты в ситуационизме.**

Ситуационизм появился в конце 50-ых годов как продолжение левого течения в искусстве, которое взялось за исправление ошибок искусства первой половины XX-ого века. «Дадаизм стремился упразднить искусство, не реализуя его, сюрреализм стремился реализовать искусство, не упраздняя его»[[87]](#footnote-87). Для Ги Дебора искусство было единственным способом борьбы с капиталистическим обществом анархическим способом. «Не может быть никакой ситуационистской живописи или музыки только ситуационистское использование этих средств. Целью является выявление идеологической природы образа массовой культуры и одновременно их использование с политической критической целю»[[88]](#footnote-88). Шесть фильмов, сделанных Ги Дебором из заимствованных рекламных роликов, до сих пор являются образцовыми примерами реализации данной стратегии. Превращая произведение в средство критики, ситуационисты утверждали возможное преображение и мобилизацию всего общества. Идеи Маркузе о великом отказе во многом были навеяны именно стратегиями ситуацианистов.

Преследуя лишь идеологическую задачу, ситуационизм мифологизировал красоту в качестве средства превращения предмета или произведения искусства в знак, отсылающий лишь к политической борьбе с капиталистическим обществом. Такой захват означаемого был призван обесценить означающее как в качестве произведения искусства, так и в качестве предмета быта, дефункционализировав его.

Таким образом, ситуационизм – это идеологический проект по революционному преобразованию общества посредствам захвата означаемого произведений искусства. Такой проект, стартовавший как левополитический, стремится к своей тотальности, однако, потерпев серьезное поражение в 1968 году, впоследствии оказался включен в рыночные отношения в качестве средства рекламы, подобно перформансам и хепенингам.

Появившиеся во второй половине XX века на арт-сцене, такие политические течения как феминизм, мультикультурализм, пацифизм стали использовать искусство в качестве площадки для привлечения внимания к своим идеям. «Теперь не сколько художественные, сколько политические движения – например, феминизм – искали место для демонстрации своих произведений»[[89]](#footnote-89). Что постепенно привело к полному захвату какого-либо означаемого, которое теперь расценивается обществом в качестве элемента большой политической игры.

И действительно, в эпоху спектакля любое действие, освещенное в массмедиа, воспринимается не иначе как знак, отсылающий нас к предполагаемому означаемому, а любое творчество современного художника может восприниматься как ангажированное. Безусловно, искусство стало площадкой для привлечения массового зрителя к проблемам человечества или государства намного раньше, однако до сих пор творчество еще не сводилось к жесту, который имеет однозначное толкование.

Тенденция же к сведению дискурса на политико-идеологический уровень присутствовала со времен появления идеологии, однако до второй половины XX века оставалась далеко не самой основополагающей в качестве сознательной стратегии автора и критика.

Такая тенденция окончательно мифологизирует красоту, превращая ее в функциональный товар, созданный для выполнения функции привлечения клиента. Теперь неформат и андеграунд часто становятся таким же форматом как и другие, а потому сознательная протестная стратегия – создание мифов красоты – становится все менее и менее возможной.

Таким образом, в теории искусства второй половины XX века происходит постепенное снижение дискурса об искусстве и на передний план, часто выступают понятия, не способные раскрывать какие-либо универсальные смыслы. Такое падение уровня дискурса напрямую связано с трансформацией самого мифа красоты в функционализированную форму мифологизации красоты. Красота больше не функционирует как миф, способный внутренне преобразить человека, открывающий перед ним все новые и новые грани означаемого, благодаря чему происходит постижение смысла. Она становится тем, что скрывает свое отсутствие в произведении, симулякром благодаря бесконечному процессу артикуляции в средствах массовой информации через институт современной арт-критики.

Заключение

В XIX веке в «Лекциях по эстетике» Гегель фиксирует свой исследовательский интерес на красоте в искусстве, отказывая эстетике в поисках этого предмета в иных формах объективации абсолютного духа. С тех пор эстетика постепенно трансформируется в философию искусства и провозглашает предметом своего исследования не красоту как таковую, а красоту в искусстве. Из дидактической науки (Платон, Аристотель, Сенека, Боэций, Псевдо-Дионисий), отвечающей на вопрос «как», эстетика поднимается на философский уровень и начинает искать всеобщие законы и формы бытия красоты в художественном произведении. По словам Гегеля, «Задача философии искусства – не предписывать художникам, как им творить, а выявить, что такое прекрасное и как оно проявилось в существующих произведениях искусства»[[90]](#footnote-90).

С приходом в философию иррациональной гносеологической парадигмы, философия искусства постепенно отказывается от онтологического определения красоты и постепенно начинает фиксировать свой интерес на других особенностях искусства, рассматривая его в качестве источника знаний о человеке, его мировоззрении, истории, культуре и современности. Позже философия искусства переключает свое внимание на герменевтические проблемы, а с лингвистическим поворотом в середине XX века и на семиотические, частично лишая искусство своей особой специфики по отношению к другим продуктам человеческой деятельности.

Так как вопрос об определении красоты в искусстве остался без внимания со стороны философской мысли, а со стороны основателей ведущих направлений в искусстве XX века и вовсе не является ценностью, мы решили вернуться к гегелевской постановке проблемы о том, что есть красота и в каких формах она находит воплощение в искусстве, а потому в своем исследовании мы обращали внимание именно на те художественные течения XX века, которые наименее всего можно было бы обвинить в нарочитой красоте.

В ходе диссертационного исследования мы пришли к выводу, что красота в искусстве XX века перестает функционировать в классическом ее понимании как гармоничное сочетание частей и целого или же как то, что принадлежит целиком и полностью сфере чувств, доставляющих нам удовольствие от того, что приятно и полезно человеку (Д. Юм). Красота в искусстве XX века больше не сводится к сфере визуального или аудиального (А. Баумгартен), а престает в качестве мифа, который постепенно трансформируется под влиянием культурных, политических и экономических отношений в мифологизацию, что особенно ярко репрезентируется в истории искусства середины и второй половины XX века.

В первой главе мы дали необходимое для доказательства нашей гипотезы определение красоты: красоту мы определили как качество, которое может быть выявлено лишь в процессе понимания, в ходе диалога, герменевтической практики толкования того или иного объекта человеком, она неразрывно связана с раскрытием смысла и является способом бытия этого смысла в качестве непроясненного, но бесконечно проясняемого. Сам процесс понимания по существу является эстетическим.

Для более ясного понимания отношения красоты и искусства мы дали следующее определение произведению искусства с опорой на работы А. Данто, Г. Гадамера и других философов искусства: художественное произведение есть смысл, воплощенный человеком в материальной форме (означающем) с целью его передачи и сохранения, таким образом, что сама материальная форма является одновременно и препятствием для понимания, и средством понимания благодаря смысловым признакам, которые намекают на неутилитарные свойства предмета и контексту в котором этот предмет находится.

Опираясь на работу С.З. Агранович, мы также утверждаем, что способность относиться к реальности неутилитарно есть одна из специфических человеческих способностей, которая лежит в основании мифа красоты.

Миф красоты есть порождение неклассической философии, постулирующей постижение через интуицию и вчувстование в качестве гносеологической парадигмы альтернативной познанию. Познание способно либо конструировать не связанные с жизнью рациональные конструкции, либо отражать ее фрагментарно. Постижение же, согласно трактовке Бергсона, Ницше, Соловьева, Шопенгауэра, схватывает саму глубину, суть и смысл, его невозможно ухватить, удержать и рационализировать. Постижение имеет важный эстетический аспект и задействует человека, захватывая его в целостности. Новая гносеологическая парадигма работает с невыразимым, но более ценным для человека – смыслом – но иррациональным путем.

В философии и искусстве появляется необходимость формирования мифа красоты, благодаря которому становится возможным раскрытие смысла не предметно-контекстуально (через метафоры, символы и жесты), а непосредственно через саму форму, которая постоянно ускользает от однозначной расшифровки в процессе восприятия, но имеет большую ценность, чем конкретное содержание. Такое представление о красоте обусловлено сложившейся к началу XX века концепции человека, согласно которой он есть не только его разум, но психика и его тело, которое всегда включено в систему субъект-объектных отношений, нулевой степенью которых являются органы чувств (Бергсон, Мерло-Понти, Флоренский).

Романтизм, эстетизм и символизм как основные художественные направления XIX века оказались основными теоретическими и практическими предпосылками для формирования мифа красоты, благодаря развитию тех аспектов классической эстетики, открывших новое понимание художника как медиатора между мирами, мифотворца, отражающего законы метафизического мира, субъекта, претендующего на статус более высокий в выражении истины, чем ученый или философ. Эти направления обозначили проблему границ репрезентации смысла классическими средствами и под влиянием иррационализма подвели искусство к формированию новых художественных стратегий для его выражения, таких как абстракционизм, супрематизм, кубизм, сюрреализм.

Другой предпосылкой являлся постепенный отказ от концепции мимезиса в искусстве вследствие его несовершенства по сравнению с копированием реальности механическими искусствами. Поскольку точность перестала быть высшей ценностью художественного произведения, на ее место пришел миф.

Миф красоты есть сознательная творческая стратегия художника, которая заключается в отказе от традиционных, классических канонов, а иногда и способов репрезентации художественного произведения, для выполнения задачи по освобождению означаемого благодаря созданию более продуктивных (насыщенных смыслами) способов работы с означающим, продлевающим жизнь художественного произведения. Целью мифа является качественное внутреннее преображение человека, и как следствие – всей остальной его действительности в целом. Приобщение к смыслу, сопричастность смыслу есть главный механизм работы мифа, а потому в основе своей он является не рациональным, а иррациональным. Несмотря на то, что на первый взгляд может показаться, что в нашем определении мифа присутствует противоречие между его сознательной составляющей и механизмом работы, который осуществляется на бессознательном уровне, мы хотели бы настоять на том, что данное определение не является противоречивым, потому как миф определяется в двух отношениях: по отношению к создателю (творцу, законодателю) он остается сознательной стратегией. Хотя непосредственно сам процесс творчества может осуществляться бессознательно и иррационально, если мы говорим о художественном произведении (как продукте этого творчества) то он не исчерпывается только процессом создания, а предполагает сложный процесс состоящий из этапа замысла, подготовки и последующих действий художника в плоть до комментариев к произведению и способов его экспозиции. Конечно, не каждый процесс создания художественного произведения может включать в себя данные этапы явно, однако так или иначе его сознательная установка направленная на сближение с традицией или на протест против нее будет проявляется и в его действиях, то есть сопровождать весь процесс творчества. В тоже время по отношению к субъекту восприятия (рецепиенту) данный процесс считывания смыслов художественного произведения, его эстетический эффект и эмоциональная связь часто осуществляются непосредственно и не рефлексируются сознанием сразу.

В первой половине XX века осуществляется революция в способах репрезентации смысла, происходит разрыв между авангардным и классическим искусством. Основной ценностью авангардного искусства является протест против классических форм, которые по мнению авангардистов уже исчерпали свой потенциал выразительности, осознания необходимости осуществления поиска новых форм выражения смысла (означаемого) с целью освободить его от стереотипных форм воплощения, а так же стремление к конфликту между визуальным и телесным восприятием скульптуры или картины (импрессионизм, пост-импрессионизм). Это стремление выражается в ряде приемов, к которым прибегали художники той эпохи: неожиданность (Матисс), переосмысление привычных вещей, выход за пределы очевидного (Дадаизм), стремление к тотальному захвату бытия через прорыв к онтологическим дорефлексивным основаниям посредством цвета и формы (Малевич, Кандинский), конструктивная трансформация материальной формой (Татлин, Хлебников). Стремление к тотальному захвату могло оказаться следствием десекуляризации общества, ответом на потребность в метанарративе.

 Миф и мифологизация выступают в данной работе в качестве двух сознательных стратегий противоположных друг другу по отношению к смыслу (означаемому) произведения искусства, возможность присутствия которого (смысла) является главным условием признания его красоты. Различие между мифом и мифологизацией проводится на основании доступа субъекта восприятия к многозначности означаемого и степени признания возможности соучастия реципиента в свободном творческом процессе постижения смысла художественного произведения, в котором первая есть сознательная стратегия презумпции свободы, самостоятельности, творческой активности, ценности каждого воспринимающего произведение человека, а вторая же есть стратегия отсутствия данной презумпции, в которой постулируется несамостоятельность, пассивность воспринимающего субъекта, отсутствие творческой свободы и стремление к функционализации художественного произведения, преследующее различные внехудожественные цели.

Мифологизация красоты – это сознательная стратегия захвата означаемого по отношению к любой семантической системе, с целью ее функционализации, то есть лишения произведения собственной эстетической и смысловой ценности. Мифологизация красоты есть стратегия института власти, захватившего монополию на обладание абсолютным знанием.

Миф и мифологизация красоты – это две художественные стратегии, укорененные в природе постижения, как альтернативы познанию, направленной на получение знаний о сверхчувственном мире (мире смыслов и идей) нерациональным путем. Сущность первой стратегии сводится к поиску новых способов конструирования художественного произведения с целью более длительного и множественного раскрытия воплощенного в нем смысла, сущность второй сводится к захвату этого смысла инстанцией власти с целью утверждения его в качестве постоянной единицы мышления.

Любой миф может обернуться мифологизацией, лишив красоту возможности раскрываться. В таком случае она оказывается законсервированной в произведении, что противоречит ее динамичной и развивающейся природе.

В 20-е, 30-е и 40-е годы XX века в искусстве становятся очевидны тенденции к мифологизации красоты, что особенно бросается в глаза в искусстве СССР, Германии и Италии. Такая мифологизация есть реализация стратегии по захвату означаемого прежде всего идеологической структурой с целью придать художественному произведению узкую идеологически функциональную направленность. Эта стратегия носит тотальный характер, так как выходит не только за пределы современного на тот момент искусства, а так же истории искусства, но и в реальность, которая становится подобной спектаклю, в котором человек является лишь украшением, фоном, обслуживающим искусство, призванное выполнять функцию видимости с целью преобразования системы посредствам человека. Такое искусство лишь вторит грезам о будущем, а потому красота выполняет лишь пропагандистскую функцию.

Для классификации способов мифологизации красоты мы использовали идею Ги Дебора о видах спектакля, описанных в работе «Общество спектакля», и комментарии к нему.

Если мифологизация красоты в централизированном спектакле направлена на конструирование будущего посредством самопреображения реальности силами красоты, которая имеет ценность только как инструмент идеологии, то мифологизация красоты в рамках распыленного спектакля происходит благодаря коммерциализации и институционализации самого искусства и не призывает ни к какому преобразованию настоящего, утверждая невозможность такого преобразования, (скрывая, что само по себе настоящее больше не имеет подлинного исторического измерения). Такая мифологизация порождает новые мифы красоты: концептуализм (Й. Кошут), перформанс (С. Сонтаг), поп-арт (Э. Уорхл), которые выступают против какой-либо интерпретации или сознательно делают ее простой и неочевидной из-за своей очевидности, однако такая стратегия снова оборачивается ее мифологизацией и коммерциализацией. Такая мифологизированная красота обслуживает всю систему в целом, а значит любое явление будет в нее или вписано и функционализировано, благодаря захвату означаемого, или останется в андеграунде.

Таким образом, в теории искусства второй половины XX века происходит постепенное снижение уровня дискурса об искусстве и на передний план часто выступают понятия, не способные раскрывать какие-либо универсальные смыслы искусства. Такое падение дискурса напрямую связано с трансформацией самого мифа красоты в функционализированную форму мифологизации красоты. Красота больше не функционирует как миф, способный внутренне преобразить человека, открывающий перед ним все новые и новые грани означаемого, благодаря чему происходит постижение смысла. Она становится тем, что скрывает свое отсутствие в произведении искусства благодаря бесконечному процессу артикуляции арт-критиков.

Библиографический список:

Агранович С.З., Березин С.В. Homo amphibolos: Археология сознания. Самара: Издательский Дом «БАХРАХ-М», 2005. 344 с.

1. Аристотель. Никомахова этика. Собрание сочинений в 4-х томах. Т. 4. М.: Мысль, 1984. 830 с.
2. Балинченко С.П. Мифологизация справедливости и инаковости в политическом дискурсе современной Украины. // Философия. Язык. Культура: сборник доктору философских наук, профессору Н. И. Безлепкину к 60-летию со дня рождения и 30-летию научно-педагогической деятельности СПб.: Изд-во С.-Петербургской акад. управления и экономики, 2010. 164 с

Барт Р. Избраные работы: Семиотика, Поэтика. М.: Издательские группы «Прогресс» «Универс», 1994. 616 с.

1. Бергсон А. Избранное: Сознание и жизнь. М.: Российская Политическая энциклопедия, 2010. 399 с.
2. Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память. Мн.: Харвест, 1999. 1408 с.

Бодлер, Ш. О современном понимании прогресса применительно к изобразительному искусству. Перемещение творческой активности. URL : http://bodlers.ru/Metod-kritiki.html (Дата обращения 29.03.2018)

Бодрийяр Ж. К критике политической экономии знака М.: Библион – Русская книга, 2004. 304 с.

Бодрийяр, Ж. Симулякры и симуляции. М.: Издательский дом «ПОСТУМ», 2016. 240 с.

Бурлюк Д. «Дикие» России. URL: <http://www.kandinsky-art.ru/library/siniy-vsadnik5.html#bookmark1> (дата обращения: 13.03.2018).

1. Бычков В.В. Эстетика: Учебник. М.: Гардарики, 2004. 556 с.
2. Вульф Н. Миф о красоте. Стереотипы против женщин. ООО «Альпина нон-фикшн», 2013. 500 с.

Гадамер Г.Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. 368 с.

Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике в 2-х Томах. Т.1. СПб.: Наука, 2007. 623 с.

Гройс Б. Gesamt-kunstwerk М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. 168 с.

Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4-х томах. Т. 2: И-О М.: ТЕРРА, 2000. 2024 с.

Данто А. Мир искусства. М.; Ад Маргинем Пресс, 2017. 64 с.

Данто А. Что такое искусство? М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. 168 с.

1. Дебор Ги Общество спектакля. URL: <https://avtonom.org/old/lib/theory/debord/society_of_spectacle.html?q=lib/theory/debord/societ> (дата обращения 14.03.2018)
2. Денисов С.Ф. История и философия науки: Учеб. пособие. – Часть 2: Наука – религия – философия – искусство. Омск: Изд-во «Амфора», 2010. 278 с.
3. Искусство с 1900 года. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 816 с.

История красоты. М.: СЛОВО/SLOVO, 2010. 440 с.

Кандинский В. О духовном в искусстве. М.: Риполклассик, 2017. 254 с.

Кант И. Критика способности суждения. Собрание сочинений в 6 томах. Т. 5. М.: «Мысль», 1966. 564 с.

1. Кольридж С.Т. Избранные труды. М.: Искусство, 1987. 350 с.
2. Косарев А.Ф. Философия мифа: Мифология и ее эвристическая значимость. М.: ПЭР СЭ; СПб.: Универ. книга, 2000. 304 с.
3. Косов А.В. Мифологизация и ремифологизация как социальный феномен. Калуга: Манускрипт, 2001. 310 с.
4. Красноярова Н.Г. Познание и постижение. // Гуманитарные исследования: Ежегодник. Вып.12. Омск: 2007. С. 60-64.
5. Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М.: Художественный журнал, 2003. 320 с.

Малевич К. Произведения разных лет: Статьи. Трактаты. Манифесты и декларации. Проекты. Лекции. Записи и заметки. Поэзия. / Собрание сочинений в 5 томах. Т. 5. М.: «Гилея», 2004. 623 с.

Маньковская М.Б. «Париж со змеями» (Введение в эстетику постмодернизма). М.: Российская Академия Наук Институт философии, 1995. 220 с.

Маньковская М.Б. Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000. 354 с.

1. Мерло-Понти М. М. Око и дух. М.: Искусство, 1992. 63 с.
2. Михайлова И.М. Мифологизация русской истории в художественном творчестве Д. С. Мережковского: роман «Антихрист» (Петр и Алексей) : автореферат дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / И.М. Михайлова; С.-Петербургский гос. ун-т. СПб.: 2009. 22 с.

Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений. Российская академия наук, институт русского языка им. В.В. Виноградова – 4-е издание дополненное. М.: Азбуковник, 1999. 944 с.

1. Ортега-и-Гассет X. Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. 588 с.

Павлов И.П. Полное собрание сочинений. Т. 3, Кн. 2, М.: Издательство Академии наук СССР, 1951. 439 с.

Паперный В. З. Культура Два. М.: Новое литературное обозрение, 2011. 408 с.

1. Платон. Полное собрание сочинений в одном томе. М.: «Издательство АЛЬФА-КНИГА», 2013. 1311 с.

По Э.А. Поэтический принцип. URL: http://www.lib.ru/INOFANT/POE/poe1\_4.txt (дата обращения: 13.03.2018).

Псевдо-Лонгин О возвышенном. Глава седьмая. // Псевдо-Лонгин О возвышенном. URL: http://ancientrome.ru/antlitr/anon-greek/de-sub-transl-f.htm (дата обращения: 12.03.2018)

1. Смолин О.Н. Политический процесс в современной России. М.: Проспект, 2004. 326 с.

Соловьев, В.С. Чтения о богочеловечестве. СПб.: издательство Олега Абышко, 2010. 352 с.

1. Уайлд О. Упадок искусства лжи. URL: http://lib.ru/WILDE/esse\_upadok.txt (дата обращения: 13.03.2018).

Уорхол Э. Философия Энди Уорхола. М.: «Ад Маргинем Пресс», 2014. 268 с.

Флоренский П. Иконостас. URL: <http://www.vehi.net/florensky/ikonost.html> (дата обращения: 13.03.2018).

1. Флоренский П.А. У водоразделов мысли. Собрание сочинений в 2-х Т.М: Правда, 1990. Т. 2 451 с.

Аквинский Фома. Сумма теологии. Часть 1. Вопросы 1 – 43. Киев: «Эльга», «Ника-Центр», М.: «Элькор -МК», 2002. 560 с.

1. Франк С.Л. Непостижимое. М.: Правда, 1990. 607 с.
2. Фромм Э. Иметь или быть? М.: АСТ, Астрель, Полиграфиздат, 2012. 314 с.

Хайдеггер М. Исток художественного творения. М.: Академический проект, 2008. 528 с.

Шеллинг Ф.В.Й. Философия искусства. М.: Мысль, 1966. 496 с.

1. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. Афоризмы и максимы. Новые афоризмы. Мн.: Литература, 1998. 1408 с.

Шубина М.П. Социокультурный жизненный мир и система в социальной философии Юргена Хабермаса // Гуманитарные исследования. Омск, 1998. Вып. 3. Ч. 2. С. 23-30

Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в шести томах. Т. 2. М., «Искусство», 1964. 568 с.

1. Эко У. Открытое произведение: форма и непосредственность в современной поэтике. СПб.: Академический проект, 2004. 384 с.

Элиаде М. Глава 1 Структура мифов // М. Элиаде Аспекты мифа. URL: <http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/el_asp/01.php> (дата обращения: 14.03.2018)

Энгельс Ф. Тезисы о Фейербахе URL: (<http://lugovoy-k.narod.ru/marx/03/01.htm> дата обращения: 15.03.2018)

1. Юнг К.Г. Человек и его символы. М.: Серебряные нити, 2012. 52 с.

Benjamin W. Illuminations. Edited and with an introduction by Hannah Arendt / Benjamin Walter The work of art in the age of mechanical reproductions Pimlico 2009, p. 211 -245

1. Pollock J. "My Painting", in Pollock: Painting (edited by Barbara Rose), New York: Agrinde Publications Ltd (1980), p. 65; originally published in Possibilities I, New York, Winter 1947-48. URL: <http://www.adherents.com/people/pp/Jackson_Pollock.html> (Дата обращения: 15.03.2018)
2. Kosuth J. Art after Philosophy / Kosuth J. Art after Philosophy Morton White, The Age of Analysis (New York: Mentor Books), p. 14.
1. Данто А. Что такое искусство? М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. С. 48. [↑](#footnote-ref-1)
2. Там же. 49. [↑](#footnote-ref-2)
3. Данто А. Мир искусства. М.; Ад Маргинем Пресс, 2017. С. 38. [↑](#footnote-ref-3)
4. Там же. С. 58-59. [↑](#footnote-ref-4)
5. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4-х томах. Т. 2: И-О М.: ТЕРРА, 2000. С. 1555. [↑](#footnote-ref-5)
6. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений. Российская академия наук, институт русского языка им. В.В. Виноградова – 4-е издание дополненное. М.: Азбуковник, 1999. С. 432. [↑](#footnote-ref-6)
7. Данто А. Что такое искусство? М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. С. 49. [↑](#footnote-ref-7)
8. Гадамер Г.Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. С. 301. [↑](#footnote-ref-8)
9. Кант И. Критика способности суждения. Собрание сочинений в 6 томах. Т. 5. М.: «Мысль», 1966. С. 337-338. [↑](#footnote-ref-9)
10. Красноярова Н.Г. Познание и постижение. // Гуманитарные исследования: Ежегодник. Вып.12. Омск: 2007. С. 60 – 61. [↑](#footnote-ref-10)
11. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. Афоризмы и максимы. Новые афоризмы. Мн.: Литература, 1998. С. 489. [↑](#footnote-ref-11)
12. Бергсон А. Избранное: Сознание и жизнь. М.: Российская Политическая энциклопедия, 2010. С. 155. [↑](#footnote-ref-12)
13. Соловьев, В.С. Чтения о богочеловечестве. СПб.: издательство Олега Абышко, 2010. С. 78. [↑](#footnote-ref-13)
14. Платон. Полное собрание сочинений в одном томе. М.: «Издательство АЛЬФА-КНИГА», 2013. С. 381. [↑](#footnote-ref-14)
15. Там же. С. 382. [↑](#footnote-ref-15)
16. Юнг К.Г. Человек и его символы. М.: Серебряные нити, 2012. С. 15. [↑](#footnote-ref-16)
17. Соловьев В.С. Чтения о богочеловечестве. СПб.: издательство Олега Абышко, 2010. С. 127. [↑](#footnote-ref-17)
18. Кольридж С.Т. Избранные труды. М.: Искусство, 1987. С. 224. [↑](#footnote-ref-18)
19. Ортега-и-Гассет X. Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. С.73. [↑](#footnote-ref-19)
20. Кант И. Критика способности суждения. Собрание сочинений в 6 томах. Т. 5. М.: «Мысль», 1966. С. 72. [↑](#footnote-ref-20)
21. Там же. С. 73. [↑](#footnote-ref-21)
22. Там же. С. 74. [↑](#footnote-ref-22)
23. Маньковская М.Б. Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000. С. 196. [↑](#footnote-ref-23)
24. Маньковская М.Б. «Париж со змеями» (Введение в эстетику постмодернизма). М.: Российская Академия Наук Институт философии, 1995. С. 172. [↑](#footnote-ref-24)
25. Аквинский Фома. Сумма теологии. Часть 1. Вопросы 1 – 43. Киев: «Эльга», «Ника-Центр», М.: «Элькор -МК», 2002. С. 476. [↑](#footnote-ref-25)
26. Аристотель. Никомахова этика. Собрание сочинений в 4-х томах. Т. 4. М.: Мысль, 1984. С. 86. [↑](#footnote-ref-26)
27. История красоты. М.: СЛОВО/SLOVO, 2010. С. 233. [↑](#footnote-ref-27)
28. Юм, Д. О норме вкуса цит. по: История красоты. М.: СЛОВО/SLOVO, 2010 С. 245. [↑](#footnote-ref-28)
29. Там же. С. 247. [↑](#footnote-ref-29)
30. Кант И. Критика способности суждения. Собрание сочинений в 6 томах. Т. 5. М.: «Мысль», 1966. С. 257. [↑](#footnote-ref-30)
31. Псевдо-Лонгин О возвышенном. Глава седьмая // Псевдо-логин О возвышенном URL: http://ancientrome.ru/antlitr/anon-greek/de-sub-transl-f.htm (дата обращения: 12.03.2018). [↑](#footnote-ref-31)
32. Шеллинг Ф.В.Й. Философия искусства. М.: Мысль, 1966. С. 111. [↑](#footnote-ref-32)
33. Кант И. Критика способности суждения. Собрание сочинений в 6 томах. Т. 5. М.: «Мысль», 1966. С. 335. [↑](#footnote-ref-33)
34. История красоты. М.: СЛОВО/SLOVO, 2010. С. 317. [↑](#footnote-ref-34)
35. Шлегель, К. В. Ф. Разговор о поэзии цит. по: История красоты. М.: СЛОВО/SLOVO, 2010. С. 317. [↑](#footnote-ref-35)
36. Энгельс, Ф. Тезисы о Фейербахе. URL: (<http://lugovoy-k.narod.ru/marx/03/01.htm> дата обращения: 15.03.2018). [↑](#footnote-ref-36)
37. Анри Матисс посещает Огюста Родена в его парижской мастерской, но отвергает скульптурный стиль мастера. Искусство с 1900 года. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 63. [↑](#footnote-ref-37)
38. Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память. Мн.: Харвест, 1999. С. 590. [↑](#footnote-ref-38)
39. Освоение фовизмом наследия постимпрессионизма. Искусство с 1900 года. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 73. [↑](#footnote-ref-39)
40. Бодлер Ш. О современном понимании прогресса применительно к изобразительному искусству. Перемещение творческой активности. URL : http://bodlers.ru/Metod-kritiki.html (Дата обращения 29.03.2018). [↑](#footnote-ref-40)
41. История красоты. М.: СЛОВО/SLOVO, 2010. С.330. [↑](#footnote-ref-41)
42. Уайлд О. Упадок искусства лжи. URL: http://lib.ru/WILDE/esse\_upadok.txt (дата обращения: 13.03.2018). [↑](#footnote-ref-42)
43. История красоты. М.: СЛОВО/SLOVO, 2010. С. 340 [↑](#footnote-ref-43)
44. Флоренский П. Иконостас. URL: <http://www.vehi.net/florensky/ikonost.html> (дата обращения: 13.03.2018). [↑](#footnote-ref-44)
45. По Э. А. Поэтический принцип. URL: http://www.lib.ru/INOFANT/POE/poe1\_4.txt (дата обращения: 13.03.2018). [↑](#footnote-ref-45)
46. Хайдеггер М. Исток художественного творения. М.: Академический проект, 2008. С. 179. [↑](#footnote-ref-46)
47. Там же. С. 187. [↑](#footnote-ref-47)
48. Хайдеггер М. Исток художественного творения. М.: Академический проект, 2008. С. 189. [↑](#footnote-ref-48)
49. Там же. [↑](#footnote-ref-49)
50. Там же. С. 203. [↑](#footnote-ref-50)
51. Там же. С. 225. [↑](#footnote-ref-51)
52. Гадамер Г.Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. С. 314. [↑](#footnote-ref-52)
53. Агранович С.З., Березин С.В. Homo amphibolos: Археология сознания. Самара: Издательский Дом «БАХРАХ-М», 2005. С. 54. [↑](#footnote-ref-53)
54. Павлов И.П. Полное собрание сочинений. Т. 3, Кн. 2, М.: Издательство Академии наук СССР, 1951. C. 335–336. [↑](#footnote-ref-54)
55. Бурлюк Д. «Дикие» России. URL: <http://www.kandinsky-art.ru/library/siniy-vsadnik5.html#bookmark1> (дата обращения: 13.03.2018). [↑](#footnote-ref-55)
56. Публикация «Первого манифеста футуризма». Искусство с 1900 года. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 90. [↑](#footnote-ref-56)
57. Элиаде М. Глава 1 Структура мифов. // М. Элиаде Аспекты мифа. URL: <http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/el_asp/01.php> (дата обращения: 14.03.2018). [↑](#footnote-ref-57)
58. Гройс Б. Gesamt-kunstwerk М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. С. 10. [↑](#footnote-ref-58)
59. Малевич К. Произведения разных лет: Статьи. Трактаты. Манифесты и декларации. Проекты. Лекции. Записи и заметки. Поэзия. / Собрание сочинений в 5 томах. Т. 5. М.: «Гилея», 2004. С. 387. [↑](#footnote-ref-59)
60. Кандинский В. О духовном в искусстве. М.: Риполклассик, 2017. С. 198 [↑](#footnote-ref-60)
61. Дебор Ги Общество спектакля. URL: <https://avtonom.org/old/lib/theory/debord/society_of_spectacle.html?q=lib/theory/debord/societ> (дата обращения 14.03.2018). [↑](#footnote-ref-61)
62. Кант И. Критика способности суждения. Собрание сочинений в 6 томах. Т. 5. М.: «Мысль», 1966. С. 48. [↑](#footnote-ref-62)
63. Барт Р. Избранные работы: Семиотика, Поэтика. М.: Издательские группы «Прогресс» «Универс», 1994. С. 80. [↑](#footnote-ref-63)
64. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции. М.: Издательский дом «ПОСТУМ», 2016. С. 13. [↑](#footnote-ref-64)
65. Бодрийяр Ж. К критике политической экономии знака. М.: Библион – Русская книга, 2004. С. 243. [↑](#footnote-ref-65)
66. Дебор Ги Общество спектакля. URL: <https://avtonom.org/old/lib/theory/debord/society_of_spectacle.html?q=lib/theory/debord/societ> (дата обращения 14.03.2018). [↑](#footnote-ref-66)
67. Benjamin W. Illuminations. Edited and with an introduction by Hannah Arendt / Benjamin Walter The work of art in the age of mechanical reproductions. Pimlico, 2009. 215 p. [↑](#footnote-ref-67)
68. Гройс Б. Gesamt-kunstwerk М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. С. 47. [↑](#footnote-ref-68)
69. Гройс Б. Gesamt-kunstwerk. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. С. 48. [↑](#footnote-ref-69)
70. Там же. С. 55. [↑](#footnote-ref-70)
71. Гройс Б. Gesamt-kunstwerk. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. С. 65. [↑](#footnote-ref-71)
72. Паперный В.З. Культура Два. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 236. [↑](#footnote-ref-72)
73. Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в шести томах. Т. 2. М.: «Искусство», 1964. С. 117. [↑](#footnote-ref-73)
74. Паперный В. З. Культура Два. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 271. [↑](#footnote-ref-74)
75. Паперный В. З. Культура Два. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 281. [↑](#footnote-ref-75)
76. Маркс К. Энгельс Ф. Сочинение Т. 1. С. 113 цит. по: Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в шести томах. Т. 2. М., «Искусство», 1964. С. 171. [↑](#footnote-ref-76)
77. Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в шести томах. Т. 2. М.: «Искусство», 1964. С. 171. [↑](#footnote-ref-77)
78. Данто А. Что такое искусство? М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. С. 25. [↑](#footnote-ref-78)
79. Pollock J. "My Painting", in *Pollock: Painting* (edited by Barbara Rose), New York: Agrinde Publications Ltd (1980), p. 65; originally published in *Possibilities* I, New York, Winter 1947-48. URL: <http://www.adherents.com/people/pp/Jackson_Pollock.html> (Дата обращения: 15.03.2018). [↑](#footnote-ref-79)
80. Уорхол Э. Философия Энди Уорхола. М.: «Ад Маргинем Пресс», 2014. С. 77. [↑](#footnote-ref-80)
81. Там же. [↑](#footnote-ref-81)
82. Данто А. Что такое искусство? М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. С. 45. [↑](#footnote-ref-82)
83. Данто А. Что такое искусство? М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. С. 54. [↑](#footnote-ref-83)
84. Там же. С. 55. [↑](#footnote-ref-84)
85. Шубина М.П. Социокультурный жизненный мир и система в социальной философии Юргена Хабермаса // Гуманитарные исследования. Омск, 1998. Вып. 3. Ч. 2. С. 25. [↑](#footnote-ref-85)
86. Уорхол Э. Философия Энди Уорхола. М.: «Ад Маргинем Пресс», 2014. С. 80. [↑](#footnote-ref-86)
87. Дебор Ги Общество спектакля. URL: <https://avtonom.org/old/lib/theory/debord/society_of_spectacle.html?q=lib/theory/debord/societ> (дата обращения 14.03.2018). [↑](#footnote-ref-87)
88. Джонс и Стела. Искусство с 1900 года. М.: «Ад Маргинем Пресс», 2015. С. 433. [↑](#footnote-ref-88)
89. Данто А. Что такое искусство? М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. С. 33. [↑](#footnote-ref-89)
90. Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике в 2-х Томах. Т.1. СПб.: Наука, 2007. С. 25. [↑](#footnote-ref-90)