**СТР. 1**

Герберт Рид – мыслитель, во многом определивший интеллектуальную атмосферу XX в. Его влияние испытали на себе художники, такие как Генри Мур, Бен Николсон, Барбара Хепворт, Наум Габо, Антуан Певзнер, Пол Нэш и др.

Благодаря Риду изменилось отношение к целому направлению в искусстве; он был одним из организаторов выставки сюрреалистов в 1936 г. в Лондоне и издателем сборника “Сюрреализм” (1936 г.), который включал тексты Бретона, Элюара и др. Рид способствовал возрождению интереса к творчеству старшего поколения английских романтиков; две его книги “Краткая история современной живописи” (1959 г.) и “Краткая история современной скульптуры” (1964 г.) стали бестселлерами уже при жизни автора, были переведены на множество языков и изданы огромными тиражами. Ведущий теоретик модернизма, “последний романтик”, философ, поэт, прозаик, художественный критик, педагог и общественный деятель – таков не полный перечень сфер, в которых он оставил след. Наследие Рида огромно: его библиография насчитывает более тысячи наименований, однако на русском языке опубликована лишь ничтожная часть из написанного им. В 1930-е гг. и позже Рид выступал с резкой критикой тоталитаризма, и долгое время его работы не переводились на русский язык.

В центре его философии, безусловно, находится искусство. Рид строит собственную философию искусства, в значительной степени ориентируясь на таких современных ему мыслителей, как Р.Дж. Коллингвуд, А. Бергсон, А.Н. Уайтхед, К.Г. Юнг, В. Воррингер. В то же время понятие “органическая форма” (organic form) он заимствует у Кольриджа, разработавшего это понятие. Кольридж утверждает принцип органического единства духа и природы, в соответствии с которым любая её часть содержит в себе “свойства всей материальной Вселенной”. Суть романтической традиции состоит для Рида в иррациональном начале: иррациональное вмещает в себя и инстинкт, и интуицию, и воображение. Задачу современного искусства Рид усматривает в том, чтобы соединить иррациональное начало с началом реалистическим, сознательным. Таким искусством является модернизм.

**СТР. 2**

Существует “двуполярная ось”между абстракцией и реализмом. Но неверно считать эти тенденции догмами или же навязанным извне выбором. Напротив, Рид считает, что эта ось существует внутри самого художника: например, в скульптуре Генри Мура – “Лежащую фигуру” (1938 г.) и “Мадонну с младенцем” (1943–1944 г.) – и подчеркивает амбивалентность этого процесса. Переход от реализма к абстракции или от абстракции к реализму происходит достаточно легко и не всегда сопровождается каким-то глубоким психологическим переворотом. Общей и постоянной является *воля к форме*. На одном полюсе эта воля выражается в создании новых форм, того, что можно назвать “свободной формой”, а на другом полюсе воля к форме выражается в выборочном утверждении какого-то определенного аспекта органического мира.

Научиться форме можно, преодолевая естественную нейтральность, находящуюся по ту сторону добра и зла. Рид ссылается на Платона, который в “Государстве” говорит (536e, перевод А.Н. Егунова): “Питай своих детей науками не насильно, а играючи, чтобы ты лучше мог наблюдать природные на- клонности каждого” [Платон 1971, 349]. Научение форме позволяет удержать утрачиваемое единство с миром – Рид называл этот процесс “освобождением робота” (redemption of robot). Так называется одна из его итоговых работ 1966 г.

Если мы понимаем, что искусство может быть столь же разнообразно, насколько разнообразны сами люди, если у нас нет предвзятости и никаких предустановок относительно того, каким *должно быть* искусство, тогда для нас станет очевидно, что нельзя высказать однозначное предпочтение одному из указанных полюсов. Рид строго судит классическое образование, основанное на гипертрофии логического начала и подавлении начала интуитивного. Возникает “цивилизация, заполненная отвратительными вещами и несчастными людьми”.

**СТР. 3**

Рид был противником обучения искусству именно как воспроизведению внешнего мира. Цель эстетического воспитания должна заключаться в том, чтобы развить способность к формотворчеству. «Нет такой фазы искусства, начиная с наскальной живописи эпохи палеолита, вплоть до позднейшего конструктивизма, которая не казалась бы мне иллюстрацией биологической и телеологической значимости эстетической деятельности человека». Формированию личности соответствует проблема формирования внешней среды. Говоря о “цивилизации, заполненной отвратительными вещами и несчастными людьми”, Рид связывает эти два явления как предполагающие друг друга. Проблеме “вещей”, среди которых мы живём, посвящена его книга «Искусство и промышленность: принципы промышленного дизайна» (1934). Утилитарные вещи с их “абстрактными” формами впервые попадают у Рида в систему искусства: “Моё убеждение состоит в том, что утилитарные искусства – объект, выполняемый прежде всего для использования, – воспринимаются эстетическим чувством как абстрактное искусство” [Рид 1934, 14]. Дизайнер выступает у Рида в качестве абстрактного художника. Рид полагает, что индустриальное общество в целом и промышленность в частности должны признать абстрактного художника и дать ему возможность проявить тот огром- ный потенциал, который несёт в себе абстрактное искусство. Говоря словами самого Рида, фабрика должна приспосабливаться к художнику, а не художник к фабрике.

1. Что имеет в виду Рид, говоря, что только композитор может порождать искусство без посредства коммуникативных посредников? Согласны ли Вы с тем, что интенция музыки, а вместе с ней и всякого искусства состоит в принесении удовольствия?

2. Из каких предпосылок исходит Рид, когда говорит, что чувство красоты — это то же самое, что различение цветов или даже наличие зрительной способности? Как можно охарактеризовать эти предпосылки, в чем их ограниченность?

3. Как Рид выходит из положения, в котором оказывается его теория из-за столь странного, на первый взгляд, определения красоты. Почему, по его мнению, идея искусства как интуиции, т. е. чистый импрессионизм и вкусовщина, более предпочтительны, нежели представление о том, что искусство — это все, что приносит удовольствие?

4. Какова позиция Рида в том, что касается воплощения идеала в искусстве? Как затем автор приходит к заключению, что в искусстве присутствует одно лишь выражение? Что имеется в виду под *выражением*, почему оно выделено курсивом?

5. Как форма в искусстве, по мнению Рида, связана с эмоцией? Связано ли с эмоцией так наз. «золотое сечение»? Почему это понятие столь устойчиво ассоциируется с гармонией в (пост)античной европейской культуре? Зачем искусству искажение?

6. Поясните специфику взаимоотношения искусства и модели. Что имеет в виду Рид, уподобляя центру физической гравитации некую воображаемую точку референции в искусстве?

7. Попробуйте дать свои, по преимуществу остенсивные определения формы и гармонии, искусства и переживания. (Остенсивные определения в логике — это когда чтобы объяснить, что такое стол, мы просто указываем на предмет, который называется «стол». То есть это в данном случае конкретные примеры формы и гармонии, искусства и переживания). Можно и даже нужно не соглашаться с Ридом.