

**Эстетика** (от др.греч. – *aijsqavnomai* -чувствовать; *aijsqhtikov* -воспринимаемый чувствами) – наука о неутилитарном созерцательном или творческом отношении человека к действительности, наука о чувственном познании, постигающем и создающем прекрасное и выражающемся в образах искусства.

Понятие «**эстетика**» ввел в научный обиход в середине 18 в. немецкий философ-просветитель Александр Готлиб Баумгартен (*Эстетика*, 1750). Термин происходит от греческого слова *aisthetikos* – чувствующий, относящийся к чувственному восприятию. Баумгартен же выделил эстетику как самостоятельную философскую дисциплину.

Термин «**эстетика**» употребляется в современной научной литературе и в обиходе и в ином смысле – для обозначения **эстетической** составляющей культуры и ее **эстетических** компонентов. В этом смысле говорят об эстетике поведения, той или иной деятельности, спорта, церковного обряда, воинского ритуала, какого-либо объекта и т. п. Главные категории эстетики: эстетическое, прекрасное, возвышенное, трагическое, комическое, безобразное, искусство.

**Эстетический опыт** с глубокой древности был присущ человеку и получил свое первоначальное выражение в **прото-эстетической практике** архаического человека – в первых попытках создания тех феноменов, которые сегодня мы относим к сфере искусства, в стремлении украсить свою жизнь, предметы утилитарного употребления и т. п. В дальнейшем **эстетический опыт** и **эстетическое сознание** наиболее полно воплощались в искусстве, культовых практиках, обыденной жизни. Однако уже в древней Индии, древнем Китае, древней Греции стали появляться специальные трактаты по искусству и философские тексты, где **эстетические проблемы** поднимались до уровня теоретического осмысления.

Концепции возникновения космоса (по-древнегреч. *kosmos* - означает помимо

мироздания (украшение, красоту, упорядоченность) из хаоса, попытки осмысления и описания красоты, гармонии, порядка, ритма, подражания в искусстве (мимесиса) фактически стали первым этапом рефлексии

### **эстетического сознания**

, первыми шагами к возникновению

### **эстетики**

Вполне закономерно, что **эстетика** как наука возводит свою историю именно к этим опытам древней мысли по постановке проблем, вошедших в Новое время в поле ее зрения. Основная терминология и главные понятия

Э

### **эстетики**

в европейско-средиземноморском ареале сложились в Древней Греции и затем в той или иной форме развивались до появления собственно дисциплины

### **эстетики**

. К ним относятся такие термины и понятия как красота, прекрасное, возвышенное, трагедия, комедия, катарсис, гармония, порядок, искусство, ритм, поэтика, красноречие, музыка (как теоретическая дисциплина), калокагатия, канон, мимесис, символ, образ, знак и некоторые др. Не все из них в древности имели тот смысл, в котором их употребляет современная эстетика, однако культурно-исторический процесс привел к XX в. большую часть из них в смысловое поле

### **эстетики.**

Исторически в центре **эстетики** всегда стояли две главные проблемы: собственно **эстетического**

, которое чаще всего осмысливалось в терминах красоты, прекрасного, возвышенного, и искусства, понимавшегося в древности в более широком смысле, чем новоевропейская категория искусства (

*beaux arts, schöne Künste*

, изящные искусства – с XVIII в.).

### **Эстетика**

как философия искусства и прекрасного – традиционные клише классической

### **эстетики**

, восходящие к античности. Из текстов древнегреческих философов (Платона, Аристотеля, стоиков, Плотина) и теоретиков различных искусств (красноречия, музыки, архитектуры) следует, что проблема красоты (в ее структурных принципах гармонии, порядка, меры, ритма,

[симметрии](#)

и др.) решалась как правило в онтологической сфере и напрямую была связана с космологией.

В теориях искусств на первое место выдвинулось понятие [мимесиса](#) (подражания) во всех его модификациях – от иллюзионистского копирования

[форм](#)

видимой действительности (особенно в

[живописи](#)

– Зевксид, Апеллес, Эвфранор) до «подражания» идеям и эйдосам ноэтического мира. Художественная практика имплицитно выработала принцип антропной пластичности в качестве основы эстетического сознания, распространяющийся на весь универсум.

Античный космос и мир идей – пластичны, что открывало возможность конкретно чувственного выражения, то есть сугубо

**эстетического**

опыта.

Можно выделить два основных способа исторического бытия **эстетики**: эксплицитный и имплицитный. К первому относится собственно философская дисциплина

**эстетика**

, самоопределившаяся только к сер. XVIII в. в относительно самостоятельную часть философии.

**Имплицитная эстетика**

уходит корнями в глубокую древность и представляет собой полутеоретическое свободное осмысление

**эстетического опыта**

внутри других дисциплин (в философии, риторике, филологии, богословии и др.).

**Имплицитная эстетика**

существовала (и существует ныне) на протяжении всей

**истории эстетики**

; условно в ней можно выделить три основных периода: протонаучный (до сер. XVIII в.), классический, совпадающий с развитием классической философской эстетики (сер. XVIII-XIX вв.) и постклассический (с Ницше и до наст. времени).

В европейском ареале **протонаучная эстетика** дала наиболее значимые результаты в греко-римской античности, в Средние века, в Возрождении, внутри таких

художественно-эстетических направлений как классицизм и барокко. В классический период

**имплицитная эстетика** особенно плодотворно развивалась в направлениях романтизма, реализма и символизма.

Начавшийся с Ницше постклассический период, основу которого составила переоценка всех ценностей культуры, отодвинул собственно

**теоретическую эстетику**

(эксплицитную) на задний план, на уровень школьной дисциплины.

### **Эстетическое знание**

в XX в. наиболее активно развивалось внутри других наук (философии, филологии, лингвистики, психологии, социологии, искусствоведения и т.д.).

Платон впервые вывел понятие *to kalon* (прекрасное как в физическом, так и в нравственном смысле) на уровень некоего абстрактного начала, указывающего вместе с тем путь к моральному и духовному совершенствованию человека, посредствующему между субъектом и «высшим благом». Для стоиков (Зенон и др.)

*to kalon*

, будучи высшим этическим идеалом, имеет и сильную

### **эстетическую окраску**

, на которой делается особый акцент при доказательстве существования богов (Клеанф), при обосновании естественных оснований морали (Панэций). Аристотель в своем не полностью сохранившемся трактате «О поэтическом» (360-365 до н.э.) рассматривал сущностные аспекты поэтического искусства. Развивая античную традицию, он видел смысл искусства в

[мимесисе](#)

(подражании), однако в отличие от Платона, порицавшего именно за это искусство как «подражание подражанию», Аристотель считал, что поэтический

[мимесис](#)

ориентирован не столько на бездумное копирование действительности, сколько на ее «правдоподобное» изображение в вероятностном модусе. Кроме того смысл художественного

[мимесиса](#)

он видел в самом акте искусного подражания: «

*...На что нам неприятно смотреть [в действительности], на то мы с удовольствием смотрим в самых точных изображениях, например на облики гнуснейших животных и на трупы*  
» (Poet. 4, 1448b). Здесь были заложены основы

### **позднейшей эстетики**

и

### **эстетизации безобразного**

, получившей свое мощное воплощение в некоторых направлениях искусства XX в.

Главное назначение миметического искусства (трагедии, в частности) Аристотель усматривал в катарсисе («очищении от аффектов») – своеобразной психотерапевтической функции искусства. В античных трактатах, посвященных музыке, много внимания уделялось музыкальному «этосу» – направленному воздействию тех или иных музыкальных ладов на психику слушателей; «Риторика» разрабатывала правила соответствующего словесного воздействия. Среди этих текстов особое место занимает трактат «О возвышенном» (1 в.), в которой анализируется особый возвышенный тип

ораторской речи и впервые вводится понятие возвышенного ( *to uJvyo*) фактически в качестве эстетической категории. Платон на основе эманационной теории универсума разработал четкую иерархическую систему уровней красоты от трансцендентной (Единого) через ноуменальную до материальной и видел в выражении прекрасного (всех уровней) одну из главных задач искусства.

С появлением христианства начинается новый этап **имплицитной эстетики**. Первые отцы Церкви (Климент Александрийский, Василий Великий, Григорий Нисский, Августин и др.) осмысливают Универсум как прекрасное творение Бога-Художника; вершиной и целью божественного творчества объявляется человек, созданный «по образу и по подобию» Божию. Согласно патристической (см.: Патристика) концепции Бог – трансцендентен, а Универсум представляет собой систему образов, символов, знаков (знамений), указывающих на Бога и духовную сферу бытия. Отсюда всеобъемлющий символизм христианского искусства и особый интерес отцов Церкви (особенно византийских) к проблемам образа, символа, знака, изображения, иконы.

Псевдо-Дионисий Ареопагит пишет трактат «Символическое богословие» и акцентирует внимание на этой теме, ставшей фундаментом средневековой эстетики, в других сочинениях. Символы, среди которых видное место занимают вербальные образы (как «сходные», так и «несходные» с архетипом – «неподобные подобия») и красота во всех ее проявлениях, служат возведению человека к Богу. Важную роль в этом процессе играет также акт личного «уподобления», подражания Абсолюту (« **эстетика аскетизма** »). Передача высшего знания сверху вниз осуществляется путем «светодаяния», световых озарений разного уровня материализации, при восприятии которых субъект испытывает духовное наслаждение. Августин детально исследует теорию знака и значения, закладывая основы

### **семиотической эстетики**

, проблемы эмоционально-эстетического анагогического (возводящего) воздействия искусств (музыкальных и словесных) на человека. Предвосхищая Канта, он (в трактате «О свободном выборе») задается вопросом об источнике наших

### **эстетических суждений**

, об априорной природе

### **эстетического опыта**

. Осознание невозможности логического обоснования

### **эстетических суждений**

приводит Августина к заключению об их божественном происхождении.

Византийские иконопочитатели (VIII-IX вв; Иоанн Дамаскин, Феодор Студит, патриарх

Никифор и др.) подробно разрабатывают теорию [иконы](#), осознанной в качестве важнейшего сакрально-художественного феномена православной культуры.

### [Икона](#)

понималась как изображение идеального видимого облика («внутреннего эйдоса» в терминологии Платона) первообраза, наделенное его энергией. В Византии сформировались специфически православные направления

#### **имплицитной эстетики – «эстетика аскетизма»**

, ориентированная на внутренний духовный опыт и духовно-телесное преображение человека, и

#### **«литургическая эстетика»**

, связанная с церковным богослужением. В процессе художественной практики на первый план выдвинулись такие принципы организации художественного произведения как антиномизм, парадоксальность, каноничность, символизм, которые в

#### **православной эстетике**

были осмыслены и теоретически проработаны в качестве

#### **эстетических принципов**

только в перв. пол. XX в. П.Флоренским и С.Булгаковым. Прекрасное видимого мира (в т.ч. и в творениях человека) осмысливалось византийскими мыслителями как символ божественной красоты и показатель степени бытийственности соответствующих феноменов. Особое внимание уделялось свету (как физическому, так и духовному) в качестве одной из главных модификаций прекрасного.

Западноевропейская **средневековая эстетика** (особенно в период схоластики)

уделяла особое внимание согласованию принципов и категорий

#### **античной эстетики**

с христианской доктриной, активно опираясь при этом на опыт таких отцов Церкви, как Ареопagit и Августин. Францисканец Бонавентура, исходя из высказывания Августина о «красоте/форме Христа» (

*species Christi*

), создает целую

#### **«христологическую эстетику»**

(в XX в. доработанную Г. Урс фон Бальтазаром). Согласно Бонавентуре, «красота» (= «форма») Христа является посредником между трансцендентным Богом и человеком через воплощенного Сына, в котором сконцентрированы принципы "образа и подобия", напрямую связанные с понятием «формы».

#### **Эстетически**

воспринимая действительность, в которой разлита божественная красота, мы можем приблизиться к постижению понятия красоты-формы-подобия вообще и таким образом к сущности Сына, а через него и Отца. Фома Аквинский фактически подвел итог

#### **западной средневековой эстетике**

. В своем понимании прекрасного и искусства он синтезировал взгляды неоплатоников, Августина, Ареопagити представителей ранней схоластики, объединив их в достаточно целостную систему на основе аристотелевской философской методологии. В отличие от

### **византийской эстетики**

Фома перенес акцент с духовной красоты на чувственно воспринимаемую, природную красоту, оценив ее саму по себе, а не только как символ божественной красоты. По Фоме, вещь является прекрасной лишь тогда, когда в ее внешнем виде предельно выражается ее природа, сущность, или «форма» (в аристотелевском понимании).

Красоту (

*pulchritudo*

) он определял через совокупность ее объективных и субъективных характеристик. К первым он относил «должную пропорцию, или созвучие», «ясность» и «совершенство».

Под пропорцией (

*proportio, consonantia*

) Фома понимал, прежде всего, качественные соотношения духовного и материального, внутреннего и внешнего, идеи и формы, ее выражающей; под ясностью (

*claritas*)

имелись в виду как видимое сияние, блеск вещи, так и сияние внутреннее, духовное;

совершенство (

*perfectio*

) означало отсутствие изъянов. Субъективные аспекты прекрасного Фома усматривал в соотносительности его с познавательной способностью, которая реализуется в акте созерцания, сопровождающемся духовным наслаждением. «Прекрасным называется то, само восприятие чего доставляет наслаждение» (*Summa theol.* I, II 27, 1), – писал он.

Оно отличается от благого (доброе) тем, что является предметом наслаждения, а благое – цель и смысл человеческой жизни. Под искусством Фома вслед за

### **античной эстетикой**

понимал всякую искусную деятельность и ее результат. Искусство, по его мнению, подражает природе в том смысле, что, как и природа, имеет своей целью определенный конечный результат; оно не создает принципиально новых форм, но лишь воспроизводит или преобразует уже имеющиеся «не для чего иного, как для прекрасного». Искусства слова, живописи и ваяния, которые Аквинат называл «воспроизводящими», служат для пользы и удовольствия; театр же, инструментальная музыка, отчасти поэзия – лишь для удовольствия. В отличие от раннехристианских мыслителей Фома признавал право этих искусств на существование, если они органично включаются в общую «гармонию жизни». По-своему перетолковывая мысль Аристотеля об изображении безобразного, Фома акцентировал внимание на идеализаторской функции искусства: «Образ называется прекрасным, если он представляет совершенной вещь, которая в действительности безобразна» (I 39, 8).

Если для **античной эстетики** в целом был характерен космо-антропный принцип, а для средневековой – тео-антропный, то с эпохи Возрождения в имплицитной эстетике начинают преобладать тенденции антропоцентризма. На теоретическом уровне активно разрабатываются

### **принципы неоплатонической эстетики**

и теория различных видов искусства. Начавшийся с позднего Возрождения процесс секуляризации культуры нашел свое выражение и в художественно-эстетической

сфере. Искусство и

### **эстетика**

ориентируются на идеализированную и мифологизированную греко-римскую (в основном в латинской редакции) античность. Принцип идеализации превращается в характерную

### **особенность художественно-эстетического творчества**

и его теоретического осмысления; в том числе и в понимании

### мимесиса

. С Возрождения в евро-американской

### **эстетической культуре**

намечаются две главные тенденции:

- 1) нормативно-рациоцентрическая (классицизм, просвещение, академизм, реализм, техноцентризм), тяготеющая к материализму, позитивизму, прагматизму, научно-техническому утилитаризму,
- 2) иррационально-духовная (барокко, романтизм, символизм), ориентирующаяся на выражение в художественном творчестве духовного Абсолюта и духовного космоса.

Не выходя за рамки целостной многоликой христианской культуры, первая линия восходит к идеализированной античности; вторая – к идеализированному Средневековью. При этом Ренессанс и классицизм делали акцент на идеализированном тварном мире, который в их восприятии мог бы соответствовать замыслу Творца (идеальные тела, отношения, ландшафты и т.п.). Реализм и техноцентризм ориентировались на реальное состояние материального мира, а барокко, романтизм, символизм устремляли свою творческую интуицию в сугубо духовные миры, рассматривая видимую реальность как символ и путь к ним.

**Эстетика классицизма** (от лат. *classicus* – образцовый; термин введен романтиками в 19 в. в процессе борьбы с классицистами) - образец рафинированной сознательно заостренной акцентации внимания на **эстетической сущности искусства**

, доведенной до строгой нормативизации системы художественных правил. Начала складываться в Италии 16 в. и достигла своего апогея в 17 в. во Франции в русле картезианского рационализма. Среди основных теоретиков можно назвать Ж.Шаплена, П.Корнеля («Рассуждения о драматической поэзии» и др. тексты), Ф. д'Обиньяка («Практика театра»), Н.Буало («Поэтическое искусство») и др. Опираясь на «Поэтику» Аристотеля и «Науку поэзии» Горация и их многочисленные итальянские комментарии 16 в., а также на образцы античного искусства и словесности, теоретики классицизма попытались выработать идеальную систему правил (своего рода идеальную поэтику,



или

### **эстетику**

), на которые должно ориентироваться подлинное высокое искусство. В основу ее были положены античные принципы красоты, гармонии, возвышенного, трагического. Особое внимание классицисты уделяли драматическим искусствам, как главным в их понимании. Одним из сущностных принципов классицизма стала аристотелевская категория «правдоподобие», понятая как создание обобщенных, идеализированных и аллегоризированных изображений значимых в назидательно-дидактическом плане событий жизни легендарных особ или эпизодов античной мифологии. «Это не означает, что из театра изгоняются подлинное и возможное; но принимают их там постольку, поскольку они правдоподобны, и для того, чтобы ввести их в театральную пьесу, приходится опускать или изменять обстоятельства, которые правдоподобием не обладают, и сообщать его всему, что нужно изобразить» (Ф. д'Обиньяк // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980. С. 338). Классицисты требовали от художника ясности, глубины и благородства замысла произведения и точно выверенной высокохудожественной формы выражения: «Но нас, кто разума законы уважает, // Лишь построение искусное пленяет» (Буало // Там же. С. 432). Принцип художественной идеализации может все превратить в красоту: «Нам кисть художника являет превращенье // Предметов мерзостных в предметы восхищенья» (Буало вслед за Аристотелем // Там же). Однако в целом классицисты были против изображения в искусстве предметов низких и безобразных, прописывая одну из наиболее аристократических страниц в истории

### **эстетики**

#### **Эстетика классицизма**

разработала теорию иерархии

#### жанров искусства

, разделив их на высокие и низкие, и отдавая предпочтение первым; ввела жесткие требования к художникам и

#### **эстетические «догматы»**

: правило «трех единств» в драме (места, времени и действия); красота, как идеализированная действительность, - выражение художественной истины; правила «хорошего вкуса» - залог качества произведения; искусство ориентировано на утверждение высоких нравственных идеалов, морально в своей основе и этим полезно для общества; идеалом для подражания в искусстве должна быть классическая античность и др. Развивая антропоцентризм Возрождения,

#### **эстетика классицизма**

утверждала идеал «свободного, гармонически развитого человека». В классицистской теории изобразительных искусств особую известность приобрел немецкий историк античного искусства И.И.Винкельман (1717 – 68; «Мысли о подражании греческим произведениям в живописи и скульптуре» – 1755), выдвигавший принципы идеализации и подражания античным образцам в качестве главных для истинного искусства. В полемике с Винкельманом и классицистской эстетикой в целом закладывал основы эстетики просветительского реализма Г.Э.Лессинг (1729 – 81; «Лаокоон. О границах живописи и поэзии» – 1766; «Гамбургская драматургия» – 1767 – 69), давший толчок к новому направлению развития эстетической мысли.

Главные из **классицистских художественно-эстетических принципов**, так или иначе модифицируясь, принадлежат всему данному направлению. Академизм усваивает из них чисто формальные; Просвещение, напротив, отказывается от формальной нормативизации, но развивает рационально-гуманитарные, дидактические, отчасти антиклерикальные и материалистические тенденции. Аристократизму классицизма противопоставляет абстрактный демократизм. Особое внимание уделяется поискам объективных оснований красоты, гармонии, вкуса; связи этических и **эстетических принципов**

### **этико-эстетическому воспитанию**

(Шиллер. Об эстетическом воспитании человека, 1795). Реализм и натурализм XIX в. доводят до логического завершения миметический принцип – отображение (или копирование) только видимой действительности в ее же формах.

### **Эстетизм конца**

19 в. превращает

### **эстетическую компоненту искусства**

в самоцель, единственную ценность.

**Эстетика тоталитарных режимов** (в СССР сталинского периода; гитлеровской Германии) возвращаются в партийно-ангажированном модусе к принципам идеализации и нормативизму, доводя их до абсурда и самоотрицания. Искусство понимается исключительно как средство идеологической пропаганды и манипуляции общественным сознанием. (С развитием НТП в техноцентристской части общества (XX в. преимущественно) искусство начинает осмысливаться как прикладное средство в сферах организации среды обитания человека (

[диза](#)  
[йн,](#)

техническая эстетика, архитектура, сферы рекламы, торговли, шоу-бизнеса и т.п.).)

Иррационально-духовное направление **имплицитной эстетики** развивается в качестве оппозиционного по отношению к излишне рационализированным аспектам

### **эстетики Возрождения**

, классицизма, просвещения, техницизма. Для

### **эстетики барокко**

(расцвет XVII-XVIII вв, термин введен в к. XIX в.; итал.

*barocco*

– причудливый, вычурный) характерны напряженный динамизм, экспрессивность, драматизм, легкость и свобода духовных устремлений, нередко повышенная экзальтация образов, усложненность художественной формы, доходящая до

### **эстетских излишеств**

и абстрактной перегруженной декоративности; полное отсутствие какой-либо нормативизации; предельная концентрация эмоциональной интенсивности; повышенная

акцентация эффектов неожиданности, контраста и т.п. В противовес классицизму теоретики (

### **эстетики**

) барокко, опираясь на трактат Декарта «Страсти души» (1649), разработали теорию аффектации и страстей применительно к искусству; систематически изучали возможности средств художественно-эмоционального выражения, визуально-символические потенции эмблемы и маски, художественные приемы возбуждения религиозного благоговения, поэтического удивления, чувств возвышенного, страха и т.п.

**Эстетика романтизма** (расцвет к. XVIII – нач. XIX вв) явилась своеобразной реакцией на классицизм и просвещение. Его главные теоретики и практики (братья Шлегели, Шеллинг, Новалис, Шлейермахер, Ж.П.Рихтер, Э.Т.А.Гофман и др.) творчески разработали христианские идеи креативности и символизма,

**эма**

### **национальную эстетику**

неоплатоников, осмыслив природу как становящееся символическое произведение искусства, акт деятельности абсолютного Духа, «истечение Абсолюта» (Шеллинг), «тайнопись» которого явлена в природе и (через художника-посредника) в произведениях искусства. Романтики стирают грани между жизнью, философией, религией, искусством, осмысливая последнее в качестве одной из сущностных парадигм космо-социо-антропо-бытия. По Шеллингу, Универсум образован в Боге как вечная красота и абсолютное произведение искусства, поэтому в рукотворном искусстве истина являет себя в более полном виде, чем в философии. Идеальное произведение искусства снимает покровы с божественных тайн. В искусстве наиболее полно и целостно в процессе созерцания, художественного озарения, откровения, духовной интуиции выражаются сокровенные основы бытия. Оно является фундаментом и религии, и философии, и всех наук. Шлейермахер утверждал в частности, что опыт романтизма – это новый религиозный опыт, на основе которого должно осуществиться единение души с Универсумом. Новалис был убежден, что художник призван стать «священником и мистагогом новой веры», чтобы с помощью поэзии очистить от скверны души людей, природу, землю для новой идеальной возвышенной жизни.

В **эстетике романтиков** художественный образ – уникальный феномен в единстве формы и содержания, которые не могут быть разделены, не существуют порознь. В художественном творчестве значимо не рациональное мышление, но переживание, не разум, но интуиция, не столько результат, сколько сам процесс творчества (или восприятия).

**Эстетика романтизма** акцентировала внимание (и частично разработала теоретически) на потенциальных креативных возможностях природы, духа художника; на интуиции хаоса как беспредельной аккумуляции творческих потенций бытия и художника; на восходящем к Шиллеру игровом принципе жизни во всех ее проявлениях; на пронизывающем природу и истинное искусство духе

возвышенного. Романтики часто осознанно использовали в своем творчестве приемы иронии, гротеска, сарказма; в противовес ортодоксальной христианской доктрине понимали зло как объективную реальность, присущую космосу («мировое зло») и природе человека. Отсюда трагизм бытия у поздних романтиков. Для

**эстетики романтизма**

характерны культ бесконечного, возвышенная духовность, обостренный лиризм, стремление к перемешиванию реальности с фольклорной сказочностью, фантазией, чудесным. Музыка и музыкальность – парадигмы для всех искусств в

**эстетике романтизма**

. К ней восходит и идея своеобразного синтеза искусств –

***Gesamtkunstwerk***

.

Развивая романтическую традицию, датский религиозный мыслитель С.Киркегор выводит **эстетику** на экзистенциальный уровень. Для него она не абстрактная теория, но способ человеческой жизни. Он выявляет два антиномически сопряженных «начала жизни», две главные формы экзистенции –

**эстетическую и**

этическую («Или – Или», 1843). При этом

**эстетическая**

, принципом которой является

**гедонизм**

– наслаждение жизнью (а в ней – красотой) во всех ее аспектах, представлялась ему изначальной и непосредственной: «...

**эстетическим началом**

может быть названо то, благодаря чему человек является тем, что он есть, этическим же – то, благодаря чему он становится тем, чем становится.» (Наслаждение и долг. Киев, 1994. С. 253-54) Киркегор призывает человека сделать выбор в пользу этического начала, открывающего ему возможность религиозно-нравственного совершенствования, которое не исключает, но подчиняет себе

**эстетическое начало.**

Согласно Киркегору Бог сам выступил своего рода «соблазнителем» – соблазнил человека к

**эстетическому существованию**

(  
*Dasein*

), чтобы он научился «жить поэтически», т.е. творчески строить свою жизнь как произведение искусства (сущность которого составляет красота) на основе прекрасных нравственно-религиозных принципов, ощущая себя одновременно «произведением» высшего художника – Бога.

С середины XIX в. в европейской культуре на первый план выходят позитивистские и материалистические тенденции, в русле которых **эстетика романтиков** и их последователей представлялась антинаучной архаикой. Однако уже со втор. пол. XIX в. в качестве реакции на позитивизм появилась

### **эстетика символизма**

, во многом продолжившая традиции романтизма. Концепция художественного символа как сущностного посредника между материальным миром и плеромой духовного бытия стоит в центре внимания

### **эстетики символизма**

, которая осмыслила все истинное искусство как исключительно символическое.

Эксплицитная (или собственно философская) **эстетика** сформировалась достаточно поздно. Честь ее (формального) закрепления в качестве науки новоевропейского толка принадлежит А.Баумгартену (1714 –1762), который ввел термин «эстетика» (1735), определил ее предмет, включил в систему других философских наук, читал курс лекций по **эстетике** и написал (не успев

довести до конца) трактат "Эстетика" (т.1 увидел свет в 1750 г., т.2 – в 1758).

Баумгартен был убежден, что дух имеет два самостоятельных уровня бытия:

«логический горизонт» и «

### **эстетический горизонт**

» и определил

### **эстетику**

как науку об особом чувственном познании (

*gnoseologia inferior*

), постигающем прекрасное, о законах создания на основе прекрасного произведений искусства и законах их восприятия.

### **Эстетика**

, по Баумгартену, состоит из трех главных разделов: первый посвящен изучению красоты в вещах и в мышлении, второй – основным законам искусств и третий – семиотике –

### **эстетическим знакам**

, в том числе и в искусстве.

В дальнейшем **классическая эстетика** фактически занималась разработкой этих главных проблем и круга вопросов, так или иначе связанных с ними или из них вытекающих. Английский **эстетик** Э.Бёрк (1729 – 1797); «Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного», 1757) разработал субъективно-психологические аспекты эстетики. Он убежден, что прекрасное и возвышенное не являются объективными свойствами предметного мира, но возникают только в душе воспринимающего в акте созерцания им объектов, обладающих определенными свойствами (для прекрасного – небольшой размер, гладкие поверхности, плавный контур, чистые и светлые цвета; для

возвышенного – огромный размер, туманность, угловатость, мощь, затемненность и т.п.).

### Эстетическая

#### **целесообразность**

, которая на основе чувства удовольствия представляется душе как прекрасное, определяется Бёрком в качестве субъективной целесообразности от ощущения соразмерности субъекта созерцаемому объекту. Идеи Бёрка оказали влияние на **эстетическую теорию** Канта и многих других эстетиков.

Наиболее существенный вклад в развитие **философской эстетики** внесли Кант и Гегель. В философии Канта

#### **эстетика**

рассматривается как завершающая часть общей философской системы.

Рефлектирующая способность суждения («Критика способности суждения», 1790 – специальное сочинение по

#### **эстетике**

) в системе познавательных способностей снимает противоречия между рассудком и разумом, основываясь на чувстве удовольствия/неудовольствия. В отличие от своих предшественников-просветителей, манифестировавших предмет

#### **эстетики**

в объективной действительности, искавших объективные основания красоты, Кант вслед за Бёрком, и опираясь на разработки психологической школы Вольфа, тесно связал сферу эстетического с субъектом, с его восприятием объекта, т. е. с субъект-объектным отношением. Главные для него категории

#### **эстетики целесообразное**

, вкус, прекрасное, возвышенное суть характеристики неутилитарного (= эстетического у Канта) созерцания, сопровождающегося удовольствием. «Вкус есть способность судить о предмете или о способе представления на основании удовольствия или неудовольствия, свободного от всякого интереса. Предмет такого удовольствия называется прекрасным.» (Критика способности суждения). При этом Кант отрицал существование каких-либо объективных правил вкуса, ибо был убежден, что суждение вкуса основывается на «неопределенной идее сверхчувственного в нас».

#### **Эстетическое**

осмысливается им как результат свободной игры духовных сил в процессе неутилитарного созерцания объекта или в творческом акте, завершающемся созданием произведения искусства. «Суждение называется

#### **эстетическим**

именно потому, что определяющее основание его есть не понятие, а чувство (внутреннее чувство) упомянутой гармонии в игре душевных сил, коль скоро ее можно ощущать».

Определив прекрасное, как форму целесообразного без представления о цели, как «предмет необходимого удовольствия», Кант выделяет два вида красоты: свободную (*pulchritudo vaga*

) и привходящую. К первой и главной в эстетическом отношении он относит объекты, которые «нравятся необусловленно и сами по себе», то есть исключительно за их

форму. Это многие цветы, птицы, моллюски, орнамент в искусстве, нетематическая музыка. Только в оценке этой красоты суждение вкуса является «чистым суждением», отрешенным от какого-либо понятия о цели, то есть чисто

### **эстетическим**

. Именно эти идеи послужили теоретическим основанием для

### **эстетизма**

и формализма в

### **эстетике**

любого толка, имевших место в культуре XIX-XX вв.

Возвышенное **Кант** в большей мере, чем прекрасное, связывал с внутренним миром человека, полагая, что объекты, несоразмерные со способностями человеческого восприятия, дают мощный эмоциональный толчок душе. «Возвышенно то, одна возможность мысли о чем уже доказывает способность души, превышающую всякий масштаб [внешних] чувств.» Качественно или количественно превосходящие все, представимое человеком, явления природы или социальной истории дают душе толчок к ощущению «возвышенности своего назначения по сравнению с природой».

### **Искусство как эстетический феномен**

является созданием гения, особого врожденного таланта, через который «природа дает искусству правило». Это «правило» является оригинальным и не поддающимся словесному описанию; при этом оно также органично, как и законы природы. Искусство становится важнейшим средством проникновения в мир сверхчувственного. Этими положениями Кант открыл путь к культу искусства, возвышающему его над философией и религией. Вскоре по нему двинулись, существенно расширяя его, романтики. В

### **эстетике**

### **Канта**

### **эстетическое**

фактически осознается как трансцендентальный посредник между имманентным и трансцендентным. Принципиальная недоступность

### **эстетического опыта**

для логического истолкования служит Канту одним из убедительных доказательств бытия сферы трансцендентных идей, в том числе и в сфере морали, является истоком «категорического императива», в частности. Человек с развитым эстетическим чувством необходимо обладает и нравственным чувством, ибо имеет внутренний доступ к сфере трансцендентного.

В русле **просветительской эстетики** существенный вклад в **эстетическую теорию** внес

### **Шиллер**

. В письмах «

### **Об эстетическом воспитании человека**

» (1795) он, разрабатывая идеи Канта, показал, что суть

**эстетического**

сводится к инстинкту игры, который и должен быть развит в человеке в процессе

**эстетического воспитания**

. Только в игре проявляется истинная сущность человека как свободного духовного существа. В процессе игры человек творит высшую реальность –

**эстетическую**

, в которой осуществляются социальные и личностные идеалы. Предметом влечения человека к игре является красота. Согласно Шиллеру, эстетический опыт (в частности, искусство) помогает человеку обрести свободу и счастье, которыми обладал только первобытный (природный) человек, и которые он утратил с развитием цивилизации. Разрыв между «природным» и «разумным» существованием может быть снят только искусством, в процессе игровой деятельности, которая приводит чувственные и духовные силы к оптимальной гармонии. То, что мы воспринимаем как прекрасное, является одновременно истинным. Под влиянием йенских романтиков сформировалась

**теоретическая эстетика Шеллинга**

, оказавшего обратное сильное влияние на

**эстетику романтизма**

. В курсе лекций «Философия искусства» (1802-05), в трактате «Об отношении изобразительных искусств к природе» (1807) и в других ранних работах он рассматривал

**эстетическое созерцание**

как высшую форму творческой активности духа, видел в искусстве (особенно в поэзии) путь к реализации идеала, к снятию противоречия между духовно-теоретической и нравственно-практической сферами.

В «Лекциях по эстетике» (1-е изд. 1832-1845) Гегель определил в качестве **предмета эстетики**

«обширное царство прекрасного, точнее говоря, область искусства или, еще точнее, – художественного творчества» (

**Эстетика**

. Т. 1. М., 1968. С. 7) и считал, что вернее эту науку следовало бы назвать «философией искусства», или еще определеннее «философией художественного творчества» (там же). Искусство понималось Гегелем как одна из существенных форм самораскрытия абсолютного духа в акте художественной деятельности. Соответственно главную цель искусства он видел в выражении истины, которая на данном уровне актуализации духа практически отождествлялась им с прекрасным. Прекрасное же осмысливалось как «чувственное явление, чувственная видимость идеи». Критикуя упрощенное понимание миметического принципа искусства, как подражания видимым формам реальной действительности, Гегель выдвигал в качестве важнейшей

**категории эстетики**

и предмета искусства не

[МИМЕСИС](#)



, а идеал, под которым имел в виду прекрасное в искусстве. При этом Гегель подчеркивал диалектический характер природы идеала: соразмерность формы выражения выражаемой идее, обнаружение ее всеобщности при сохранении индивидуальности содержания и высшей жизненной непосредственности. Конкретно в произведении искусства идеал выявляется в «подчиненности всех элементов произведения единой цели».

### **Эстетическое наслаждение**

субъект восприятия испытывает от естественной «сделанности» произведения искусства, которое создает впечатление органического продукта природы, являясь произведением чистого духа.

**Гегель** усматривал в истории культуры три стадии развития искусства:

- символическую, когда идея еще не обретает адекватных форм художественного выражения (искусства Древнего Востока);
- классическую, когда форма и идея достигают полной адекватности (искусство греческой классики);
- романтическую, когда духовность перерастает какие-либо формы конкретно чувственного выражения и освобожденный дух рвется в иные формы самопознания – религию и философию (европейское искусство со средних веков и далее). На этом уровне начинается закат искусства, как исчерпавшего свои возможности.

### **Гегель** фактически был последним крупным представителем **классической философской эстетики**

После него она стала одной из традиционных университетских дисциплин, не претерпевая существенных изменений до конца XX в. Университетские профессора издавали книги и

### **учебники по эстетике**

, интерпретируя ее основные положения то в кантианском, то в гегельянском, то в феноменологическом, то в символистском, то в лоскутно-эkleктическом духе. Итоги

### **немецкой классической эстетики**

подвел в своем академическом труде «

## **Эстетика, или Наука о прекрасном**

» (т.1-6; 1846-58; 1922-23)

### **Ф.Т.Фишер**

. Главный тезис его

#### **эстетики**

: красота – субъективная категория, выражающая «преображенную» в сознании воспринимающего жизнь. В природе красота не существует. С этой позицией Фишера активно полемизировал, в целом высоко оценивая его исследование,

### **Н.Г.Чернышевский**

в своей диссертации «

#### **Эстетические отношения искусства к действительности**

» (1855). Для русского мыслителя «красота действительности» объективна, хотя восприятие и оценка ее зависят от многих субъективных факторов (вкуса, особенностей психики и т.п.); а задача искусства – не в создании «видимости» красоты (как у Фишера), но художественное осмысление явлений жизни, их объяснение и оценка.

Действительность, по

#### **Чернышевскому**

, выше любого искусства. От Ф.Фишера и его сына Роберта берет начало

#### **эстетика вчувствования**

, развитая далее Т.Липпсом, В.Воррингером и др.

Одну из последних попыток создания **фундаментальной философской эстетики** предпринял

### **А.Ф.Лосев**

(1893-1988), написавший только ее первую «отвлеченно-логическую» часть «Диалектика художественной формы» (1927), в которой с неоплатонически-феноменологических позиций проработал самобытную диалектику (понимаемую как бесконечное становление смысла на основе всеобъемлющего антиномизма и «тетрактидности») и классификацию системы основных эстетических категорий, которая развивается у него из Точки, или Сущности, по принципу «выражения» (или «явленности») в смысловое поле: эйдос – миф – символ – личность – энергия сущности – имя (сущности). Каждая из этих категорий в свою очередь диалектически разворачивается в целое семейство принципов выражения, или «художественных форм» (эйдетические, мифические, персонные, символические). Само понятие «художественной формы», тождественное у Лосева

#### **предмету эстетики**

– выражению, определяется им системой антиномических дефиниций, завершающаяся итоговой формулой: «... художественная форма представляет собою изолированную и от смысла, и от чувственности автаркию первообраза, пребывающего в энергийной игре с самим собою благодаря оформлению им собою и смысла, и чувственности» (Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. М., 1995. С. 105).

Специфическое место в истории **эксплицитной эстетики** занимает **марксистско-ленинская эстетика**

Эта эклектическая, предельно социологизированная и идеологизированная дисциплина сформировалась в основном в 30-е -- 50-е гг в СССР, хотя основы были заложены еще **Г.Плехановым**

до революции 1917г. («Искусство и общественная жизнь», 1912-1913 и др. раб.). Путем трудоемких экзегетических манипуляций со всеми текстами Маркса, Энгельса, Ленина, а также на основе тенденциозной интерпретации

**классической эстетики**

и работ русских художественных критиков и писателей XIX в. демократической ориентации

**советские эстетики**

(М.Лифшиц, ранний Д.Лукач, в 60-е гг М.Каган и др.) разработали достаточно целостную

**систему эстетики**

, в которой утверждалась общественно-природная сущность красоты, социально-трудовая теория происхождения искусства и

**эстетического чувства**

, на искусство переносились идеологические принципы классовости и партийности, единственным прогрессивным методом в искусстве считался реализм, толкуемый в духе «ленинской теории отражения» (материалистический вариант

[миметической концепции](#)

), а высшей формой искусства – социалистический реализм, нормативно предписывавший художникам «правдивое, исторически конкретное изображение жизни в ее революционном развитии» и в формах видимой действительности. С 60-х гг под вывеской марксистско-ленинской эстетики многие советские эстетики начинают разрабатывать аксиологические, психологические, семиотические и др. выходящие за рамки ортодоксального марксизма-ленинизма концепции и теории; получают развитие

**техническая эстетика**

, теория

[дизайна](#)

. Наиболее значимыми в русле марксизма исследованиями являются многотомная монография Д.Лукача «

**Своеобразие эстетического**

» (1963) и «

**Лекции по марксистско-ленинской эстетике**

» М.Кагана (1963-66; 1971), в которых авторы отказались от многих одиозных идей советской

**тоталитарной эстетики**

В русле социально ориентированной философии, как своеобразное снятие ее, и с ориентацией на художественный авангард было создано практически последнее

крупное исследование в области **философско-метафизической эстетики** – незавершенная монография Адорно «

**Эстетическая теория**

» (перв. публ. 1970). В духе своей «негативной диалектики» он утверждал, что истинным искусством является лишь искусство самоуничтожения, возникающее при столкновении миметического принципа с рационально-техническим. В момент распада «кажимости» (видимой формы) в искусстве (идеалом для него был театр абсурда С.Беккета) осуществляется скачок к «истине», понимаемой как абсолютная негация. В качестве

**эстетических категорий**

он выводит пары антиномических (динамических) понятий: процессуальность-объективность, дух-материал, смысл-буквальность, конструкция-мимесис, тотальность-моментальность и т.п.

С сер. XIX в. в евро-американской культуре утверждается позитивизм, господство естественных наук, активно формируется материалистическое мировоззрение. Ученые различных отраслей знания пытаются теперь объяснить **эстетические феномены** с эмпирических позиций, опираясь на данные психофизиологии, физики, социологии, а в XX в. эту линию продолжают математики, кибернетики, специалисты в обл. теории информации, лингвисты и др. Из дисциплины философского цикла

**эстетика**

часто превращается в некое необязательное приложение к конкретным наукам. Наиболее известными фигурами здесь стали

**Г.Фехнер**

(«

**Пропедевтика эстетики**

», 1876 –

**экспериментальная эстетика**

),

**Т.Липпс**

(

**эстетика как прикладная психология**

),

**И.Тэн**

(

**социологизаторская эстетика**

),

**Б.Кроче**

(

**эстетика как лингвистика**

, как «наука об интуитивном или выразительном познании») и др.

С **Ницше** в **эстетике** фактически начинается новый этап, продолжающийся до нач. XXI в. — **постклассической эстетики**, когда новые перспективы развития получает **имплицитная**

**эстетика**

Самим методом свободного полухудожественного философствования, призывом к «переоценке всех ценностей», отказом от всяческих догм, введением понятий двух антиномических стихий в культуре и искусстве – аполлоновской и дионисийской

**Ницше**

дал сильный импульс свободному плюралистическому бессистемному философствованию и в

**сфере эстетики**

. Более того, в духе присущего ему антиномизма и парадоксии

**Ницше**

провозгласил наступление «

**эстетического века**

», когда существование мира может быть оправдано только из

**эстетических оснований**

. С развенчанием традиционных ценностей культуры, «разоблачением» основных постулатов морали («По ту сторону добра и зла», «К генеалогии морали») и любого рационального обоснования бытия с точки зрения универсальных или божественных законов, перед угрозой страшной перспективы заглянуть «за край» созданной культурой гармонической аполлоновской реальности в хаотическое дионисийское царство безнравственных (с позиции традиционной морали) основ мира только глобальное эстетическое мироощущение способно удержать экзистенциальный баланс и сохранить позитивный тонус бытия.

В XX в. **эстетическая проблематика** наиболее продуктивно разрабатывается не столько в специальных исследованиях, сколько в контексте других наук, прежде всего, в теории искусства и художественной критике, психологии, социологии, семиотике, лингвистике и в пространствах новейших (постмодернистских по большей части) философских текстов. Наиболее влиятельными и значимыми в XX в. можно считать

**феноменологическую эстетику**

, психоаналитическую, семиотическую, экзистенциалистскую;

**эстетику внутри структурализма и постструктурализма**

, перетекающую в 60-е гг в постмодернистскую,

**богословскую эстетику**

(католическую и православную).

**Феноменологическая эстетика** (гл. представители Р.Ингарден, М.Мерло-Понти, М.Дюфрен, Н.Гартман) сосредоточила свое внимание на

### **эстетическом сознании**

и произведении искусства, рассматривая его как самодостаточный феномен интенционального созерцания и переживания вне каких-либо исторических, социальных, онтологических и т.п. связей и отношений. Открытие многослойной (по горизонтали и по вертикали) структуры произведения искусства и его «конкретизации» (Ингарден) в сознании реципиента, «феноменология выражения» и «телесного» восприятия (Мерло-Понти), многоуровневая

### **структура эстетического восприятия**

(Дюфрен) – существенные наработки этой эстетики

**Психоаналитическая эстетика** основывается на теориях **Фрейда** и его многочисленных на протяжении столетия последователей. Согласно концепции Фрейда главным двигателем

### **художественно-эстетической деятельности**

являются бессознательные процессы психики. Характерные для бессознательного первичные инстинкты и вытесненные туда социально-культурными запретами чувственные влечения и желания человека (сексуальные, агрессивные) сублимируются у творческих личностей в искусстве. Художник обходит запреты цензуры предсознания и трансформирует бушующие в нем вождения плоти и психические комплексы в свободную игру творческих энергий. Наслаждение искусством – это наслаждение от реализации в нем, хотя и в символической форме, вытесненных и запретных плотских влечений и помыслов. Отсюда особый интерес психоаналитической и

### **постфрейдистской эстетик**

к интимным подробностям жизни и состояниям психики художника. В них ищутся ключи к пониманию произведений искусства. В XX в. в этом русле была переписана практически вся история искусства и литературы, движется могучий поток современной художественной критики. Одним из значимых методологических источников понимания эротической символики искусства стала работа Фрейда «Толкование сновидений» (1900). Фрейдизм и постфрейдизм оказали и оказывают сильнейшее влияние как на искусство XX в., так и на основные направления

### **имплицитной эстетики**

. Тело, телесность, телесные влечения и интенции, гаптические переживания находятся в центре

### **современного эстетического опыта**

. Опиравшийся на психоанализ Юнг считал, в отличие от фрейдистов, что в основе художественного творчества лежит не столько индивидуальное, сколько «коллективное бессознательное»; в искусстве находят символическое выражение не вытесненные либидозные влечения художника, но древние архетипы, в закодированном виде сохранившиеся в психике каждого человека.

Учение о бессознательном стало общим знаменателем для **постфрейдизма и структурализма** (особенно позднего) в их подходе к художественным феноменам. С другой стороны

**эстетика структурализма**

активно опиралась на опыт русской «формальной школы» в литературоведении (В.Шкловский, Ю.Тынянов, Б.Эйхенбаум, Р.Якобсон), введшей в

**эстетику**

такие понятия, как прием, остранение, сделанность. Главные теоретики структурализма (К.Леви-Стросс, М.Фуко, Ж.Рикарду, Р.Барт и др.) видели в искусстве (в литературе, прежде всего) совершенно автономную реальность, бессознательно возникшую на основе неких универсальных конструктивных правил, структурных принципов, «эпистем», «недискурсивных практик» и т.п., короче – на основе неких всеобщих законов «поэтического языка», которые плохо поддаются дискурсивному описанию.

Структуралисты распространяют на искусство (как и на культуру в целом) понятие «текста», полагая, что любой «текст» может быть проанализирован с

лингво-семиотических позиций. Язык искусства осмысливается как «сверх-язык», предполагающий полисемию и многомерность заключенных в нем смыслов. История культурных феноменов (в том числе и художественных) представляется

структуралистам как смена, трансформация, модификация равноценных поэтических приемов, художественных структур, кодов невербализуемых коннотаций, формальных техник и элементов. В подходе к художественному тексту признаются равноправными все возможные интерпретации и герменевтические ходы, ибо полисемия предполагается в качестве основы изначальных структурных кодов данного рода текстов. В русле структурализма сформировалась и

**семиотическая эстетика**

, берущая начало у Ч.Морриса и направлявшая свои усилия на выявление семантической специфики художественного текста (У.Эко, М.Бензе, Ю.Лотман).

В 70-е – 80-е гг структурализм сближается с **психоанализом** (Ж.Лакан, Ж.-Ф.Лиотар, Ж.Делёз, Ю.Кристева и др.) и перетекает в постструктурализм и постфрейдизм. В качестве основных **худож**

**ественно-эстетических понятий**

утверждаются бессознательное, язык, текст, письмо, ризома, шизоанализ (вместо психоанализа), либидозность и др. Диффузия структурализма и постфрейдизма привела в

**эстетике**

к попыткам отыскания внутренних связей между структурой произведения искусства и сознательно-бессознательными сферами психики художника и реципиента, что поставило под вопрос казавшуюся незыблемой объективную научность структурализма. Его корректировка привела к тому состоянию в гуманитарных науках и культуре в целом, которое получило именование

**Postmodern**

, или

## постмодернизм

**Эстетика постмодернизма** фактически отказалась от какой-либо **эстетической теории** или философии искусства в традиционном понимании. Это в полном смысле слова **неклассическая эстетика**

. Теоретики (они же и практики) постмодернизма (Деррида, Делёз, Дженкс, Бодрийар, В.Джеймс, В.Велш и др.) рассматривают искусство в одном ряду с другими феноменами культуры (и культур прошлого) и цивилизации, снимая какое-либо принципиальное различие между ними. Весь универсум культуры конвенционально признается за игровой калейдоскоп текстов, смыслов, форм и формул, символов, симулякров и симуляций. Нет ни истинного, ни ложного, ни прекрасного, ни безобразного, ни трагического, ни комического. Все и вся наличествуют во всем в зависимости от конвенциональной установки реципиента или исследователя. Все может доставить удовольствие (в основном психо-физиологическое – либидозное, садомазохистское и т.п.) при соответствующей деконструктивно-реконструктивной технологии обращения с объектом или иронической установке. Сознательный эклектизм и всеядность (с позиции иронизма, берущего начало в

### **эстетике романтиков**

и Киркегора, и сознательной профанации традиционных ценностей, их «передразнивания») постмодернизма позволили его теоретикам занять асистематическую, адогматическую, релятивистскую, предельно свободную и открытую позицию. В глобальной системе интертекстов и смысловых лабиринтов исчезает какая-либо специфика, в том числе и

### **эстетическая**

Заметное место в XX в. занимает **богословская эстетика**, активизировавшаяся в качестве своеобразной реакции на усиление деструктивно-кризисных явлений в культуре. Крупнейшие религиозные философы и богословы обратили свое пристальное внимание на

### **сферу**

**эстетическую**

. В

православном мире это опиравшиеся на

### **эстетику**

Вл.Соловьева неоправославные мыслители Флоренский и С.Булгаков, философ Бердяев и др. Ими были разработаны такие фундаментальные для

### **православной эстетики**

понятия как

### **софийность искусства**

(выраженность в произведении идеального визуального облика архетипа, его эйдоса),



каноничность, современное понимание иконы, как идеального сакрально-мистического произведения искусства, наделенного энергией архетипа, теургия и некоторые др. В католическом мире видное место занимает

**эстетика неотолизма**

. Ее главные представители (Э.Жильсон, Ж.Маритен), опираясь на идеи

**схоластической эстетики**

(в основном в редакции Фомы Аквинского), модернизируют их на основе некоторых принципов

**эстетики романтизма**

, интуитивизма и др. идеалистических концепций творчества. Истина, добро и красота, как выразители божественной сущности в тварном мире, – основные двигатели художественного творчества, субъективного в своей основе, но питающегося из божественного источника. В своей сущности идеи неотомистов перекликаются с

**эстетической концепцией**

русско-немецкого художника

[В.Кандинского](#)

, наиболее полно изложенной в книге «О духовном в искусстве» (1911). Неотомисты позитивно в целом относятся к искусству авангардистов, полагая, что многим из них удалось наиболее полно выразить духовную,

**нравственно-эстетическую сущность бытия**

. Крупнейшим исследованием в области

**богословской эстетики**

является фундаментальное трехтомное (в шести книгах) исследование Г. Урс фон Бальтазара «Herrlichkeit. Богословская эстетика» (1961-62). Его автор, развивая идеи Августина и Бонавентуры, основывает свою

**эстетику**

на том, что красота тварного мира является образом умонепостигаемого Творца и при

**эстетическом восприятии**

ее происходит внепонятийное постижение Бога.

**Эстетическое восприятие мира**

– это по-существу восприятие «формы, или красоты (species) Христа», разлитой в тварном мире. Усмотрев в воплотившемся Христе форму, или образ вообще, Бальтазар разворачивает поле главных

**эстетических категорий**

: красота, форма, отображение, изображение, прототипность, имитация и т.п. Он видит две ступени

**эстетического опыта**

, или постижения «формы»:

- первая – восприятие «формальных» принципов тварного мира, осознание их органической естественности, к воссозданию которой может приблизиться только

художник-гений;

- вторая – постижение собственно «формы» Христа на основе Св. Писания; развитие способности «дивиться» и поражаться непревзойденностью этой «формы» (красоты), которая одновременно является доказательством истинности воплощения Бога-Слова.

**Эстетическое**, по Бальтазару, является важнейшим компонентом христианства, которое он считает **эстетической религией**, ибо она в принципе не может обойтись без **эстетического опыта**

В силу принципиальной ограниченности уровня формализации **предмета эстетики** и его многогранности, требующей от исследователя фундаментальных знаний практически в области истории искусства и всех гуманитарных наук, как минимум, и обостренного художественного чувства,

**эстетика**

до сих пор остается во всех отношениях наиболее сложной, трудоемкой, дискуссионной и наименее упорядоченной из всех гуманитарных дисциплин. Сегодня, как и в момент возникновения, в центре внимания

**эстетики**

стоят две главные супер-проблемы:

**эстетическое**

и искусство в его сущностных основаниях. Термины, их обозначающие, фактически – ее главные категории, метакатегории. Все остальные категории являются производными от них и имеют целью в той или иной мере конкретизировать отдельные аспекты и уровни главных категорий и феноменов, обозначаемых ими. Для

**классической эстетики**

в качестве наиболее значимых утвердилось поле феноменальных проблем и соответственно означающих их терминов и категорий:

**эстетическое сознание**

(включая

**эстетическое восприятие**

, воображение, инспирацию и др.), эстетический опыт,

**эстетическая культура**

(включая основные закономерности и принципы художественной культуры, художественного текста, художественного языка, типологии искусства),

**эстетическое воспитание**

, игра, прекрасное, безобразное, возвышенное, трагическое, комическое, идеал, катарсис, наслаждение,

[мимесис](#)

, образ, символ, знак, выражение, творческий метода, стиль,

[форма](#)

и содержание, гений, творчество, и некоторые др. В

### **эстетике XX в**

. возникло много принципов

### **классификации эстетических категорий**

и почти бесчисленное множество самих категорий, иногда доходящее до абсурда.

Появившиеся в сер. XX в. тенденции

### **неклассической эстетики**

в русле фрейдизма, структурализма, постмодернизма ориентированы на утверждение в качестве центральных маргинальных, а часто и

### **антиэстетических**

(с позиции

### **классической эстетики**

) проблем и категорий (типа абсурдного, заумного, жестокости, шока, насилия, садизма, мазохизма, деструктивности, энтропии, хаоса, телесности и др.);

### **современные эстетики**

руководствуются принципами релятивности, полисемии, полиморфии ценностей и идеалов, а чаще вообще отказываются от них. При этом сами новейшие гуманитарные науки (особенно в поле постструктуралистско-постмодернистской текстографии) в своей практике активно опираются на

### **эстетический опыт**

, их тексты часто превращаются в современные арте-факты,

### **эстетические объекты**

, требующие

### **эстетико-герменевтического анализа**

, в некие пропедевтические фрагменты виртуальной «игры в бисер» (по Гессе). Все это свидетельствует как о необычайной сложности и многоликости

### **предмета эстетики**

, постоянно балансирующего на грани материального - духовного; рационального - иррационального, вербализуемого - невербализуемого; так и о больших перспективах этой науки. Уже сегодня достаточно ясно наметились тенденции перерастания ее в некую гипернауку, которая постепенно втягивает в себя основные науки гуманитарного цикла: филологию, теоретическое искусствознание, отчасти культурологию, семиотику, структурализм, и активно использует опыт и достижения многих других современных наук.