**ПЛАН**

**Введение** ……………………………………………………………... стр. 2 - 3

1. Русская эстетика XI - XVIII вв. …………………………………. стр. 3 - 11

2. Развитие эстетической мысли в России в конце XIX - начале XX в.……...............................................................................................стр. 12 - 16

3. Эстетика советского периода. Эстетика России на современном этапе…………………………………………….……...................стр. 17 - 23

4. Роль сотрудников ОВД в борьбе с хищениями художественных произведений и охране памятников истории и культуры..........стр. 23 - 24

**Заключение**………….……......................................................................стр. 25

Список литературы ……………………………………………………...стр. 26

**Введение**

В современном российском обществе происходят сложные и весьма противоречивые процессы. Развитие рыночных отношений, утверждение принципов демократии, развитие широких связей со странами Запада наряду с позитивными моментами принесли в нашу жизнь и массу негативных последствий. И здесь следует, прежде всего, назвать чрезмерную коммерциализацию культуры в целом и искусства, в частности, отсутствие действенной поддержки их со стороны государства, широкое распространение различных проявлений так называемого «эрзац-искусства», общее снижение уровня духовной жизни граждан. Противостоять всем этим негативным тенденциям в жизни общества и отдельных граждан в какой-то мере может помочь эстетическое воспитание населения.

В данной контрольной работе будут рассмотрены основные моменты возникновения эстетики русской культуры, как особой науки.

Отечественная эстетика имеет богатейшее прошлое, формируясь на эмпирическом уровне средневекового сознания, на представлениях о прекрасном и безобразном, комическом, смешном, ужасном, переходя к осознанию этих явлений объективного мира и человеческого бытия, к теоретическим поискам характеристик разнообразных видов художественного творчества.

Более четкое суждение об эстетике как особой науке начинает формироваться – сначала в Германии, а затем и других странах, в том числе и России – лишь со второй половины XVIII века.

Впервые о науке и ее специфике русские читатели узнали из переводных работ. Все «изящные науки»,- говорилось, например, одной из переведенных с немецкого языка книг,- «основанием имеют вкус и познание красоты и стройности, для того все подлежат одной всеобщей теории, различаясь между собой одним только родом в изображении красоты. По чему всеобщая теория изящных наук есть не что иное, как знание красоты, которое Эстетикою названо». Отсюда следовало, что эстетика представляет собой всеобщую теорию познания «красоты и стройности», основанную на вкусе. Такое понимание сущности эстетики получило в то время известное распространение, став в последней четверти XVIII века и достоянием русской общественности.

**1. Русская эстетика XI - XVIII вв.**

Русская эстетика как историческое явление осознается сравнительно поздно: в конце XIX - начале XX вв., когда увидели свет первые, достаточно полные историко-философские исследования отечественной культуры.

Проблемы эстетики рассматриваются в работах Э. Радлова «Очерк истории русской философии», Г. Шпета «Очерк развития русской философии», содержательном труде Е. В. Аничкова «Очерк развития эстетических учений», имеющем специальные главы, посвященные русской эстетике.

Зарождение русской эстетической мысли исследователи датируют XI веком. Древнерусская эстетическая мысль имела два главных источника: материально-художественную культуру восточных славян и византийскую эстетику, проникшую на Русь в связи с принятием христианства в его православной разновидности. Для данного периода русской эстетики характерным является активное освоение византийского художественно-эстетического наследия на основе восточнославянского мировосприятия. В знаменитых памятях древнерусской славянской культуры «Слово о полку Игоре», «Повести временных лет» отражены представления русичей о природной, художественной и духовной красоте, о возвышенном и героическом. Характерными моментами этого эстетического периода являются повышенная эмоциональность, наделение прекрасного осязательной предметностью, особенное внимание к чувственному восприятию духовной красоты. На более позднем этапе развития древнерусской культуры (ХХУ-ХУИ вв.) в эстетическом сознании видное место занимает нравственная красота. В литературе и искусстве складываются идеальные образы народною героя и духовного пастыря.

В этот период русской эстетики общая концепция мироздания выражалась в гораздо большей степени в художественно-пластической, нежели в теоретической форме. Синкретизм русской культуры в целом на многие века определяет слитность философского и эстетического содержания предметов живописи, мелкой пластики, шитья и зодчества. Эстетическое неотделимо от утилитарного и нравственного, «…эстетический аспект видения мира не осознается в эпоху средневековья как нечто самостоятельное»1. Ярким примером такого подхода к эстетике является русская икона, пережившая, как известно, непревзойденный расцвет в XIV веке. В ней, по словам Е. Н. Трубецкого, чувствуется воплощенное в образах и красках видение «иной жизненной правды и иного смысла жизни». Эти образы и краски, свидетельствует известный исследователь русской культуры А. В. Карташов, соответствуют психологии русского человека: «Русский человек мыслит не отвлеченно, а

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

1.Валицкая А. П. Русская эстетика XVIII века. Историко-проблемный очерк просветительской мысли.— М., 1983. С. 13.

образами, пластически. Он художник, эстет и в религии...»1.

Следует отметить и такое немаловажное положение. Согласно эстетическим представлениям средневековья, произведение искусства (а икона являлась таковым) могло быть постигнуто человеком в том случае, если его внутреннее «Я» было построено по тем законам, что и созерцаемый образ. Задачи иконы - вернуть первоначально заложенные в человеке лучшие духовные качества, потерянные им в жизни – путем созерцания и восприятия. Иными словами, русская икона выполняла в отечественной культуре средневековья ту эстетическую функцию, которую древние греки называли «катарсисом», очищением.

XVII век в России характеризуется развитием различных видов искусств как самостоятельных форм индивидуальной творческой деятельности. Это не могло пройти мимо художников, поэтов, мыслителей.

Ярким памятником формирования эстетической теории на Руси явился трактат Симона Ушакова «Слово к любителю иконного писания» (около 60-х годов XVII в.). Работа была посвящена Иосифу Владимирову, московскому живописцу, который считается автором еще более раннего трактата об основах иконописи. Симон Ушаков (1626-1686) - ученый, художник, богослов и педагог - высоко ставит назначение художника, способного создавать образцы «всех умных тварей и вещей», «посредством различных художеств делать замыслимое легко видимым».

Многогранная художественная деятельность Древней Руси, высокоразвитое искусство, явившись одним из источников развития эстетической мысли, нуждались, в свою очередь, в теоретико-эстетическом обосновании, выработке необходимых принципов творчества и критериев оценок. На этой основе древнерусская эстетическая мысль возникла очень рано. Корни ее уходят в славянскую мифологию и богатый фольклор славянских племен Поднепровья, прошедших длительный путь развития до периода образования Киевского государства.

Киевская Русь, принявшая в X веке христианство из Византии, обладала к тому времени многовековой языческой культурой, в том числе и довольно сложными эстетическими воззрениями, яркими представлениями о красоте божеств, природы, человека, исходных общественных жизненных начал. Эти эстетические представления и идеи нашли богатое отражение в материалах этнографии, песнях, сказках, играх, поверьях, легендах, многообразных формах фольклора, вышивках, деревянном и каменном орнаменте и т. д.

У восточных славян, как и у многих других древних народов, были развиты идеи гармонии, красоты формы, органического чувства природы, эстетическое прославление солнца, воды, земли. Материалы современной археологии, многочисленных раскопок дают основания видеть

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

1. Карташов А. В. Русское христианство '/ Записки русской академической группы в США. Т. XXII.— Нью-Йорк, 1989.—С. 8).

непосредственную связь искусства, художественных идей с жизнью, бытом, трудом, обрядностью, религиозными воззрениями, магией и т. д.

Принятие в конце X века христианства наложило четкий отпечаток на характер древнерусской художественной культуры и эстетической мысли. Любопытно, что в летописях этого периода, в несторовской «Повести временных лет» наряду с политическими аргументами в пользу православия подчеркивается и эстетический аспект принятия христианства.

В христианский период русской эстетической культуры возникли новые художественно-эстетические формы: богато украшенные мозаикой храмы, иконопись, фресковая живопись, древнерусская литература, летописные своды и т.д. Глубинная оригинальность древнерусской художественной культуры дохристианского периода, исконно славянские идеи и мотивы проявлялись во всем: в многоглавости каменных церквей по принципу деревянных построек «без единого гвоздя», и в эмоциональном настрое икон, легкой, свободной манере письма, и в сходстве трактовок новых христианских образов богов с древнеславянскими (Оранта - Берегиня), пламенных патриотических словах древнерусских повестей и т. д.

Эстетические идеи Киевской Руси не нашли систематического изложения в специальных трактатах (это общая особенность средневековья). Однако эстетиче­ская мысль дошла до нас в других формах, получив отражение в летописях, «словах», «поучениях», проповедях, хронографах, сборниках, философских, общественно-политических, религиозных источниках, собственно художественных памятниках, былинно-героическом эпосе, пословицах и поговорках, заговорах, плачах и других формах устно-поэтического творчества.

До нас дошли письменные источники нескольких типов: переводные, оригинальные и смешанного типа (переводные с добавлениями и главами русских авторов). Памятники переводной литературы, такие, как сборник «Пчела», в котором был раздел «Слово о красоте», «Диалектика» Иоанна Дамаскина, содержащая раздел «О девяти музах и семи художествах», «Изборник» Святослава 1073 г., «Поучительные изреченья и слова Менандра Мудрого» и др. вводили русского читателя в эстетическую проблематику других народов, знакомили с новыми идеями, понятиями, терминами, категориями, стимулируя развитие оригинальной эстетической мысли. В переводных памятниках отражены эстетические идеи христианских отцов церкви, а также античных писателей, философов. Для поставленной нами задачи особенно важно рассмотрение с эстетической точки зрения самобытных русских национальных источников. От XI-XIII веков их осталось не очень много, но некоторые из них представляют интерес именно с этой точки зрения. Это «Повесть временных лет», «Поучение детям» Владимира Мономаха, главы русских авторов из «Изборника» Святослава 1076 года, «Слово о законе и благодати» митрополита Илариона, «Житие Феодосия Печерского», «Житие Александра Невского», сочинения Кирилла Туровского, в особенности «Слово в новую неделю по пасце», «Моление» Даниила Заточника, «Слово о полку Иго-реве», «Слово о погибели Русской земли», «Киево-Печерский Патерик», «Житие Бориса и Глеба» и др.

Классической формой русского средневекового искусства стала икона. Именно в этой форме древнерусское искусство стало всемирно известным. «Древнерусское искусство совершает победное шествие по всему миру, - пишет академик Д.С. Лихачев в предисловии к «Изборнику». Музей древнерусской иконы открыт в Реклингхаузене (ФРГ), а особые отделы русской иконы - в музеях Стокгольма, Осло, Бергена, Нью-Йорка, Берлина и многих других городов» .

Древнерусская икона во всём мире признана созданием русского национального коллективного гения, многих поколений художников-иконописцев. Объединенные единой композицией в иконостас (явление чисто русское), иконы обретают новое художественно-эстетическое качество, выражая целостную, многогранную, многоплановую идейно-эстетическую концепцию, рассказывая и передавая зрителю картину жизни божественной и земной, раскрывая «философию» духовного и телесного начал. Художественно-изобразительный стиль новгородских икон XIV—XV веков становится чрезвычайно поэтичным. Сохраняя поэтический мир русской сказки (например, «Чудо о Флоре и Лавре», «Святой Георгий»—иконы XV века), новгородские иконы обретают чрезвычайную разработанность цветовой гаммы, сложность и утонченность композиции, изумительную изысканность и легкость кисти.

После Куликовской битвы, победы над татарами, началась активнейшая художественная жизнь Москвы, ставшей центром объединения русских земель.

Именно в это время на высокой патриотической волне русской духовной жизни поднялось и расцвело искусство Андрея Рублева, прославившего Русь бессмертными произведениями. Как представитель московской школы живописи, близкий по духовным устремлениям к Сергию Радонежскому, идейному вдохновителю Куликовской битвы, Андрей Рублев языком иконографии гениально выразил реально-исторические идеалы русского народа в его борьбе за объединение русских земель, освобождение от татаро-монгольского ига. Традиционные религиозные образы в его творчестве (иконы Благовещенского собора в Кремле, «Спас», «Архангел Михаил», «Апостол Павел» Звенигородского чина, «Троица», росписи Успенского собора во Владимире и др.) наполнены новым, нравственно-философским содержанием, глубоко человечны. Всепокоряющая гармония, победа добра над злом как необходимое разрешение противоречий, глубокое спокойствие и сила, высокая одухотворенность, поэтическая просветленность отличают творения великого мастера.

Эстетическая мысль в ее теоретическом аспекте в XV-XVI веках развивается в основном в связи с поэтическими идеями нерушимого единства и целостности Русского государства, политической публицистикой, а также идеологической и политической борьбой русской церкви с различными ересями, имевшими большое влияние на формирование и эстетического сознания. Представители ересей всенародно, вслух обсуждали проблему нравственно-эстетического идеала в связи с образом жизни русского духовенства. Так, на рубеже XV-XVI веков развернулась острая борьба «нестяжателей» во главе с Нилом Сорским против монастырского землевладения. Теоретиком противопо­ложной точки зрения выступил Иосиф Волоцкий, известный борец с «еретиками». Распространились идеи иконоборства. Утверждая аскетизм, высокую, строгую нравственность, Нил Сорский отвергал и красоту земную, в том числе и иконопись, развивая идеи Новгородско-московской ереси конца XV- начала XVI веков. Иосиф Волоцкий выступил защитником иконописания, отстаивая главным образом религиозно-содержательную значимость икон. Борьба была столь острой, что стала предметом обсуждения на Стоглавом Соборе 1551 года.

Собор постановил считать иконописание важнейшим государственным делом; церковные власти должны всячески способствовать и помогать иконописцам, почитать их «паче простых человек». За образец иконного творчества было взято наследие Андрея Рублева.

В постановлении подчеркивалось значение нравственного облика живописца, которому подобает быть-«... смирену кротку благовейну непразднословцу несмехотворцу несварливу независтливу непьяницы неграбежнику неубийцу наипаче же храните чистоту душевную и телесную со всяцем опасением».

Внимание и светских, и церковных властей к проблемам «живописания» усиливалось, началась разработка точных «подлинников»; регламентировавших и конкретизировавших атрибуты святых и иконописных образов. Эстетическая теория в целом оставалась еще в рамках церковной идеологии. Переход к обоснованию светских форм творчества отчетливо наметился в следующем, XVII столетии.

При исследовании теоретических проблем истории эстетической мысли, выявлении диалектики эстетических идей, генезиса их развития особая роль выпадает на долю так называемых «переходных периодов», представляющих начало смены старых, устойчивых художественно-эстетических систем, с устоявшимися художественными традициями, сложившимся стилем, отработанной многими поколениями художников техникой исполнения и т. д. Одним из таких периодов в истории русской эстетической культуры был XVII век, в особенности вторая его половина, когда медленно, но неуклонно начала меняться древнерусская художественно-эстетическая система, на протяжении веков создавшая непревзойденные шедевры во всех сферах художественной деятельности.

Век крупных экономических и общественно-политических изменений, открытых народных восстаний, войн, государственно-политических и церковных реформ, сопровождающихся расколом церкви, развития связей с Западом - вся интенсивнейшая политическая, экономическая и духовная жизнь того времени породила острую борьбу идей во всех сферах культуры, в том числе и в области эстетической мысли. Глубокие противоречия присущи этому сложному переходному периоду, с которого начинается «новый период русской истории». В эстетической сфере эти противоречия связаны в первую очередь со стремлением примирить начавшийся активный процесс «обмирщения» культуры, появления светской оригинальной литературы, светского обучения, усиление роли науки с господством церковной идеологии и культуры. XVII век явился одновременно и завершающим этапом древнерусской культуры и началом культуры нового времени. Из новых острых потребностей времени рождалось исторически обусловленное требование изменения старых канонов, религиозной эстетики, возникновение новых форм художественной культуры, а также новых понятий в эстетическом сознании и новых критериев оценки.

Из многочисленных факторов, влиявших на развитие русской эстетической мысли XVII века, так или иначе определявших характер ее развития и особен­ности, природу эстетических идей, выделяются следующие: активизация социально-политической мысли, связанная с событиями так называемого «смутного времени» и их осмыслением в философском, социологическом, этическом и эстетическом аспекте, особенности реформы церкви и старообрядческого движения (раскол церкви), попытки теоретического обобщения потребностей художественно-эстетического движения века, начавшееся «обмирщение» культуры, развитие светских начал, первых шагов русской «просветительской» философии и культуры в целом.

Эстетическая мысль первой половины XVII века связана с попыткой теоретически объяснить события «смуты», критикой правителей, утверждением чувства ответственности всех и каждого за судьбу родины. Поворот социально-общественной мысли в критическую сторону, смелость многих авторов в исследовании реальных исторических событий, оценка действий конкретных исторических лиц, участие в литературном процессе не только представителей господствующих классов, духовенства, но также представителей посада, служилых людей привели к открытиям и новых эстетических ценностей. На первый план среди различных видов литературы и искусства выступают исто­рические повести, а в них — характеристика, часто весьма противоречивая, многосторонняя, действительных исторических лиц и событий.

Эстетические идеи, возникающие в этот период, неразрывно слиты с этическим осмыслением происходивших общественных событий, изнутри освещены главными понятиями общественного сознания того времени — понятием долга, родины, патриотического как этически-эстетического.

Вторая половина XVII века характеризуется более сложной борьбой различных тенденций как в идейно-политической сфере, так и в сфере эстетического сознания. Выражение противоречивости эстетических начал выявляется более резко и определенно и находит закрепление в эстетических теориях.

С наибольшей очевидностью противоречивость эстетических идей, традиций и новаторства выявилась в эстетических идеях деятелей «раскола», наложившего сильный, но мрачный отпечаток на всю духовную жизнь этого периода.

Возникнув как религиозная антитеза церковной реформе, проводимой царем Алексеем Михайловичем и патриархом Никоном, движение раскола аккумули­ровало в себе глубочайшие противоречия социально-политических, философских, религиозных, этических и эстетических идей эпохи.

Новые художественно-эстетические принципы нашли отражение в трактатах по вопросам искусства и иконописания. Несомненную теоретическую и историче­скую ценность в этом отношении представляют трактаты художников новой школы: царского изографа Иосифа Владимирова («Трактат об иконописании») и жалованного иконописца Оружейной палаты Симона Ушакова («Слово к люботщательному иконного писания»). Новым в этих трактатах было отражение появившейся атмосферы активных споров вокруг проблемы иконописания, обсуждение художниками стоящих перед ними идейно-художественных проблем.

Написанные в острой полемической форме, трактаты зафиксировали острейшую идейную борьбу по эстетическим вопросам, связанным с развитием искусства того времени, охваченного процессом обмирщения, проникновением светского начала во все сферы и жанры традиционного средневекового искусства. Трактат Владимирова пронизан страстным утверждением нового художественного видения, отстаиванием «световидных» икон новой школы, возглавляемой Ушаковым. Постановка важнейших и весьма разнообразных проблем говорит о высокой теоретической культуре автора трактата, его пристальном внимании к процессам, происходящим в западном искусстве. Художник, полемизируя с неприемлемыми для него старообрядческими взглядами на живопись в противовес требованиям «темновидных», аскетических икон, выдвигает новый принцип «живоподобия», утверждает новую, «земную» трактовку красоты в искусстве.

Творчество Симона Ушакова, последнего крупного русского иконописца, воплотило первые поиски конкретных путей и форм этого сближения. Разрыв с иконописной традицией намечен четко. В иконах и портретах-парсунах Ушакова, гравюрах на меди присутствуют все признаки «живоподобия», правдоподобия: пластичность в передаче фигур, написание лиц в реалистической манере, светлый колорит, активное стремление к психологической характеристике изображаемых персон. Главное внимание художника не случайно сосредоточено на изображении лица, здесь он достиг значительных успехов, сделав серьезный шаг вперед в решении своей главной темы «Спаса нерукотворного», в повторении этой темы применил впервые прием мелких мазков, добившись ощущения подлинности живого, человеческого лица.

В XVII веке в силу обострившейся борьбы идей, проникновения светских начал во все сферы культуры церковь, боясь «художественных» ересей, особенно ревностно следила за развитием иконописания. Так, решением Собора 1667 года строго регламентировались не только общее направление религиозной живописи, но и конкретные приемы изображения, тематика и т. д.

Большая роль в развитии и пропаганде новых эстетических идей принадлежит Симеону Полоцкому, человеку по тому времени широко образованному, которого справедливо называют одним из первых русских просветителей. Мыслитель, педагог, издатель, поэт, драматург, активный создатель церемониальной, придворной эстетики, Полоцкий явился создателем для своего времени новых эстетических ценностей. Его справедливо считают виртуозным мастером поэтической детали, ярким художником литературного барокко.

Широко используя эстетические традиции белорусского, украинского, польского, а также общеевропейского схоластического просвещения и так называемого школьного барокко. Полоцкий и другие представители русской художественной культуры (Сильвестр Медведев и Карион Истомин) способствовали формированию новых идейно-эстетических нормативов, нашедших впоследствии дальнейшее развитие в эстетике русского классицизма XVIII века.

Художественно-эстетические ценности XVII века в целом, столь многогранные и красочно яркие, нашедшие воплощение во всех видах и формах искусства, а не только иконописи, составляют важный, необходимый этап в русской эстетической культуре. Противоположные оценки и споры вокруг проблемы эстетических ценностей этого периода, не утихающие до сих пор, говорят о жизненной силе и плодотворности идей этой эпохи, явившейся началом многих начал в развитии русского эстетического сознания.

В 80-е годы XVIII века в России впервые употребляется слово «эстетика» для обозначения самостоятельной дисциплины. В анонимной статье 1784 года (авторство приписывается выдающемуся русскому просветителю Николаю Ивановичу Новикову (1744-1818) под красноречивым названием «Об эстетическом воспитании» утверждается, что эстетика формируется как наука, начиная «с положений вкуса» и включая в себя учение «всех изящных искусств». В этом учении с позиций философии должны быть рассмотрены и «правила красоты». Н.И. Новиков пишет о том, что образованный и просвещенный человек должен знать основы эстетики, высказывает надежду на развитие этой науки в России: русские сторонники этой, находящейся в стадии рождения, науки внесут свой вклад в «построение ее совершенного здания». Значительный вклад в развитие эстетической мысли внес Николай Михайлович Карамзин (1766-1826). Карамзину как представителю сентиментализма - художественного направления, особенность которого «апелляция к чувству», «возведение его в мерило добра и зла» - было идейно близко определение эстетики, данное Баумгартеном. Конкретизируя его, Карамзин пишет: «Эстетика есть наука вкуса. Она трактуете чувственном познании вообще... занимается исправлением чувств и всего чувственного, то есть воображения с его действиями... Эстетика учит наслаждаться изящным»1. Карамзин связывает добро, красоту, истину; при такой постановке вопроса реальное значение искусства раскрывается в утверждении этого единства. Искусство наиболее полно дает нам «впечатление изящного», которые, в свою очередь, помогают найти «в истине красоту и в красоте истину».

XVIII век по праву называют «освободительным» и «филосовским» в русской культуре он показал значение антропоцетрической модели мира, выдвинув в качестве идеала человека просвещенного, имущего истину подчиняющего свои поступки пониманию добра, чувствующему красоту.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_1. Карамзин Н. М. Письма русского путеше­ственника.- Л„ 1984.- С. 63.

**2. Развитие эстетической мысли в России в конце XIX - начале XX в.**

Развитие эстетической мысли России XIX века сопровождалось многими дискуссиями по проблемам, связанным с функциями искусства, его сущностью, особенностями художественного творчества, и самое главное, в связи с оценкой того или иного произведения искусства. Социальная значимость искусства никогда не снималась с повестки дня, но накопленный почти за столетие теоретико-философский материал поставил перед эстетиками новые проблемы. В значительной степени это определяется идеалами и ценностями, которые, меняясь с калейдоскопической быстротой, формировали общественное мнение русской интеллигенции. «Эстетику гнали в 60-х, к ней были равнодушны в 70-х, - пишет Иванов-Разумник, подразумевая под эстетикой самостоятельную научную дисциплину, имеющую предмет исследования, свободный от «социологических примесей». Но потребности в такой теории были особенно остры в 80-е годы, десятилетие «возрождения эстетики». Не обошлось без крайностей, вынужден признать Иванов-Разумник, новые характеристики искусства привели не только к возрождению эстетики, но к утверждению «исключительного эстетизма»1.

Это объяснимо: долгое невнимание к специфическим и самобытным законам искусства как особой форме человеческой деятельности, привели к тому, что В. Соловьев называет «реакцией в пользу искусства для искусства».

Следуя общей логике развития европейской культуры, в России второй половины XIX в. начинают формироваться различные эстетические направления, тесно связаннные с конкретными науками. Так, в 70-е годы здесь сложилась психофизиологическая эстетика. Ее появление было своеобразным воплощением мечты Д. И. Писарева о создании материалистической науки о человеке и искусстве. Ее проблемы широко обсуждались в русской журнальной периодике, на всероссийских съездах педагогов, психологов, работников искусств, в различных обществах (физиологических, неврологических и др.).

Наиболее ярким выражением основных принципов этой эстетики явились работы В. Велямовича и Л. Оболенского. Порывая с философской эстетикой, оба автора призывали отказаться от абстрактных рассуждений о красоте и искусстве, заменить «мистические основания явлений красоты - основаниями естественнонаучного свойства». Так, анализируя слуховые и зрительные впечатления и ссылаясь при этом на труды Дарвина, Спенсера, Сеченова, Гельмгольца и др., Оболенский приходит к выводу: приятно, а значит и прекрасно то, что сопровождается наиболее экономичной работой организма. Чувство красоты слагается «бессознательно, путем привычки к

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

1. Иванов-Разумник. История общественной мысли. Индивидуализм и мещанство в русской литературе и жизни XIX века: В 2-хст Т. 2 — С.-Пб., 1907.— С. 319-320. данным формам», и поэтому красивым считается то, что свойственно человеку от природы. Велямович, определяя природу эстетического чувства, высказывается аналогичным образом: «Лишь признаки полезные могут быть признаками прекрасного». Гармония звуков прекрасна, потому что полезна для организма, и чем она сложнее, тем прекраснее. "Те цвета и те сочетания цветов прекрасны, которые полезны для человеческого организма, и, сообразно степени их полез­ности, растет и их красота". Произведение искусства является выражением "сложной полезности" и именно поэтому доставляет эстетическое наслаждение, возбуждая в нас чувство красоты. Такое сведение прекрасного к приятному и полезному - типично позитивистская редукция.

Оболенский объяснял с позиций психофизиологии "некоторые элементы чувства красоты". Для Велямовича была характерна более широкая постановка проблемы: "Без научного понимания чувства красоты немыслима научная эстетика; немыслимо, вообще, правильное понимание искусства, художественной деятельности, значения последней в жизни и отношения ее к другим великим сферам человеческой деятельности". Свою задачу автор видел в том, чтобы дать строго материалистическое обоснование эстетики как науки. Он рассматривал прекрасное в искусстве, или художественную красоту, в ее отличии от красоты природной, анализировал различные виды искусств и пришел к выводу, что "сущность прекрасного во всех родах художественного творчества состоит именно в выражении психического характера или настроения человека". Этот вывод позволяет Велямовичу дать критерии оценки художественных произведе­ний по «качеству" и "количеству», т. е. в зависимости от того, какой характер и с какою степенью обобщенности он воплотился в произведении. Здесь проявилась известная механистичность подхода.

Следует отметить стремление обоих ученых найти нечто общее между новой эстетикой и традициями русской эстетической мысли, для которой характерно напряженное внимание к социальным проблемам. Оболенский, например, считал, что новейшее позитивное направление в науке сможет изменить жизнь, если в индивидах будут гармонически сливаться «научный, дискурсивный идеал лучшего и чувство красоты лучшего общественного быта и форм». Велямович говорил о том, что «художественная красота произведений изящного творчества находится в непосредственной зависимости от степени прогрессивного развития духа самого художника». Однако сущность исторического прогресса авторы понимали идеалистически, абстрактно, что приводило к упрощенной трактовке эстетических проблем.

Материализм психофизиологической эстетики оказывался неизбежно ограниченным: чувствующий субъект рассматривался автономно, в отрыве от социологических факторов, обусловливающих человеческую деятельность и специфику эстетического восприятия. Весьма показательно здесь, что, «уточняя» известное определение Чернышевского "прекрасное есть жизнь", Оболенский переводил социологическое понимание этого явления у Чернышевского в биологический план.

Специфика художественного творчества не могла быть раскрыта в рамках психофизиологии, так как методологическая ориентация работ Велямовича и Оболенского, вызванная их позитивистскими установками, вступала в противоречие с основными принципами социально-исторического понимания искусства.

Эстетика "Мира искусства"

На протяжении почти всего XIX столетия наибольшим вниманием эстетиков и критиков в России пользовалась художественная литература. Вместе с тем во второй половине прошлого века русская художественная культура в целом достигла высокой степени многообразия. Живопись, музыка, эпический роман и изящная новелла - все эти роды и жанры искусства обрели своих гениальных представителей в лице Сурикова и Врубеля, Чайковского и Мусоргского,

Толстого и Чехова. Поэтому возникла насущная потребность в теоретическом и практическом объединении всей сферы художественной деятельности. Попытка такого объединения на основе мировоззренческого принципа эстетизма была предпринята членами идейно-художественной группировки, известной под названием "Мир искусства" (годы издания соответствующего журнала 1899— 1904).

Па короткое время «Мир искусства» сплотил вокруг себя большинство крупных художников тех лет — В. А. Серова, М. А. Врубеля, И. И. Левитана, М. В. Нестерова, К. А. Сомова, Ф. А. Малявина и др. Идейными вождями «мирискусничества» выступили редактор журнала С. П. Дягилев и талантливый художник и критик А. Н. Бенуа. В форме искусствоведческих статей, заметок с выставок, писем о художественной жизни за рубежом и только изредка - в форме философских рассуждений «мирискусники» пропагандировали свою отнюдь не развитую во всех предпосылках и выводах, однако в главном недву­смысленную программу.

Эстетика «Мира искусства» отчасти, как отмечалось, напоминает взгляд деятелей "бесценного триумвирата" 50-х годов. Но «мирискусники» были «интеллигентами конца века» и, опираясь на богатейшую историю мирового, прежде всего изобразительного искусства, имели новые философские авторитеты. Характерной чертой их программы явился идеал всеобъемлющего художественного синтеза, основанного на историко-культурном ретроспективизме как выражении универсальности и свободы личности творца. Эстетический смысл самого названия «Мир искусства» - примирение всех направлений и школ, всех родов и жанров искусства, лишь бы они служили красоте. Эта мысль становилась ложной, когда «мирискусники» призывали к единению романтизма и классицизма, реализма и символизма как художественных методов, содержательное различие которых они предполагали снять во имя воспитания широкого вкуса. При этом не принималось во внимание, что равноценные по эстетическому достоинству таланты могут быть противоположны по идейному наполнению.

«Великая сила искусства заключается именно в том, что оно самоцельно, самополезно и главное – свободно», - писал Дягилев. Природа, жизнь и правда в искусстве, главными проповедниками которых он считал Чернышевского, Раскина, Толстого, столь же односторонни, как и вычурность, граничащая с галлюцинациями. Человеческая личность - вот, по мнению Дягилева, единое светило, «озаряющее все горизонты и примиряющее все разгоряченные споры этих... фабрикаторов художественных различий». Пытаясь вслед за Ницше «найти себя», "мирискусники" в конечном счете абсолютизировали личность творца.

Однако они справедливо полагали, что творческую фантазию необходимо воплотить, "одеть в тело"; только тогда она будет понятна для других. С этим связан их космополитический интерес к стилю, художественным традициям и языку всех времен и народов. Красота (темперамент художника, выраженный в образах) как высший идейно-смысловой принцип объединяет личность в искусстве с историей искусства, порождая тот искомый художественно-культурный синтез, образец которого «мирискусники» обнаруживали в трактате 13 Р. Вагнера «Искусство будущего».

Эстетику и художественную практику "Мира искусства" нельзя оценить однозначно. В условиях кризиса передвижничества и салонного академизма конца века "Мир искусства" двинул вперед русскую живопись, скульптуру, декоративно-прикладное искусство, театр. Утверждая, вопреки истине, полную самодостаточность художника в служении Аполлону, его теоретики, однако, выводили отсюда обязательное присутствие в картине личности ее создателя, человеческого взгляда на жизнь и природу (в своих ранних статьях Бенуа критиковал импрессионистов именно за отрицание такого взгляда). Не случайно академик Б. В. Асафьев употреблял для характеристики эстетической позиции «Мира искусства» пифагорейский термин «этос»: наследуя традиции всего русского искусства, ведущие представители этого объединения отстаивали «совестливое» понимание художественности.

Вместе с тем реальное содержание совести искусства отождествлялось у них с индивидуалистической искренностью как условием выражения прекрасного. В этом - исток "мирискуснического" аристократизма, попыток встать "над схваткой" и декадентского, в конечном счете, замыкания в ретроспективе.

Последние десятилетия XIX века отличались особым вниманием к формированию эстетической теории в рамках конкретных гуманитарных дисциплин.

Возникают новые эстетические концепции сравнительно-исторической школы Александра Николаевича Веселовского (1838-1906) и историко-психологической теории Александра Афанасьевича Потебни (1835-1891).

Различные по своим методологическим и мировоззренческим основам, представители этих школ сформулировали принципы, имевшие большое значение для развития русской эстетики. Так, идеи Веселовского стали основой развития русской социологии искусства, работы Потебни дали мощный толчок разделам эстетики, рассматривавшим различные стороны психологии творчества и художественного восприятия.

Проблемы эстетики оставались по-прежнему спорными и остро дискуссионными и в конце XIX века. На страницах нового журнала «Вопросы философии и психологии» развернулась дискуссия по проблемам методологии эстетической науки. Что должна изучать эстетика, каково ее проблемное поле, в чем заключается специфика предмета эстетической науки? Эти вопросы были напрямую связаны пониманием красоты и искусства, эстетического наслаждения, |и искусства. В этих спорах выкристаллизовывается статус русской эстетики.

Если в предшествующие десятилетия эстетика развивается в рамках критики и публицистики, в непосредственной связи с искусствоведением, то в конце XIX века русская общественность увлекается «позитивными науками», среди которых первое место отводится психологии. Появляется целое направление, представители которого считают эстетику специальной эстетической дисциплиной, в основу которой положен «только опыт и наблюдение, как бы вовсе не нуждающиеся в философии как науки о принципах».

**3. Эстетика советского периода. Эстетика России на современном этапе.**

Первое десятилетие Советской власти было периодом становления и советской эстетики, основной задачей которой стало теоретическое обоснование создания чисто «пролетарской культуры». Как выяснилось вскоре, задача не только невыполнимая, но и крайне вредная. Механическое перенесение в сферу художественного творчества потребностей коренной революционной перестройки социальной структуры и политической организации общества приводили на практике как к отрицанию значения классического художественного наследия, так и к попыткам использования в интересах строительства новой социалистической культуры только новых модернистских форм. Наконец, вообще отрицалась плодотворность веками складывающихся функций художественной культуры.

Действительно, в теоретических разработках двадцатых годов было много тупикового и противоречивого. Например, для многих эстетических концепций того периода характерен классовый подход в отборе и оценке художественных средств в творчестве деятелей искусства. В абсолютизации классового аспекта в художественной культуре особо выделялись две творческие организации - Пролеткульт и РАПП.

Пролеткульт - это культурно-просветительская и литературно-художественная организация, возникшая накануне Октябрьской революции и прекратившая свое существование в 1932 году. Теорети­ки Пролеткульта А. А. Богданов, В. Ф. Плетнев, Ф. И. Калинин утверждали, что пролетарская культура может быть создаваема только представителями рабочего класса. В пролеткультовских эстетических концепциях отрицалось классическое культурное наследие, за исключением, пожалуй, тех художественных произведений, в которых обнаруживается связь с национально-освободительным движением. Деятельность Пролеткульта была подвергнута резкой критике далее Руководством большевистской партии. Речь идет о знаменитом письме В. И- Ленина в ЦК РКП (б) «О пролетарской культуре» 1920 года.

Другой очень влиятельной творческой группой был РАПП (российская ассоциация пролетарских писателей). Организационно ассоциация оформилась на Первом Всероссийском съезде пролетарских писателей в Москве в октябре 1920 года

В разные годы ведущую роль в ассоциации играли Л. Авербах, Ф. В. Гладков, А. С. Серафимович, Ф. И. Панферов и ряд других. Призывая к борьбе за высокое художественное мастерство, полемизируя с теориями Пролет, культа РАПП вместе с тем оставался на точке зрения пролетарской культуры. В 1932 году РАПП был распущен.

В двадцатые годы большинство творческих организаций и пресса бравировали приблизительно такой фразой: «Чтобы прийти к своей собственной культуре, пролетариату придется до конца вытравить фетишистский культ художественного прошлого и опереться на передовой опыт современности». А основной задачей пролетарского искусства будет являться не стилизации под прошлое, а созидание будущего.

Между тем, следует подчеркнуть, что общий уровень теоретического анализа художественного процесса в первое послеоктябрьское десятилетие был достаточно высок. Так, в эти годы были созданы две яркие работы выдающимися советскими эстетиками: Л.С. Выготским «Психология искусства» (1925) и «Проблемы творчества Достоевского» (1929) М.М. Бахтиным.

Но определяющим моментом данного периода развития советской эстетики явилось создание целостной концепции искусства, опиравшейся на марксистскую теорию социального развития. Основателем марксистской социологии искусства в отечественной эстетике был Г.В. Плеханов. Именно на его учение опирались создатели двух крупнейших социологических школ в отечественной эстетике В.М. Фриче и В.Ф. Переверзев. При всем различии, обе школы объединяло стремление изучать искусство как сложную социальную систему, включающую в себя такие важные составляющие как деятельность теоретика искусства, художественного критика, мецената.

В первые послереволюционные годы в России функционировали различные творческие школы: футуризм, дадаизм, кубизм, экспрессионизм, супрематизм и т.д. Вместе с тем это время отличалось теоретическими сочинениями самих участников творческих группировок, их интенсивной публичной и дискуссионной деятельностью. Представители таких художественных объединений как «Голубая роза», «Бубновый валет», «Мир искусства» и других стремились не только заявить о наступлении нового искусства, но и проговорить, обсудить, поспорить о его достоинствах и недостатках.

Именно в этот период большевистским правительством предпринимались попытки наладить диалог с интеллигенцией, ибо установить над ней гегемонию в тот момент не представлялось возможным. Многие художники искренне «уходили в революцию», свято веря в революционное обновление всей цивилизации.

Ленинское понимание классового начала в любых проявлениях художественной культуры стало исходным при дальнейшей теоретической разработке в Советской эстетической науке. Философская категория «классовая тенденциозность» (или «классовая обусловленность») являлась сущностным моментом при восприятии любого явления художественной культуры.

Соотношение этих Понятий рассматривалось отечественной эстетикой в направлении того, в какой степени Пролетариат, как революционный класс выразит интересы общества в целом, усвоит, переработает и разовьет «...все, что было ценного в более чем двухтысячелетием развитии человеческой мысли и культуры»1.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

1. Ленин В.И. О пролетарской культуре. Т. 41. — С. 337

Социалистическое общество, в идеале, было задумано как общество, где должна была сформироваться и новая культура. Совершенные экономические и социально-политические отношения, по мысли классиков марксизма-ленинизма, способствовали бы росту духовной культуры широких народных масс и од­новременно повысили бы уровень образования основной части населения, что в сумме способствовало бы решению ключевой задачи - формированию всесторонне развитой (в том числе и эстетически) личности.

Октябрьская революция, по мысли ее авторов, должна была коренным образом изменить ситуацию в сфере духовной культуры. Впервые у культуры должна была бы появиться возможность в полном и подлинном смысле принадлежать народу, служить выразителем его интересов и духовных запросов. Однако лидеры революции, считая ее пролетарской по сути, сделали вывод о том, что и новая культура, которую станет возводить новое революционное общество, тоже должна быть пролетарской. Вожди революции, в принципе, отказались признавать культурную эволюцию, преемственность культурного развития.

Общеизвестно, что для культурного процесса наиболее благоприятным является эволюционный путь. Это связано даже с сущностью самого термина, самого понятия «культура», которое определяется и как «возделывание поколениями вековой земли». И если культуру прошлого не признавать, то тогда все надо начинать сначала, то есть создавать свою новую культуру. В октябре 1917 года был взят курс, в том числе, и на культурную революцию.

Первое десятилетие Советской власти было периодом становления и советской эстетики, основной задачей которой стало теоретическое обоснование создания чисто «пролетарской культуры». Как выяснилось вскоре, задача не только невыполнимая, но и крайне вредная. Механическое перенесение в сферу художественного творчества потребностей коренной революционной перестройки социальной структуры и политической организации общества приводили на практике как к отрицанию значения классического художественного наследия, так и к попыткам использования в интересах строительства новой социалистической культуры только новых модернистских форм. Наконец, вообще отрицалась плодотворность веками складывающихся функций художественной культуры.

Действительно, в теоретических разработках двадцатых годов было много тупикового и противоречивого. Например, для многих эстетических концепций того, периода характерен классовый подход в отборе и оценке художественных средств в творчестве деятелей искусства. В абсолютизации классового аспекта в художественной культуре особо выделялись две творческие организации - Пролеткульт и РАПП.

Центральным вопросом отечественной эстетической мысли 30-х годов стала разработка принципов социалистического реализма.

Термин «социалистический реализм» появился на страницах советской печати в 1932 г., а концептуально содержательная его часть была определена на Первом Всесоюзном съезде советских писателей в 1934 г. В обосновании этого метода содержались четко сформулированные идеологические установки на процесс развития художественного творчества и предъявляемые к этому творчеству определенные социальные критерии и оценки. Метод социалистического реализма выступил как определенный художественный канон, носящий ярко выраженный идеологический характер. Социалистический реализм предписывал художникам и содержание и основные структурные принципы произведения. Ведь этот метод предполагал существование «нового типа сознания», который появился в результате марксистско-ленинского учения. А это учение, как следует из множества формулировок, определений и трактовок социалистического реализма, признавался единственно верным, то есть раз и навсегда данным, завершенным, окончательным этапом в развитии человеческой мысли. Оговорка насчет того, что социалистический реализм надо понимать «исторически», по существу ничего не значила, так как он всегда был обречен на «внутреннее единство».

Каким бы разнообразием по содержанию не отличались произведения, включаемые в число признанных образцов практического применения метода социалистического реализма, в них неизменно присутствовало понятие некой цели, выраженное либо в открытом, либо в угадывающемся на уровне подтекста виде. Эта удивительная целеустремленность заставляла все используемые в художественных произведениях социалистического реализма сюжеты развивать в одном, заранее известном направлении.

Такая целеустремленность сделала доминирующей функцией искусства социалистического реализма - сугубо воспитательную, а главной его темой - тему метаморфозы отдельных личностей и целых коллективов на пути к коммунистическому идеалу. К этому идеалу постоянно стремится «положительный герой» произведений социалистического реализма, его святая святых, его краеугольный камень и главное его «достижение». В своей изначальной целеустремленности к абсолютному идеалу социалистический реа­лизм требовал в художественных произведениях почти полного отказа от каких бы то ни было колебаний, сомнений и исканий в сфере духа. Он ограничивал все попытки выбора пути выбором, раз и навсегда уже сделанным и единственно верным.

Социалистический реализм в его ортодоксальных формах, возможно, был оправдан для определенного исторического этапа. Это было время кануна, непосредственного осуществления и последующего развития пролетарской революции в нашей стране. Тогда жизненно необходимым было выдвижение на первый план мобилизующей, суггестивной, просветительской и политико-воспитательной функций искусства. В этих условиях вполне объяснимо существование таких феноменов, как РАПП, Пролеткульт и др. Однако их революционная одержимость, порой переходящая в стремление к полной монополизации руководства художественно-культурным процессом, несла с собой реальную возможность того окостенелого духовного воинствующего догматизма, который в конечном счете и восторжествовал в искусстве нашей страны в 30-х гг. - в форме сталинско-ждановского социалистического реализма.

В 30-е годы формировалась не только теория социалистического реализма, но и многие его шедевры. Классиками социалистического реализма по праву считаются М. Горький, В. Маяковский, М. Шолохов, В. Вишневский, С. Эйзенштейн, А. Довженко, Д. Кабалевский, Б. Иогансон, А. Дейнека, В. Мухина и многие другие.

Великая Отечественная война на время затормозила развитие эстетической теории. Однако в послевоенные годы в советской науке начинают разрабатываться новые подходы к решению проблем искусства, осуществляющихся как часть общего исследования структуры общественного сознания, происходящего в рамках исторического материализма и марксистско-ленинской эстетики. Объективные предпосылки бурного развития эстетической мысли в этом направлении были связаны с тем, что наш народ начинает знакомиться с культурой других стран, значительно расширяя арсенал исследуемых эстетических мировых традиций.

С середины 50-х годов начинается новый, весьма плодотворный период в развитии советской эстетики. Он открывается серьезным разговором на страницах журнала «Коммунист» об ограниченности утвердившегося к тому времени упрощенного толкования категории «типизация» в искусстве как «сущности данной социальной среды». Публикации «Коммуниста» положили начало проведению широких дискуссий в советских партийных и философских журналах по наиболее кардинальным проблемам эстетической науки. Широко обсуждался предмет эстетики, категории «эстетическое», «прекрасное», «трагическое» и т.д.

Заметным явлением в эстетической литературе того периода стал выход монографии Г. А. Недошивина «Очерки теории искусства» (1953). В работе рассматривались вопросы специфики искусства, особенности его социального функционирования, причем подчеркивалась классовая природа художественного творчества, которая, как утверждал автор, «... всегда в своих образах выражает идеи, стремления, мысли и чувства того или иного класса, той или иной общественной группы».

Начиная с 60-х годов предметом специального анализа становится структура общественного сознания, которая рассматривается под углом зрения диалектического единства идеологии и общественной психологии.

Народность, классовость, идейная тенденциозность, партийность искусства анализируются не только как сфера выражения идеологии, но также и проявления общественной психологии. В работах Г. М. Гака, В. А. Ядова, А. К. Уледова структурные компоненты общественного сознания получают всестороннее рассмотрение. Подобный анализ позволил рассматривать искусство как функциональную систему, в которой идеологический аспект выступает как совокупность получивших художественное выражение идей, взглядов, концепций, учений, а аспект общественно-психологический — как совокупность интересов, потребностей, настроений, эмоций, вкусов и т. д., при взаимной их детерминированности друг с другом.

Знаменательным фактом для данного периода представляется и появление работ о соотношении искусства с другими формами общественного сознания: В.И. Толстых «Искусство и мораль» (М., 1973); Е.Г. Яковлев «Искусство и мировые религии» (М., 1972); Б.С. Мейлах «На рубеже науки и искусства» (Л., 1971) и др. Начиная с 60-х годов выходят в свет сочинения по истории эстетики: «Немецкая эстетика XVIII в.» В. Ф. Асмуса, первый том «Истории античной эстетики (ранняя классика)» А. Ф. Лосева. С 1962 г. начался выпуск пятитомника «История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли».

60-е годы характеризуются также и практической реализацией идеи эстетического воспитания. По всей стране заработали народные университеты культуры, лектории, факультеты марксистско-ленинской эстетики; широкое распространение получило проведение конференций, семинаров, дискуссий.

В 70-80-е годы продолжалась разработка основных категорий эстетического сознания: эстетического идеала, чувства, вкуса, потребности, восприятия. Подтверждением этому является выход в свет таких сочинений, как: Гольдентрихт О. С, Гальперин М. П. «Специфика эстетического сознания» (М., 1974); Раппопорт С. X. «Искусство и эмоции». (М., 1972); Скатерщиков В. К. «Об эстетическом вкусе» (М., 1974) и т. д.

Для эстетической науки важнейшим разделом всегда оставалась область философского осмысления искусства, причем выполненная известными советскими искусствоведами. В обозначенный период с оригинальными эстетическими сочинениями выступили такие известные ученые, как А. А. Федоров-Давыдов, В. Н. Лазарев, В. М. Полевой, Д. В. Сарабьянов, Г. Ю. Стернин и др.

В этот период советские эстетики создали (или существенно доработали) учебники «Марксистско-ленинская эстетика» под ред. М. Ф. Овсянникова (М., 1973); М. С. Каган «Лекции по марксистско-ленинской эстетике»( Изд. 2-е. Л., 1971); А. Я. Зись «Искусство и эстетика (Изд. 2-е. М., 1975); Ю. Б. Борев «Эстетика» (Изд. 2-е. М., 1975); В. П. Шестаков «Очерки по истории эстетики: от Сократа до Гегеля» (М., 1979) и др.

К началу 90-х годов в советской эстетической науке начинается процесс преодоления вульгаризаторства, догматизма в истолковании тех или иных эстетических феноменов. Предмет эстетики существенно расширяется. Сама действительность порождает новые эстетические объекты и надо видеть, как открываются эти объекты в реальной жизни. С другой стороны, сегодня в искусстве нет закрытых тем, возвращены многие имена, проявляется стилевое многообразие, что в свою очередь требует теоретического анализа и оценки. В современной отечественной эстетике укрепляется мысль о нарастании общечеловеческих гуманистических начал в художественной культуре. В утверждение новых подходов в эстетике России - целью становится утверждение всевременных и общечеловеческих ценностей.

**4. Роль сотрудников ОВД в борьбе с хищениями художественных произведений и охране памятников истории и культуры.**

Охрана памятников истории и культуры - система международных, государственных и общественных мероприятий, ставящих целью сохранение и защиту культурного наследия человечества. Памятник - в широком смысле - объект, являющийся частью культурного наследия страны, народа, человечества. Памятник - в узком смысле - произведение искусства, созданное для увековечения памяти об определенных событиях и людях.

В последнее время в России произошли позитивные изменения в охране памятников истории и культуры, в данном направлении ведется всесторонняя деятельность, которая слагается:

- из научно-исследовательских работ;

- из подготовки и издания государственных законодательных актов;

- из консервационных и реставрационных работ;

- из популяризации памятников как исторического достояния.

В значительной степени в борьбе с хищениями художественных произведений и охране памятников истории и культуры оказывают правоохранительные органы.

В ряде областей были созданы структуры по борьбе с хищениями художественных ценностей. Основная тяжесть охраны памятников культуры ложится на отделы вневедомственной охраны, которые используют в своей практике различные технические средства.

Учреждения культуры на основе федеральных законов совместно с вневедомственной охраной разрабатывают инструкции о порядке осуществления охраны конкретного объекта культуры. Заключают договора на охрану объектов культуры, согласно которых вневедомственная охрана несет ответственность и осуществляет комплекс мер, направленных на предотвращение утрат культурных ценностей из охраняемых объектов культуры в результате хищений, разбоев, взрывов, пожаров, актов вандализма, массовых беспорядков стихийных бедствий и других экстремальных ситуаций.

Охрана объектов культуры может осуществляться милицейскими военизированными и сторожевыми подразделениями вневедомственной охраны с помощью технических средств с выводом сигналов тревоги на местные (автономные) пульты охраны или на пункты централизованной охраны, либо сочетанием этих видов охраны. В учреждении культуры в соответствии с законодательством Российской Федерации может функционировать внутриобъектовая служба безопасности, которая в случае охраны учреждения культуры вневедомственной охраной координирует свою деятельность с деятельностью данных подразделений.

Деятельность нарядов охраны объектов культуры организуется в соответствии с требованиями Наставления по организации деятельности строевых подразделений милиции вневедомственной охраны при органах внутренних дел, утвержденного приказом МВД России от 15 июня 1994 года N 201, Наставления по организации службы военизированных, сторожевых подразделений вневедомственной охраны, утвержденного приказом МВД России от 22 марта 1993 года N 121, Устава патрульно – постовой службы милиции общественной безопасности, утвержденного приказом МВД России от 18 января 1993 года N 17, других нормативных правовых актов МВД России, совместных нормативных актов МВД России, Минкультуры России и Росархива и условиями договора на охрану объекта.

Для несения службы по охране объектов культуры подбираются сотрудники милиции, работники военизированной и сторожевой охраны, прошедшие соответствующую подготовку, годные по своим моральным и деловым качествам к этой работе.

**Заключение**

В современной отечественной эстетике укрепляется мысль о нарастании общечеловеческих гуманистических начал в художественной культуре. Именно утверждение ценностей общечеловеческих и всевременных становится целью утверждения новых подходов эстетики России.

Самое пристальное и заинтересованное внимание со стороны наших писателей, теоретиков и философов к этой новой науке, стремление разобраться в ее сущности, предмете, назначении, выработать о ней по возможности полное и всестороннее понятие предоставило нам возможность всесторонне ее изучить. Диапазон их исканий и представлений об эстетике был достаточно широк и разнообразен - наука вкуса, наука чувственного познания, общая теория изящных искусств, учение об изящном, наука о красоте или прекрасном в природе и искусстве, философия изящных искусств и т. п. Основанием ее полагали и вкус, и психологию, и «патологию», и логику, и собственно философию. В одном лишь наблюдалось относительное единодушие, о том, что данная паука нужна всем, что она составляет основу эстетического воспитания, необходимого для дальнейшего совершенствования изящных искусств и повышения культурного уровня народа, общества.

В наш век, когда в течение жизни одного поколения неоднократно происходят глобальные переломы в социальной, политической, психологической, мировоззренческой, культурной ситуации, неизбежно появление нового типа творчества эстетика же (для тех, кто ценит и любит искусство и хочет лучше понимать его) не останавливаться на достигнутом, продолжая движение в современной литературно-критической, искусствоведческой и художественной мысли развивает духовный мир и культуру всего человечества.

**Список литературы:**

1. Валицкая А.П. Русская эстетика XVIII века. Историко-проблемный очерк просветительской мысли.- М., 1983.
2. Радугина А.А. Эстетика М., 1998.
3. Карташов А.В. Русское христианство // Записки русской академической группы в США. Т. XXII.- Нью-Йорк, 1989.
4. Карамзин Н.М. Письма русского путешественника.- Л„ 1984.
5. Ленин В.И. О пролетарской культуре. Т. 41.
6. УК РФ.
7. Приказ МВД РФ от 25 мая 1998 г. N 315 «Об утверждении инструкции по организации охраны объектов, хранящих культурные ценности, подразделениями вневедомственной охраны при органах внутренних дел РФ».