***Author:* Chekanova Yu**

*Образ мыслей ненаказуем…*

 ***Ульпиан***

Для начала работы над эссе по эстетике, на мой взгляд, нужно вкратце написать о сущности эстетики как таковой. Попытки анализа истории формирования и развития эстетической мысли предпринимались неоднократно и многими буржуазными учеными: Шаслером, Циммерманом-в Германии; Бозанкетом, Найтом, Гильбертом и Куном, Бердсли-в Англии; Кроче-в Италии; Байе-во Франции. Я назвала имена лишь некоторых ученых, пытавшихся написать систематическую историю эстетики. Однако эти попытки, как правило, не увенчивались успехами. В их трудах, правда, можно найти ценные фактические данные и интересные наблюдения, но в силу неправильности исходных методологических принципов верной картины о развитии эстетики мы не получаем. Основной порок методологии зарубежных исследований по истории эстетической мысли-это идеализм в понимании процесса исторического развития. Вследствие этого эстетическая мысль рассматривается чисто имманентно, изолированно от других сторон общественной жизни. Этот недостаток присущ не только старым работам, как, например, труд Циммермана, но и тем, которые опубликованы совсем недавно (Байе, Бердсли). Изолируя эстетическую мысль от материальной основы общества, от социально-политических, общекультурных явлений, буржуазные историки закрывают себе путь к правильному пониманию ее генезиса, развития и роли в общественной жизни. Задача истории эстетики состоит в том, чтобы научно объяснить, почему в тот или иной период развития общества возникают те или другие эстетические концепции; какими причинами определяется расцвет или упадок эстетической мысли; почему одни эстетические теории сменяются другими; какими обстоятельствами вызывается борьба по коренным проблемам эстетики; какова объективная ценность эстетических концепций; в чем истинный критерий их оценки, наконец, какова их роль в жизни людей в тот или другой исторический период. Приступая к конкретному изучению вопроса, мы сталкиваемся с рядом проблем, требующих объяснения. Прежде всего нужно определить, что является предметом эстетики как науки. Следует отметить, что однозначного ответа на этот вопрос пока нет. В этом плане на протяжении последних десятилетий велись оживленные дискуссии, но вопрос остается до сих пор недостаточно проясненным. Дать определение предмета эстетики не так легко ввиду широты той области, которая охватывается понятием эстетическое. **Эстетика**-это наука, которая изучает прекрасное в природе, обществе, материальном и духовном производстве, закономерности развития и функционирования эстетического сознания и общие принципы творчества по законам красоты, в том числе законы развития и функционирования в обществе искусства как специфической формы отражения действительности. Очень трудно поддаются выяснению объективные и субъективные моменты эстетического. Эстетическое -это родовое понятие но отношению к основным эстетическим категориям, к которым мы относим прекрасное, возвышенное, трагическое, комическое. Уже по содержанию такие эстетические понятия, как эстетический идеал, эстетический вкус и др. Еще уже категории, охватывающие лишь область искусства, - художественный образ, художественный метод и стиль и т. д. Трудность понимания эстетических категорий состоит в том, что в них фиксируются не только определенные стороны, связи, закономерности, свойство действительности, искусства, человеческой практики, образа жизни людей и т. д., но и отношение к ним, их оценка. В эстетических категориях, таким образом, заключаются очень широкие обобщения, обобщения философского характера. Следовательно, эстетика должна характеризоваться как философская наука. Поэтому когда говорят о философской эстетике, это звучит тавтологично. Она является частью философии. Когда же речь заходит о музыкальной эстетике, эстетике производства и т. д., то имеется в виду применение общеэстетических законов и категорий эстетической науки к определенному классу эстетических явлений.

**Античная эстетика**

Эстетика эллинизма нашла свое развитие в стоицизме, эпикуреизме, скептицизме и неоплатонизме, а также в близких к нему мистических теориях. **Школа стоиков** возникла после смерти Аристотеля. Ее ранними представителями являются Зенон (ок. 336-264 гг. до н. э.), Клеанф (331-232 гг. до н. э.), Хрисипп (280-208/205 гг. до н. э.), поздними -Цицерон (106-43 гг. до н. э.), Сенека (ок. 4-65 гг.) и Эпиктет (ок. 50-ок. 138 гг.).Стоики рассматривают искусство как подражание природе. В этом пункте они продолжают материалистическую линию античной классики. Но интерпретация принципа подражания природе дается в отрыве от общественной жизни людей, весь пафос направляется на индивидуальное самоусовершенствование человека. Из сочинений Хрисиппа, Сенеки и теоретиков искусства (Дионисий Галикарнасский, Цицерон), примыкавших к стоицизму, видно, что стоики вопросами общественной роли искусства, его природы и другими общеэстетическими проблемами занимаются гораздо меньше, чем вопросами формы художественного произведения, ораторского искусства, стиля и т. д. Так, Дионисий Галикарнасский подробно разработал теорию наилучших образцов ритмов и созвучий. Он много уделял внимания проблеме расположения слов. Касаясь вопроса стиля, стоики требуют здесь ясности, лаконичности, точности. Много рассуждал о стилях и фигурах речи и всех других сторонах ораторского искусства Цицерон. **Эстетическая теория эпикуреизма** представлена в эпоху эллинизма Эпикуром (341-270 гг. до н. э.), Филодемом (начало 1 в. до н. э.) и Лукрецием (1 в. дон. э.). Высказывания Эпикура по эстетике случайны и отрывочны. Гораздо обстоятельнее на этом вопросе останавливался Филодем. В трактате о музыке он выдвигает ту мысль, что музыка доставляет чувственное удовольствие, такое же, как еда и питье. Филодем отрицает общественное содержание искусства музыки и делает отсюда вывод, что музыка не может оказывать какое-либо влияние на чувства и волю человека. Все это проистекает из того, что музыка, по Филодему, не является подражанием чему-либо, в том числе и природе. Таким образом, у него проявились тенденции к формалистической интерпретации музыки. Эстетическая теория эпикуреизма достигла вершины своего развития у Лукреция Кара. Тит Лукреций Кар (99-55 гг. до н. э.) разрабатывает эстетические проблемы на основе материалистического представления о мире. В своей поэме «О природе вещей» он развивает мысль о нерушимости законов природы, независимых от вмешательства богов, утверждает принцип вечности и не-разрушимости материи, излагает, следуя Эпикуру, атомистическую теорию. Лукреций касается также и вопросов культуры и искусства. Искусство, по Лукрецию, не только доставляет «усладу». Оно также играет утилитарную роль. Оно, например, служит средством распространения знаний о «природе вещей». Поэтическую форму повествования Лукреций избирает сознательно. Она выступает у него как «приправа». Разъясняя причину того, почему он воспользовался ею, философ говорит: Может быть, этим путем я сумею твой ум и вниманье К нашим стихам приковать до тех пор, пока ты не постигнешь Всей природы вещей и познаешь от этого пользуй Лукреций не только философ, но и выдающийся поэт, «свежий, смелый поэтический властелин мира» (Маркс). Его поэма отличается не только глубиной развиваемых им идей, но и блестящей поэтической формой. Из других римских теоретиков искусства, близких к эпикуреизму, заслуживает упоминания римский поэт Квинт Гораций Флакк (65-8 гг. до н. э.). Идея божественного предопределения и бессмертия души, магические и астрологические верования, уже распространившиеся в его время, не нашли отзвука у Горация. Он явно сочувствует Эпикуру. Свои эстетические взгляды Гораций изложил в «Послании к Пизонам», названном еще в древности «Поэтическим искусством». Этот стихотворный трактат не претендует на теоретическое обобщение, а содержит практические советы начинающим поэтам. Античные комментаторы свидетельствуют о том, что для Горация послужил образцом трактат Неоитолема из Париода (Александрия, III в. до н.э.), в которое рассматривалось общее учение о поэзии, о трагедии и о призвании поэта. Текст трактата Неоптолема не сохранился. «Поэтика» Горация написана в виде сводки правил, которым должен следовать каждый поэт. Гораций подчеркивает решающую роль содержания, требует от поэта философского образования. Поэту, считает он, надлежит строго придерживаться единства, простоты, целостности, последовательности, непротиворечивости в литературных произведениях. Всякая асимметрия, нарушение гармонии, манерность им осуждаются. Гораций, далее, требует от поэта искренности: «Если ты хочешь, чтоб плакал и я, то сам будь растроган». Гораций дает характеристику видов и жанров поэзии, уделяя основное внимание трагедии. Установленные им по отношению к трагедии каноны предполагают драму классического типа. Гораций настаивает на правдоподобии вымысла: «Если ты что вымышляешь, будь в вымысле к истине близок: требовать веры во всем - невозможно» . Поэт дает совет служителям Муз беречься «льстецов под наружностью лисьей». Гораций сближает поэзию с живописью: «Живопись-так и поэзия, сходная с нею во многом...». Эту мысль позднее воскресят теоретики классицизма, за что их подвергнет критике Лессинг.«Поэтика» Горация хотя и не отличается богатством идей, все же сыграла известную положительную роль в развитии античной эстетической мысли. Буало в своем трактате «Поэтическое искусство» почти дословно ее воспроизводит. В эстетических теориях скептиков индивидуалистические и субъективистские тенденции, обозначившиеся у стоиков и эпикурейцев, нашли свое наиболее выпуклое выражение. Основателем школы скептиков был Пиррон (ок. 365-275 гг. до н. э.). Согласно древним скептикам, познать вещи невозможно. В теории это должно привести к «воздержанию от суждения», а в практике- обеспечить безразличное, бесстрастное отношение к предметам - «безмятежность» души, Появление школы скептиков в античной философии свидетельствовало об ее упадке. Некоторое оживление эстетической мысли эпохи эллинизма нашло выражение в эстетических высказываниях Плутарха (45-120 гг. н. э.), Лукиана (II в. н. э.), Псевдо-Лонгина (имя настоящего автора трактата «О возвышенном» неизвестно). Представляют интерес высказывания Плутарха о принципе подражания, об эстетическом воспитании, о сущности и видах комического. Именно то, что Плутарх, по примеру классических авторов, затрагивает социальные аспекты искусства. Много тончайших замечаний по вопросам искусства содержится в сочинениях Лукиана. Что касается знаменитого трактата «О возвышенном», который приписывается Дионисию Лонгину, то нужно сказать, что проблема возвышенного рассматривается автором по преимуществу с точки зрения риторически-стилистической. Сама попытка ввести новую категорию в число общих эстетических понятий знаменательна тем, что таким путем ставится проблема расширения сферы искусства-до этого областью искусства считалось прекрасное. Названный трактат впоследствии имел большой резонанс в мировой эстетике. Некоторое оживление эстетической мысли во II-III вв. н. э. было непродолжительным. Окончательный распад античной эстетической мысли завершается в III в. н. э. Это период разложения рабовладельческой формации, что и определило идейную деградацию. Идеологическую обстановку этого времени очень ярко обрисовал Энгельс: «Это было время, когда даже в Риме и Греции, а еще гораздо более в Малой Азии, Сирии и Египте абсолютно некритическая смесь грубейших суеверий самых различных народов безоговорочно принималась на веру и дополнялась благочестивым обманом и прямым шарлатанством; время, когда первостепенную роль играли чудеса, экстазы, видения, заклинания духов, прорицания будущего, алхимия, каббала и прочая мистическая колдовская чепуха» .Вульгаризация и разложение античной эстетической мысли особенно ярко проявились у Плотина (205-270 гг. н. э.), видного представителя неоплатонизма. Мир Плотин мыслит как эманацию, как истечение божественной полноты. Первоначальное совершенство, постепенно истекая, все более и более становится несовершенным. Цель человека состоит в возвращении к богу, что осуществляется через аскезу и экстаз. Только в состоянии умоисступления и экстаза мы возвышаемся до божества. В мистическом плане обсуждается Плотином и проблема прекрасного. По его мнению, вещи прекрасны «через приобщение идее». Красота, воспринимаемая чувствами,- низший вид прекрасного. Гораздо выше красоты «занятий» и «знаний» «сияние» добродетели, лик справедливости и умеренности. Чем больше душа освобождается от телесного, тем она становится прекраснее. Добро стоит во главе «хоровода» вещей, оно-наивысшая и первая красота. Лицезрение этой красоты выше всего-выше красивых тел, ради нее надлежит отказаться от царства и власти. Прекрасные тела, согласно Плотину,-это лишь следы, образы, тени, отблески высшей красоты. Мы должны бежать туда, разумеется, не ногами и не на повозке, а пробудив духовное зрение, имеющееся у всех, хотя пользуются им немногие. Чтобы узреть высшую красоту, надлежит сперва освободить душу от телесной скверны. Проповедь аскетизма, презрение к чувственному миру, отказ от разума и выдвижение на первый план мистического созерцания, усмотрение высшей красоты в боге-все эти стороны эстетики Плотина предвосхищают теологические концепции феодального средневековья. Нельзя, например, понять философские и эстетические взгляды Августина Блаженного без учета того влияния, которое оказал на него Плотин. **Неоплатоническая философия** получила разработку у Порфирия (III в. н. э.), Ямвлиха (IV в. н. э.) и Прокла (V в. н. э.). Пз этих учеников Плотина заслуживает внимания Прокл (410-485 гг.), представитель афинской школы неоплатонизма. Прокл придал мистической философии Плотина своеобразный «диалектический» характер. Эманацию божества он представляет в виде триадического развития. Суть этой мистико-идеалистической диалектики раскрывается в его книге «Элементы богословия». Гениальные диалектические догадки Гераклита, Демокрита, Аристотеля превратились у Прокла в схоластическое жонглирование абстрактными понятиями. В 529 г. были закрыты философские школы в Афинах. Этим завершается внешняя история античной философии и эстетики. Однако влияние философских и эстетических идей античности никогда не прекращалось. Мы испытываем его и до настоящего времени.

**РУСЬ**

Историческая дистанция, даль времен делают особенно впечатляющим величественный силуэт древнерусской художественно-эстетической культуры. Древняя Русь в процессе исторического исследования ее духовной жизни все более поражает воображение нашего совре­менника высоким уровнем эстетического сознания, богатством и разнообразием художественных форм, глубиной постижения нравственно-эстетического идеала.

 Непревзойденные шедевры созданы древнерусски­ми художниками и мастерами во всех сферах эстети­ческой деятельности. Творения древнерусских зодчих (прославленный Софийский собор в Киеве, София Нов­городская, Успенский и Дмитриевский соборы во Вла­димире, ставшая символом красоты церковь Покрова на Нерли, Успенский собор в Рязани, ансамбли много­численных кремлевских сооружений русских средневе­ковых городов и т. д.); искусство знаменитых древне­русских иконописцев: Феофана Грека, Андрея Рубле­ва, Дионисия и др.; памятники древнерусской письменности, включая бессмертное «Слово о полку Игореве» и бесчисленное множество других памятни­ков древнерусской литературы, запечатлели и передали потомкам разностороннюю эстетическую одаренность русского народа, его высокий эстетический вкус.Киевская Русь, принявшая в Х 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 непосредственную связь искусства, художественных идей с жизнью, бытом, трудом, обрядностью, религиозными воззрениями, магией и т. д.Эти эстетические идеи были функциональными, имели символическое значение, должны были обере­гать людей от бедствий, приносить счастье, служить добру, побеждать зло. Знаток культуры Древней Руси Сергей Есенин, от­давший много сил и времени изучению славянского орнамента, дошедшего до наших дней, писал в статье «Ключи Марии» о том, что древнерусский человек вкладывал в орнамент «всю жизнь, все сердце и весь разум», что «почти каждая вещь» Древней Руси несет на себе отпечаток могучей эстетической силы. «Все наши коньки на крышах, петухи на ставнях, голуби на князьке крыльца, цветы на постельном и тельном белье вместе с полотенцами носят не простой характер узорочья, это великая значная эпопея исходу мира и назначения человека. Конь как в греческой, египет­ской, римской, так и в русской мифологии есть знак устремления, но только один русский мужик догадался посадить его к себе на крышу, уподобив свою хату под ним колеснице. Глубокий философско-эстетический смысл древнего искусства дохристианского периода явился исходной точкой развития художественной и эстетической мысли возникшего в IX веке из объеди­нения восточных славян нового государства — Киев­ской Руси, ставшего одним из могучих и передовых го­сударств Европы с высокоразвитой художественной культурой.Принятие в конце Х 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.С принятием христианства развитие эстетической мысли и искусства получает официальный характер под эгидой церкви и государства. Вместе с появлением и распространением доктрин православия возникают и развиваются новые для Руси того времени каноны и эстетические идеи, связанные с византийской культу­рой. Для византийской эстетики, как и для средневе­ковья в целом, главным было духовное, внетелесное начало, противопоставление духовности, сурового аске­тизма чувственно-материальной природе эстетического мировосприятия язычества. Духовно-аскетический религиозный идеал становится одновременно и эстети­ческим идеалом. В противоположность античности конкретно-пластические формы заменены абстрактно-символическими формами, имеющими глубинный фи­лософский смысл.Знакомство с византийской культурой ускорило художественно-эстетическое развитие Древней Руси, раздвинув горизонт древнерусской культуры, познако­мив ее с переводными античными источниками в основ­ном в их византийском и сербско-болгарском отраже­нии. Не затронув и не изменив, по существу, основ и истоков древнерусской народной культуры, византий­ская эстетическая культура «скрестилась» с древне­русской, дохристианской. «Однако процесс обрусения византийского стиля», — справедливо замечает Н. А. Дмитриева, — выявился рано и весьма энергич­но — это заставляет предполагать, что у восточных славян уже раньше была своя достаточно развитая культура в области художественного ремесла и строи­тельства. Последние исследования и раскопки это под­тверждают. Русь знала литье и чекан, владела тонким мастерством эмалей. Она производила искусные юве­лирные вещи — бронзовые амулеты и украшения: звездчатые подвески, пряжки, колты и гривны (древ­ние серьги и ожерелья), осыпанные «зернью», увитые сканью. В узоры этих изделий вплетались птичьи, зве­риные и человеческие фигуры — славянский вариант «звериного стиля», следы языческой мифологии сла­вян, почитавших бога—громовержца Перуна, скоть­его бога Велеса, Берегиню — мать всего живого и мно­гих других природных божеств» .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.

Барочное искусство уделяет особое внимание воображению, замыслу, который должен быть остроумным, поражать новизной. **Барокко** допускает в свою сферу безобразное, гротескное, фантастическое. Принцип сведения противоположностей заменяет в искусстве барокко *принцип меры* (так у Бернини тяжелый камень превращается в тончайшую драпировку ткани; скульптура дает живописный эффект; архитектура становится подобной застывшей музыке, слово сливается с музыкой, фантастическое подается как реальное, веселое оборачивается трагичным). Совмещение планов сверхреального, мистического и натуралистического впервые присутствует в эстетике барокко, затем проявляется в романтизме и в сюрреализме. Теоретическая мысль барокко отходит и от той возрожденческой мысли, что искусство (особенно изобразительное) – это наука, что оно основано на законах логического мышления, что искусство вызвано задачами познания. Барокко подчеркивает тот факт, что искусство глубоко отличается от логики науки. Остроумие есть признак *гениальности*. Художественный дар дается Богом, и никакая теория не в состоянии помочь его обрести. "Не теория, но вдохновение рождает творения поэта и музыканта ". В эпоху барокко мировоззрение человека не только было расколото (как в эпоху Возрождения – самоутверждение и трагизм), но окончательно потеряло цельность и гармоничность. Мировоззрение, мироощущение человека постигло глубину, *внутреннюю противоречивость бытия*, человеческой жизни, мироздания. Не случайно в этот период, но уже во Франции, появляется такой мыслитель, как Паскаль. Он во многом не принимал рациональную парадигму и отказывался признавать мир устойчивым, жил на грани бытия и небытия, над пропастью. Паскаль ощущал связь красоты с самим воспринимающим субъектом. Он пытался соединить индивидуальность эстетического переживания с некими общими, объективными основами. Подчеркивал особую роль эстетического переживания, считал его необходимым элементом социальной жизни: "Это (красота) нечто, столь малое, что затрудняются его определить, движет землей, принципами, армиями, всем миром. Будь нос Клеопатры короче, лик земли был бы иным". Барокко – это пышность, декоративность, величие, замысловатость, текучесть, порыв, страсть, экстаз, артистизм, личностность. Оно было призвано возвеличивать католическую церковь и короля. Все в искусстве утверждало человека как частицу космоса. Не прошли даром идеи Дж. Бруно, Кампанеллы, успехи физики, астрономии.

Немецкая классическая эстетика

Немецкая классическая эстетика ХУШ-Х1Х вв. - важнейший этап в развитии мировой эстетической мысли. Наиболее выдающимися ее представителями были Кант, Фихте, Шиллер, Гегель, Фейербах. Их главной заслугой является понимание эстетической науки как органичной и необходимой части философии и включение ее в свои философские системы. Диалектический метод исследования немецкие философы успешно применяли не только к изучению эстетических проблем, но и к анализу всего мирового художественного процесса. Классики немецкой философии видели связь эстетических проблем и искусства с важнейшими задачами данного исторического периода, постоянно подчеркивая их тесное взаимодействие с жизнью общества и человека. Эстетические концепции содержали в себе гуманистические тенденции, ибо опирались на диалектический метод исследования и рассматривали художественную культуру исторически. Немецкая классическая эстетика оказала сильнейшее влияние на развитие эстетических теорий Англии, Франции, Италии, России. Основоположником немецкой классической эстетики был выдающийся философ И. Кант (1724-1804). Главным сочинением Канта по эстетике стала ”Критика способности суждения” (1790). Вслед за “Критикой чистого разума” (1781)и “Критикой практического разума” (1778), она представляет собой третью часть его теории познания, излагающую три основных вида “общих способностей души”. Эстетическая часть “Критики способности суждения” состоит из двух разделов: “Аналитика прекрасного” и “Аналитика возвышенного”. В “Аналитике прекрасного” Кант объясняет природу эстетического суждения, которое, по его мнению, отлично от логического суждения. Эстетическое суждение является “суждением вкуса”, в то время как логическое имеет своей целью поиск истины. Особым видом эстетического суждения вкуса является прекрасное. Кант определяет четыре момента субъективного восприятия прекрасного:

1. прекрасное свободно от практического интереса;
2. прекрасное носит всеобщий характер и имеет значение для каждого;
3. красота есть форма целесообразности предмета, поскольку она воспринимается в нем без представления о цели;
4. прекрасное есть то, что нравится без понятия, как предмет необходимого любования.

Во второй части “Критики способности суждения” - в “Аналитике возвышенного” - Кант развивает свое учение о возвышенном. Философ подчеркивает, что возвышенное обладает теми же четырьмя характеристиками, что и прекрасное. Возвышенное также свободно от интереса, оно имеет значение для всех, оно целесообразно и необходимо. Между тем Кант показывает и различие. Он выделяет два типа возвышенного: “математически возвышенное” и “динамически возвышенное”. Примером первого являются величины, имеющие протяженность во времени и пространстве: небо, океан; второе - выражает величины силы и могущества: наводнения, землетрясения, ураганы. В обоих случаях возвышенное подавляет наше воображение. В “Критике способности суждения” Кант уделяет внимание и двум другим основным категориям эстетики - трагическому и комическому. Правда, о них он говорит гораздо меньше, скорее пытаясь показать их во взаимосвязи, в координации с прекрасным и возвышенным. В своем анализе искусства философ сосредоточивается на двух вопросах: природа и воспитание гения и классификация искусств. Кант формулирует четыре качества художественного гения:

1. гений абсолютно оригинален;
2. творчество гения должно быть образцовым;
3. гений - это способность создавать правила;
4. гений встречается лишь в искусстве.

В ходе своего дальнейшего рассуждения философ приходит к выводу о том, что гений нуждается в воспитании и образовании, ибо без этого любая одаренность вырождается. Другая проблема, к которой Кант обращается в своем учении об искусстве, - это систематизация и классификация его видов. Все искусства философ разделил на: словесные (красноречие и поэзия), изобразительные (пластика, живопись) и искусства “изящной игры ощущений” (музыка и искусство красок). Ведущим видом искусства Кант считает поэзию, которая “... эстетически возвышается до идеи” (Кант И. Критика способности суждения. Соч. В 6-и тт. Т. 5.- С. 345). По способности вызвать “душевное волнение” после поэзии идет музыка. Среди изобразительных искусств предпочтение отдавалось живописи.

Заканчивая изложение эстетики классификацией изящных искусств, Кант производит эту систематизацию “по суду разума”. И он твердо уверен в том, что то искусство, которое ничего не дает для идеи - деградирует.

К числу ярчайших представителей немецкой классической эстетики принадлежит поэт и философ Ф. Шиллер (1759-1805). В своем творческом становлении он прошел ряд этапов. Первоначально его деятельность была тесно связана с литературно-художественным движением просветительского характера “Буря и натиск”. Это движение зародилось в 70-80- е гг. XVIII в. в Германии, как идеологическое наступление демократической молодежи (“бурных гениев”) на существовавшие каноны в духовной культуре. Лидером организации был И. Г. Гердер, а среди тех, кто себя активно проявлял, были И. В. Гете, Ф. Шиллер, Ф. М. Клингер и др. “ Штюрмеры” (так они себя называли сами от немецкого названия движения) выдвинули ряд важнейших эстетических положений, которые стали принципиальными в их теоретическом наследии:

1. исторический подход к литературе и искусству. Искусство должно рассматриваться с точки зрения соответствия его произведений “духу своего времени”;
2. зависимость искусства от естественной (природной) и социальной Среды;
3. каждый народ должен иметь свою художественную культуру, пронизанную национальным духом;
4. “новое прочтение” мирового культурного наследия.

Под влиянием эстетических идей “Бури и натиска” Шиллер в первых теоретических сочинениях “О современном немецком театре” (1782), “Театр, рассматриваемый как нравственное учреждение” (1784) - выдвигает на первый план театр, как наиболее мощное средство пропаганды новых идей и воспитания нравственности. В своих ранних статьях и драмах Шиллер выступает против правил классицизма, нарушая все привычные каноны классицистского театра, обосновывает свободу и универсальность художественного гения. Наиболее полно эстетические взгляды Шиллера представлены в работе “Письма об эстетическом воспитании” (1793-1795). Здесь философ формулирует концепцию эстетического воспитания личности, акцентируя внимание на мирном, нереволюционном пути буржуазно-демократического преобразования общества. Анализируя современную эпоху, Шиллер признает неизбежность антагонистических классовых противоречий, объясняя это “отвратительными нравами культурных классов”, и также “грубостью и беззаконными инстинктами низов”. Преодоление противоречий действительности Шиллер видал только в искусстве, в эстетическом воспитании. Все содержание “Писем” и состоит в попытке доказать осуществимость этой утопии. Человек, пишет Шиллер, двумя путями может удалиться от своего назначения: стать жертвой “грубости” или “изнеженности и извращенности”. “Красота должна вывести людей на истинный путь из этого двойного хаоса” (Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании. Собр. соч. В 7-и тт. Т. 6.- М., 1955.- С. 314). В дальнейших рассуждениях Шиллера особое значение получают два понятия: “игра” и “эстетическая видимость”. Игра, по мнению философа, имеет большое значение в жизни человека. Она представляет собой деятельность, свободную от всяких практических целей. В игре человек реализует себя наиболее гармонична В процессе игры создается “эстетическая видимость”, которая отличается как от самой реальности, так и от воображения и фантазии. Шиллер вместе с Гете, Лессингом, Гердером и Винкельманом стояли у истоков рождения нового европейского идейного и художественного движения - романтизма.

**Романтизм** - это мощное художественное направление, в основе которого лежал творческий метод, провозглашавший своим главным принципом абсолютную и безграничную свободу личности. Сутью романтического мировосприятия является признание драматического неразрешимого противоречия между низменной действительностью и высоким идеалом, несовместимым с нею, а подчас и вообще нереализуемым.Для романтизма как художественного стиля характерно противопоставление “подражанию природе” творческой активности художника, отрицание нормативности в создании произведений искусства и обновление художественных форм. Понимая искусство как высшую реальность, романтизм стимулирует ассоциативность художественного мышления и взаимопроникновение различных видов и жанров искусства. Произведения романтиков наполнены чувствами восторга и разочарования, воодушевления и отчаяния. Эти душевные колебания создавали ощущение непостижимости действительности, вечной загадки мира, признания невозможности его полного духовного постижения. Гетерогенность романтического стиля породила неустойчивость всей художественной системы в целом. Романтическая эпоха - время небывалого расцвета музыки (Ф. Шопен, Г. Берлиоз, Ф. Шуберт, Ф. Лист), живописи (Э. Делакруа, Т. Жерико, Д. Констебл, О. Кипренский) и литературы (В. Скотт, А. Дюма, Э. Гофман, М. Лермонтов). В романтическую эпоху люди почувствовали движение времени, общественные перемены, что сопровождалось небывалым интересом к народной культуре, ее истокам и к росту национального самосознания во многих европейских странах. Романтизм нашел свое выражение не только в сфере идеологии, но и в сфере общественной психологии, выступив как определенное мироощущение и мировосприятие эпохи. Теоретическое наследие Г. В. Ф. Гегеля (1770-1831) стало своеобразным итогом развития немецкой классической эстетики. Философу удалось не только обобщить и систематизировать наиболее существенные идеи своих предшественников, но и ввести в рассмотрение эстетических проблем историзм и диалектику. Свое эстетическое учение Гегель излагает в лекциях, прочитанных в Гейдельбергском (1817-1818) и Берлинском (1820-1829) университетах. “Эстетика” Гегеля состоит из введения, учения о прекрасном или идеале, учения о трех формах существования искусства и теории отдельных его видов (архитектуры, скульптуры, живописи, музыки, поэзии). Остановимся на тех страницах гегелевского сочинения, которые раскрывают природу искусства, специфику его общественного функционирования, противоречие идеологических и гуманистических тенденций в нем. В своей “Эстетике” Гегель последовательно провел исторический принцип рассмотрения искусства, подчеркнув огромное социальное значение этого явления. Согласно его грандиозной по своему идейному богатству эстетической концепции искусство проходит три стадии, характеризующие изменение соотношения содержания и формы: символическую, классическую, романтическую. В своей “Эстетике” Гегель глубоко анализирует древнегреческую трагедию, скульптуру и архитектуру, средневековый эпос, византийскую живопись, искусство Ренессанса, классицизма, тем самым оказывая воздействие и на осмысление теории художественного творчества. Огромное влияние оказала гегелевская эстетика и на современников великого философа. Это способствовало появлению новых имен, эстетических школ и направлений, в основном позитивистского плана. Неогегельянцами называли себя К. Розенкранц, автор “Эстетики безобразного” (1835), А. Руге, написавший “Новую предварительную школу эстетики” (1837), и Ф. Г. Фишер, чей труд “Эстетика или наука прекрасного” представляет собой достаточно развернутое сочинение. Немецкая классическая эстетика конца XVIII - начала XIX вв. внесла существенный вклад в развитие мировой эстетической мысли. Ее главными достижениями, бесспорно, являются рассмотрение проблем эстетики и искусства с точки зрения историзма, активности и диалектичности сознания.

Прежде, чем характеризовать эстетику Франции эпохи Просвещения, следует сказать о Р. Декарте, положившем начало рационалистической философии языка и знаков в новое время.Идеи этой философии не нашли прямого отражения в тех немногочисленных высказывания об искусстве, которые встречаются в его сочинениях; тем не менее стоит указать, с одной стороны, на противопоставление Декартом чувственного познания, куда, по-видимому, он относит и искусство, интеллектуальному; с другой стороны, на выделение им в интеллектуальном познании интуитивного (непосредственного) и дискурсивного (опосредованного, “дедукции”) . Эти идеи, истолкованные самим Декартом на основе его рационализма, будут использованы в последующем развитии философии и эстетики для истолкования различия видов символизма в искусстве и науке. В эстетике французского Просвещения широкое распространение вновь получает принцип подражания, что означало значительный интерес к изобразительной форме репрезентации в искусстве. Так, Ж.-Б.Дюбо противопоставляет в своих “Критических размышлениях о поэзии и живописи” живопись - поэзии, связывая это с тем, что живопись пользуется для подражания “естественными” знаками, а поэзия - искусственными. Исследование поэзии, полагает Дюбо, с точки зрения “механизма”, предполагает анализ слов как простых звуков, анализ же поэзии - как “стиля” - связан с исследованиями слов как знаков идей. Примененное Дюбо к анализу искусства различение “естественных” и “искусственных” знаков оказало большое влияние на французских и немецких эстетиков ХVII - начала ХIХ в. Много места в этом сочинении отводится проблеме аллегории . Это было характерно не только для Дюбо, но для эстетики Просвещения в целом. “Известно, что деятели просветительской эпохи видели в искусстве важнейшее средство воспитания... Это морально-дидактическое понимание искусства было связано, как правило, с выдвижением аллегории в качестве центральной категории в системе эстетических категорий и понятий”. Центральной идеей философии искусства Кондильяка было стремление вывести все виды искусства из потребности в общении, из языка. Этим объясняется то важное место, которое занимает учение о знаках в его теории искусства и культуры. В трактате “Опыт о происхождении человеческих знаний” (1746) Э.Кондильяк утверждает, что в основе общения между людьми лежит подражание явлениям внешнего мира, посредством которого в сознании других людей вызываются образы этих явлений. Поскольку “изображение” предмета есть наиболее определенный знак, какой только можно придумать” , постольку первоначальные языки - примитивные танцевальные пантомимы, “язык жестов”, язык слов, письмо - носили изобразительный характер, отличались живописностью, наглядностью, насыщенностью образами и живостью оригинала. Из них развились танец, поэзия, живопись. Изобретение образного языка было необходимо. Особенно употребителен, по мнению Кандильяка, этот язык среди ораторов и поэтов, у которых он становится “источником художественных красот” . Кондильяк был одним из первых философов, кто в осознанной форме поставил вопрос “об употреблении систем в искусствах”. В той мере, в какой учение Кондильяка о роли знаков в познании и искусстве развивало сенсуалистическое учение Локка и объясняло искусство из “опыта и привычки”, оно было материалистическим. Однако своим тезисом об “изобретении” знаков, языка и искусства он преувеличивал момент условности в символизме, что приводило иногда к агностицистским выводам и страдало антиисторизмом. Д. Дидро также стоял на позициях знаковой теории языка. Предвосхищая позднейшие открытия (А. Бинэ, Мюллер Фрейенфельса), он утверждал, что в обычной речи мы не стремимся запечатлеть весь последовательный ряд идей и образов, заключающийся в воспринимаемой речи, но руководствуемся лишь знаком (звуком) и чувством. Без подобного сокращения люди не могли бы разговаривать. Иное дело, когда мы имеем дело не с обычными “речами”, но с неслыханными, невиданными, редко воспринимаемыми, с тонким соотношением идей, чудесных и новых образов. Иными словами, когда мы имеем дело с искусством и поэзией. В этом случае мы как бы возвращаемся в состояние детства, когда мощно работает воображение. В этом случае приходится прибегать к природе, к первообразу. Оригинальность такой речи, такого творения вызывает удовольствие. Дидро стоит на номиналистической позиции и поэтому не может избежать противоречий. Общее он видит лишь в “идее и ее выражении”, то же, что хотят сообщить - ощущения и чувства - абсолютно индивидуально. В двух стихах, написанных на одну и ту же тему, есть лишь видимая общность, и причина этой общности - бедность языка. Если бы язык был столь богат, чтобы соответствовать всему разнообразию чувств людей, они выразили бы их совершенно различно, так как у них нет ни одного общего чувствования. В их речах не было бы ни одного одинакового слова, подобно тому, как нет абсолютно похожего звука в их говоре и ни одной схожей буквы в их почерке. Но тогда всякий имел как бы свой собственный, отличный от других, язык. Как же в этом случае люди смогут понять друг друга? И Дидро признает: “Допустим, что бог дал бы внезапно каждому индивиду язык, во всех отношениях адекватный его ощущениям. В этом случае люди перестали бы понимать друг друга”. Дидро фактически признал, что в речи и искусстве “язык оттенков” понятен именно потому, что в нем содержится общеязыковая основа для этих “оттенков”. Источник музыки Дидро видел в живой человеческой речи. Его занимал вопрос, который позже, у Лессинга примет отчетливо “семиотическую” окраску”, о том, почему уместное в одном виде искусства бессмысленно в другом. Несмотря на противоречия для философии искусства Дидро была характерна тенденция представить изобразительную репрезентацию в искусстве как орудие реалистического воспроизведения всей полноты жизни. Вслед за Дидро и другие французские философы - Ж. Ламетри, Гельвеций и др. используют в своих трудах учение о знаках. Гельвеций, например, применяет это учение в теории искусства при характеристике “ясности стиля”. Поскольку слова, пишет Гальвеций в книге “О человеке”, суть знаки, представляющие наши идеи, постольку последние неясны, когда неясны эти знаки, то есть когда значение слов не определено самым точным образом. Двусмысленность слова распространяется на идею, затемняет ее и мешает ей произвести сильное впечатление.Искусство, как и наука, применяет “абстрактные выражения”. Примеры таких “своих”, специфических для нее абстракций в поэзии Гельвеций видит в олицетворении. Ж.-Ж.Руссо в своих сочинениях и в особенности в “Опыте о происхождении языков...” подробно развивает тезис (который встречается у Дидро) о связи музыки с языком, мелодии - с интонацией человеческой речи. Мелодия, утверждает Руссо, подражая модуляциям голоса, звучанию языков и оборотам, выражает движения души . Рассуждения Руссо о языковой (речевой) основе музыки движутся в русле основной идеи просветительской эстетики о “подражании природе”, но акцент у Руссо, как верно отмечает Т.Э. Барская в статье “Эстетические воззрения Жан-Жака Руссо”, переносится на выразительную функцию искусства. Подражая речи, музыка выражает чувства - в этом видит Руссо ее силу. Эстетические идеи Руссо нацеливали искусство на воспроизведение жизни в форме, близкой и понятной народу.

Эстетика немецкого Просвещения.

В историко-эстетической литературе отмечается огромное влияние Лейбница на эстетику немецкого Просвещения (Баумгартен и др.), в особенности влияние его учения о видах познания. И это совершенно справедливо. Следует подчеркнуть, что в этом учении получило отчетливое выражение характерное для немецкой рационалистической философии и эстетики докантовского периода понимание “символа” и “символического”. Лейбниц, как известно, классифицировал познание на темное (подсознательное, неосознанное) и ясное. Последнее бывает либо смутным, либо отчетливым. Смутное - это такое познание, посредством которого мы, хотя и отличаем предметы от других, но не можем перечислить в отдельности его достаточные признаки. “Например, мы узнаем цветы, запахи, вкусовые качества и другие предметы ощущений с достаточной ясностью и отличаем их друг от друга, но основываясь только на простом свидетельстве чувств, а не на признаках, которые могли бы быть выражены словесно” . Из того примера, который Лейбниц приводит, далее следует, что к смутному он относит и художественное познание. “Подобным образом, - пишет он, - мы видим, что живописцы и другие мастера очень хорошо знают, что сделано правильно и что ошибочно, но отчета в своем суждении они часто не в состоянии дать и отвечают на вопрос, что в предмете, который не нравится, чего-то недостает”.Смутное познание у Лейбница - это область “чувственного познания”, получаемое посредством низших способностей и противопоставляемое уму, интеллектуальному познанию. Это противопоставление объясняется отчасти некоторым пренебрежением к чувственному знанию. Это пренебрежение можно увидеть, например, в заметках Лейбница на книгу Шефтсбери “Характеристики людей, нравов, мнений и времен”, где он, оценивал вкус как смутное восприятие, “для которого нельзя дать адекватного основания”, уподобляет его инстинкту. В то же время в другой работе, говоря о воздействии музыки, Лейбниц пишет, что “сами удовольствия чувств сводятся к удовольствиям интеллектуальным, но смутно познаваемым” . Итак, в философской системе Лейбница, во-первых, символическое противопоставляется интуитивному и, во-вторых, искусство оказывается вне сферы как символического, так и интуитивного (в смысле рациональной интуиции). Несмотря на то, что искусство не включается Лейбницем в область оперирования символами, следует кратко остановиться на его понимании символа и связанного с этим пониманием концепции языка, ибо они оказали влияние на последующее решение семантических проблем вообще и применительно к искусству в частности. Лейбниц стремился к тому, чтобы в языке науки каждому понятию соответствовал простой чувственный знак. Он хотел осуществить полную формализацию языка и мышления. В интересующем нас аспекте важно отметить, что подобные намерения он не только имел в отношении знаков рационального мышления, но и по отношению к естественным непроизвольно и инстинктивно прорывающимся формам выражения. Формы выражения в искусстве в этом отношении не составляли для Лейбница исключения. И хотя в 30-е годы ХХ в. Геделем была строго обоснована принципиальная неосуществимость намерений Лейбница, это не обесценивает методов, предложенных им в применении к частным задачам, в частности в области формализации языка исследований об искусстве. Отмеченное выше стремление Лейбница было связано с его попытками избежать злоупотреблений языком. Эта проблема специально обсуждается Лейбницем в его “Новых опытах о человеческом разуме”, полемически направленных против “Опыта о человеческом разуме” Д. Локка. В частности, Лейбниц последовательно приводит основные выдержки из III главы книги Локка, посвященной языку, и дает свои комментарии: соглашается, полемизирует, опровергает, дополняет. Идеи Лейбница оказали большое влияние на эстетику Баумгартена, Канта и других немецких философов. “Гений Лейбница внес диалектическое начало в теоретическую мысль Германии. Его собственное учение оказалось той почкой, из которой выросло мощное древо немецкой классической философии”. Можно говорить и о том, что Лейбниц стоит у истоков и немецкой классической эстетики. Эстетика английского Просвещения.Философские основы эстетической мысли Англии ХVII-ХVIII вв. были заложены в трудах великих английских философов - Ф. Бэкона, Т. Гоббса и Д. Локка. Каждому из них был свойственен значительный интерес к коммуникативных проблемам - знака (символа), значения и языка. Этот интерес, естественно, не мог не оказать свое влияния и на их подходы к анализу искусства. У Ф. Бэкона связь с его философией выявляется при характеристике искусства, в частности, поэзии, как познания. “Мы с самого начала, - пишет он, - назвали поэзию одним из основных видов знаний...”. Для Бэкона, философа Возрождения и в еще большей степени мыслителя Нового времени, характерен подход к познанию вообще, в том числе и к художественному, с практической точки зрения . Поэтому его в высшей степени интересует вопрос о том, как лучше, эффективнее передать, сообщить и выразить то, что найдено, о чем вынесено суждение и что отложено в памяти. Без всяких преувеличений можно сказать, что Бэкон был одним из первых философов Нового времени, увидевших глубокую связь между гносеологией и теорией коммуникации, которую он называл “искусством сообщения” . Ч. Моррис, характеризуя семиотические идеи философов английского эмпиризма, правильно отмечает, что большое внимание они уделяли проблемам семантики, анализу значения с точки зрения сенсуалистической психологии . Однако, Бэкон опять-таки в силу эмпирически-практического подхода к проблеме языка много внимания уделяет и тому аспекту, который позже получит в семиотике название “прагматики”, а у Бэкона называется “мудростью сообщения” и в значительной мере совпадает с риторикой. Так, формулируя задачу философской грамматики - исследовать не аналогию между словами, но “аналогию” между словами и вещами, т.е. “смысл” , Бэкон называет и другую цель - “как следует должным образом воспринимать чувства и мысли ума” . Как вытекает из контекста, “прагматические” задачи, которые он ставит перед риторическим искусством, во многом относятся и к искусству. Бэкон - и это тоже характеризует его как мыслителя Возрождения - далек от того, чтобы подчинить теорию искусства риторике, он видит различие между ними. Дело в том, что риторическое искусство использует воображение согласно указаниям разума. В искусстве же, поэзии, живописи часто возможны “преувеличения и произвольные изображения”, “невероятные” сочетания вещей, вот почему поэзия “скорее должна считаться своего рода развлечением ума”, чем “наукой” .

**Авангард** выплескивает на свои полотна кризис существующей реальности в виде отчужденных форм, кривых линий. **Экспрессионизм** выражается в проявлении субъективных, основанных на эмоциональном состоянии, импровизаций. **Кубизм**-художественное направление в искусстве, условно геометрирующее природу. **Абстактное искусс**тво выражено фантастической геометрией, отказом от изображения форм реальной действителтности**. Сюрреализм**-авангардное направление, Сновидения, галлюцинации, бред-бессознательное выражение жействительности-суть творчества. **Модернизм** выражался в изменении пространственных образов, пересмотре гармонии. Главным экпериментом модернистского направления является направление **Поп-Арт**, фетиширующее пространство, добавляющее яркость и краски в привычное, повседневное**. Минимализм** – практика создания произведений искусства с опорой на примеры предельной экономии изобразительных средств. **Постмодернизм-** представляет собой общее направление развития европейской культуры, ориентированное на “массу” и элиту общества, характеризующийся стилевым плюрализмом.

**Саморазрушение (смерть) искусства, художника и учителя.** В творчестве происходит сознательная переоринтация с творчества на компиляцию и цитирование. Творчество не равно творению. Если ранее работала система художник-произведение искусства, то в постмодернизме акцент переносится на отношение “произведение искусства-зритель”, что свидетельствует о принципиальном изменении самосознания художника. Постмодернистское художественное произведение должно быть обязательно увидено, выставлено напоказ, без зрителя оно не может существовать.

**Список использованной литературы.**

**1.** Материалисты Древней Греции. М., 1995.

**2.** Нечаева М. Н. Эстетика античности

**3.** Естетіка. Навчальний посібник. М.П.Колесніков, О.В.Колеснікова та інші. 2004р

**4.** Таранов П.С. Анатомия мудрости: 120 философов: в двух томах. Т19 Симферополь: Реноме, 1997.:ил.-Т.2.

1. Современная энциклопедия. Авт. Волчек Н.М. – Мн.: Современ. Литератор, 1999-

**6.** Борев Ю.Б. Эстетика.-М.:Политиздат,1998.-496с.:ил.

**7.** Коган М.С. Эстетика как философская наука.-С-Пб: Петрополис,1997.-544с.

**8**. Лукьянов Б.В. В мире эстетики.-М.: Просвещение,1988.-171с.:ил.