

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

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

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

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

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

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

эстетического сознания

, первыми шагами к возникновению

эстетики

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

Э

эстетики

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

эстетики

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

эстетики.

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

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

beaux arts, schöne Künste

, изящные искусства – с XVIII в.).

Эстетика

как философия искусства и прекрасного – традиционные клише классической

эстетики

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

[симметрии](#)

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

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

[форм](#)

видимой действительности (особенно в

[живописи](#)

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

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

эстетического

опыта.

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

эстетика

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

Имплицитная эстетика

уходит корнями в глубокую древность и представляет собой полутеоретическое свободное осмысление

эстетического опыта

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

Имплицитная эстетика

существовала (и существует ныне) на протяжении всей

истории эстетики

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

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

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

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

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

теоретическую эстетику

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

Эстетическое знание

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

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

to kalon

, будучи высшим этическим идеалом, имеет и сильную

эстетическую окраску

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

[мимесисе](#)

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

[мимесис](#)

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

[мимесиса](#)

он видел в самом акте искусного подражания: «

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

позднейшей эстетики

и

эстетизации безобразного

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

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

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

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

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

семиотической эстетики

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

эстетических суждений

, об априорной природе

эстетического опыта

. Осознание невозможности логического обоснования

эстетических суждений

приводит Августина к заключению об их божественном происхождении.

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

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

[Икона](#)

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

имплицитной эстетики – «эстетика аскетизма»

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

«литургическая эстетика»

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

православной эстетике

были осмыслены и теоретически проработаны в качестве

эстетических принципов

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

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

уделяла особое внимание согласованию принципов и категорий

античной эстетики

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

species Christi

), создает целую

«христологическую эстетику»

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

Эстетически

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

западной средневековой эстетике

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

византийской эстетики

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

Красоту (

pulchritudo

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

Под пропорцией (

proportio, consonantia

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

claritas)

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

совершенство (

perfectio

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

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

античной эстетикой

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

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

принципы неоплатонической эстетики

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

сфере. Искусство и

эстетика

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

особенность художественно-эстетического творчества

и его теоретического осмысления; в том числе и в понимании

мимесиса

. С Возрождения в евро-американской

эстетической культуре

намечаются две главные тенденции:

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

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

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

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

или

эстетику

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

эстетики

Эстетика классицизма

разработала теорию иерархии

[жанров искусства](#)

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

эстетические «догматы»

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

эстетика классицизма

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

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

этико-эстетическому воспитанию

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

Эстетизм конца

19 в. превращает

эстетическую компоненту искусства

в самоцель, единственную ценность.

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

[диза](#)

[йн,](#)

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

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

эстетики Возрождения

, классицизма, просвещения, техницизма. Для

эстетики барокко

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

barocco

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

эстетских излишеств

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

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

эстетики

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

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

эма

национальную эстетику

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

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

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

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

эстетики романтизма

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

эстетике романтизма

. К ней восходит и идея своеобразного синтеза искусств –

Gesamtkunstwerk

.

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

эстетическую и

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

эстетическая

, принципом которой является

гедонизм

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

эстетическим началом

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

эстетическое начало.

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

эстетическому существованию

(
Dasein

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

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

эстетика символизма

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

эстетики символизма

, которая осмыслила все истинное искусство как исключительно символическое.

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

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

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

«логический горизонт» и «

эстетический горизонт

» и определил

эстетику

как науку об особом чувственном познании (

gnoseologia inferior

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

Эстетика

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

эстетическим знакам

, в том числе и в искусстве.

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

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

Эстетическая

целесообразность

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

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

эстетика

рассматривается как завершающая часть общей философской системы.

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

эстетике

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

эстетики

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

эстетики целесообразное

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

Эстетическое

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

эстетическим

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

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

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

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

эстетическим

. Именно эти идеи послужили теоретическим основанием для

эстетизма

и формализма в

эстетике

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

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

Искусство как эстетический феномен

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

эстетике

Канта

эстетическое

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

эстетического опыта

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

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

Шиллер

. В письмах «

Об эстетическом воспитании человека

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

эстетического

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

эстетического воспитания

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

эстетическую

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

теоретическая эстетика Шеллинга

, оказавшего обратное сильное влияние на

эстетику романтизма

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

эстетическое созерцание

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

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

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

Эстетика

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

категории эстетики

и предмета искусства не

[МИМЕСИС](#)

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

Эстетическое наслаждение

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

Гегель усматривал в истории культуры три стадии развития искусства:

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

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

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

учебники по эстетике

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

немецкой классической эстетики

подвел в своем академическом труде «

Эстетика, или Наука о прекрасном

» (т.1-6; 1846-58; 1922-23)

Ф.Т.Фишер

. Главный тезис его

эстетики

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

Н.Г.Чернышевский

в своей диссертации «

Эстетические отношения искусства к действительности

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

Действительность, по

Чернышевскому

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

эстетика вчувствования

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

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

А.Ф.Лосев

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

предмету эстетики

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

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

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

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

классической эстетики

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

советские эстетики

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

систему эстетики

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

эстетического чувства

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

[миметической концепции](#)

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

техническая эстетика

, теория

[дизайна](#)

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

Своеобразие эстетического

» (1963) и «

Лекции по марксистско-ленинской эстетике

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

тоталитарной эстетики

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

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

Эстетическая теория

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

эстетических категорий

он выводит пары антиномических (динамических) понятий:

процессуальность-объективность, дух-материал, смысл-буквальность, конструкция-мимесис, тотальность-моментальность и т.п.

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

эстетика

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

Г.Фехнер

(«

Пропедевтика эстетики

», 1876 –

экспериментальная эстетика

),

Т.Липпс

(

эстетика как прикладная психология

),

И.Тэн

(

социологизаторская эстетика

),

Б.Кроче

(

эстетика как лингвистика

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

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

эстетика

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

Ницше

дал сильный импульс свободному плюралистическому бессистемному философствованию и в

сфере эстетики

. Более того, в духе присущего ему антиномизма и парадоксии

Ницше

провозгласил наступление «

эстетического века

», когда существование мира может быть оправдано только из

эстетических оснований

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

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

, психоаналитическую, семиотическую, экзистенциалистскую;

эстетику внутри структурализма и постструктурализма

, перетекающую в 60-е гг в постмодернистскую,

богословскую эстетику

(католическую и православную).

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

эстетическом сознании

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

структура эстетического восприятия

(Дюфрен) – существенные наработки этой эстетики

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

художественно-эстетической деятельности

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

постфрейдистской эстетик

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

имплицитной эстетики

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

современного эстетического опыта

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

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

эстетика структурализма

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

эстетику

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

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

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

структуралистам как смена, трансформация, модификация равноценных поэтических приемов, художественных структур, кодов невербализуемых коннотаций, формальных техник и элементов. В подходе к художественному тексту признаются равноправными все возможные интерпретации и герменевтические ходы, ибо полисемия

предполагается в качестве основы изначальных структурных кодов данного рода текстов. В русле структурализма сформировалась и

семиотическая эстетика

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

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

худож

ественно-эстетических понятий

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

эстетике

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

Postmodern

, или

постмодернизм

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

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

эстетике романтиков

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

эстетическая

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

сферу

эстетическую

в православном мире это опирающиеся на

эстетику

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

православной эстетики

понятия как

софийность искусства

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

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

эстетика неотолизма

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

схоластической эстетики

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

эстетики романтизма

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

эстетической концепцией

русско-немецкого художника

[В.Кандинского](#)

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

нравственно-эстетическую сущность бытия

. Крупнейшим исследованием в области

богословской эстетики

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

эстетику

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

эстетическом восприятии

ее происходит внепонятийное постижение Бога.

Эстетическое восприятие мира

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

эстетических категорий

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

эстетического опыта

, или постижения «формы»:

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

художник-гений;

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

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

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

эстетика

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

эстетики

стоят две главные супер-проблемы:

эстетическое

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

классической эстетики

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

эстетическое сознание

(включая

эстетическое восприятие

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

эстетическая культура

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

эстетическое воспитание

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

[мимесис](#)

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

[форма](#)

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

эстетике XX в

. возникло много принципов

классификации эстетических категорий

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

Появившиеся в сер. XX в. тенденции

неклассической эстетики

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

антиэстетических

(с позиции

классической эстетики

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

современные эстетики

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

эстетический опыт

, их тексты часто превращаются в современные арте-факты,

эстетические объекты

, требующие

эстетико-герменевтического анализа

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

предмета эстетики

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