

Белорусский государственный университет

Факультет социокультурных коммуникаций  
Кафедра дизайна

СОГЛАСОВАНО

Заведующий кафедрой  
дизайна

\_\_\_\_\_ А.Ю. Семенцов  
01 июня 2015 года

СОГЛАСОВАНО

Декан факультета  
социокультурных коммуникаций

\_\_\_\_\_ В.Е. Гурский  
01 июня 2015 года

**Электронный учебно-методический комплекс по дисциплине**

**ЭСТЕТИКА**

для студентов  
специальности 1-19 01 01-04 «Дизайн (коммуникативный)»

**Составитель:** доктор философских наук, профессор Х.С.Гафаров

**Рецензент:** доктор культурологии, профессор И.В.Морозов

Рассмотрено и утверждено  
на заседании Совета факультета  
протокол № 10 от 01.06.2015

## СОСТАВ ЭУМК

Введение.....	3
Тема 1. Эстетика как философская дисциплина.....	4
Тема 2. Эстетика в древности и в средние века.....	9
Тема 3. Эстетика Возрождения и Нового времени.....	25
Тема 4. Классическая эстетика.....	36
Тема 5. Эстетические теории XX века.....	45

## **ВВЕДЕНИЕ**

Цель дисциплины «Эстетика» заключается в том, чтобы раскрыть специфику прекрасного в природе и искусстве и охарактеризовать особенности восприятия прекрасного. Эстетика исследует условия возникновения искусства, его структурные и формальные признаки. В сферу эстетических исследований входит вопрос объективности критериев восприятия прекрасного, а также его воздействия и проблема оформления реципиентом эстетических суждений об эстетической и художественной ценности эстетического предмета. Эстетика занимается как взаимодействием формы и содержания произведения искусства, так и связью произведения искусства и социально-исторического контекста.

Основная задача данной дисциплины заключается в том, чтобы сделать феномен эстетического доступным для восприятия с помощью точных, исторически выверенных понятий и категорий. Поскольку эстетика охватывает сумму всех теорий искусства, она выступает как философская критика искусствоведения и основание для самопонимания художника.

Задачей преподавания эстетики является такое изложение материала по истории и теории предмета, которое создаёт максимально благоприятные условия для саморазвития студентов в качестве субъектов культуры. Преподавание эстетики не сводится к трансляции заранее предписанных знаний и продуцированию изначально заданной горизонтали мышления, а продуцирует креативное осмысление эстетической проблематики в горизонте изменяющейся реальности.

Курс «Эстетика» должен способствовать решению самими студентами вопроса о том, существуют ли объективные критерии восприятия прекрасного, или же они должны быть оформлены только субъективно, исходя из опыта соответствующего созерцающего индивида; он призван помочь выработке студентами собственных эстетических суждений о ценностях и вкусе; может содействовать каждому в формировании оснований для идентификации самого себя как креативной личности.

### *Тема 1*

## **Эстетика как философская дисциплина**

### **Вопросы**

1. Определение эстетики
2. История понятия «эстетика»
3. «Историческое» определение эстетики
4. Систематическое определение эстетики
5. Предметное поле современной эстетики
6. Методы изучения современной эстетики
7. Предмет и задачи курса

## Определение эстетики

Эстетика (*aesthetics / esthetics, Ästhetik, esthétique*) – это субдисциплина философии, основным предметом изучения которой является исследование сущности прекрасного и других эстетических ценностей.

Кроме того, она занимается изучением восприятия, чувств и вкуса, а также созданием и оценкой прекрасного.

В философии слово «эстетика» используется в двойном значении – для обозначения (1) теории чувственного восприятия вообще (не только в искусстве), (2) философской (или социологической) теории искусства или дизайна. В повседневной речи слово «эстетическое» в настоящее время используется как синоним слов «красивое», «высокое», «элегантное».

## История понятия «эстетика»

Понятие «эстетика» в качестве названия самостоятельной философской дисциплины было введено немецким философом Александром Готлибом Баумгартеном (*Alexander Gottlieb Baumgarten*, 1714–1762) в 1735 году в работе «Философские размышления о некоторых вопросах, касающихся поэтического произведения».

Слово «эстетика» было образовано от греческого *aisthetikos* (чувствующий, чувственный), которое, в свою очередь, произошло от *aisthanoma* (воспринимаю, чувствую, ощущаю).

В 1750 году был опубликован первый том сочинения Баумгартена «Эстетика», в 1758 году появился второй том этого эпохального труда.

Баумгартен определял эстетику как дисциплину, рядоположенную логике, относя обе дисциплины к *теории познания*. Специфика эстетики по отношению к логике в том, что она является *учением о чувственном постижении мира*. Баумгартен определил опыт прекрасного как интуитивное, но ещё не ясное и понятийно не схваченное познание совершенства. Антропологические предпосылки постижения прекрасного образуют (наряду с навыком) гениальность, энтузиазм и одаренность. Понимание эстетики как науки о «правилах чувственности вообще» сохраняется и у Канта.

## Двойственность «истории эстетики»

Вопрос о сущности прекрасного, тем не менее, имеет многовековую традицию. Эстетическая проблематика входит в контекст человеческого знания со времени возникновения теоретической мысли как таковой.

Можно выделить два основных способа исторического бытия эстетики: имплицитный (*implicite*) и эксплицитный (*explicite*)<sup>1</sup>. Ко второму относится собственно философская дисциплина эстетики, самоопределившаяся только к середине XVIII в. в относительно самостоятельную часть философии.

---

1 Понятие «имплицитная эстетика» ввёл в 1960 году Владислав Татаркевич (1886–1980) в первом томе «Истории эстетики» (*Tatarkiewicz, W. Estetyka starożytna / W. Tatarkiewicz. – Warszawa, 1960*).

Имплицитная эстетика уходит корнями в глубокую древность и представляет собой полутеоретическое свободное осмысление эстетического опыта внутри других дисциплин (философии, риторики, филологии, богословии, экфрасиса <sup>2</sup>)

Систематический анализ сущности эстетики затрудняют два обстоятельства: (1) многообразие эстетических теорий как в диахроническом, так и синхроническом плане; (2) историчность самого эстетического феномена.

### **Историческое» определение эстетики**

«Исторически» эстетика определяется как (1) наука о прекрасном, (2) философия искусства, (3) теория чувственного познания.

### **Систематическое определение эстетики**

«Систематически» эстетика определяется как (1) теория эстетического опыта; (2) теория эстетических качеств; (3) теория эстетических предметов

Понятия *эстетического опыта*, *эстетического качества* и *эстетического предмета* тесно связаны между собой и могут быть взаимобразно определены.

Эстетический опыт – это переживание, которое включает в себя восприятие эстетического качества.

Эстетическим качеством является качество, которое может быть воспринято только посредством эстетического переживания.

Эстетическим предметом является предмет, который обладает по крайней мере одним эстетическим качеством.

### **Предметное поле современной эстетики**

Философская эстетика занимается эстетическими качествами, эстетическими переживаниями (т. е. переживаниями, которые включают в себя восприятие эстетических качеств) и эстетическими предметами (т. е. предметами, которые обладают эстетическими качествами).

### **Место эстетики в системе наук**

Эстетика занимает определённое место среди другие гуманитарных наук, во-первых, имеющих отношение к психологии: общей психологии, психологии творчества, психологии восприятия, детской психологии, во-вторых, связанных с социологией: общей социологии, социологии искусства, социологии культуры.

Объект изучения сближает эстетику с историей и теорией искусства, музыковедением, литературоведением, искусствознанием, художественной критикой, теорией коммуникации, культурологией.

---

2 Экфрасис (*др.-греч.* ἔκφρασις от ἐκφράζω – высказываю, выражаю) – описание произведения изобразительного искусства или архитектуры в литературном тексте.

Кроме того, она, изучая сакральное искусство, вступает в связь с теологией, а изучая эстетическое воспитание, – с педагогикой.

## **Место эстетики в системе философских дисциплин**

Эстетика является дисциплиной практической философии в аристотелевском смысле и занимает особое место в ряду теоретических и практических философских дисциплин.

Она связана с такими теоретическими дисциплинами как философская антропология, философская логика, онтология, эпистемология, и такими практическими дисциплинами как этика, философия истории, философия ценностей.

## **Субдисциплины философской эстетики**

Субдисциплинами эстетики являются философия (метафизика) красоты, философия искусства, онтология произведения искусства (эпистемология произведения искусства, аксиология произведения искусства, методология философии искусства), рецептивная эстетика. Субдисциплинами специальной эстетики – музыкальная эстетика, эстетика литературы, садовая эстетика, эстетика жилища, эстетика одежды, эстетика рекламы. Субдисциплинами эмпирической эстетики – психологическая эстетика, социологическая эстетика.

## **Методы изучения эстетики**

Эстетика обращается к таким методам гуманитарного знания как герменевтика, лингвистический анализ, структурно-семиотический анализ, критика идеологии, теория систем.

## **Литература**

### ***Источники***

- *Гартман, Н.* Эстетика / Н. Гартман. – Киев: Ника-центр, 2004. – 639 с.
- *Ингарден, Р.* Исследования по эстетике / Р. Ингарден. – М.: Иностранная литература, 1962. – 572 с.

### ***Исследования***

- *Аронсон, О.* По ту сторону воображения / О. Аронсон, Е. Петровская. – Нижний Новгород.: ИФ РАН, Приволжский филиал ГЦСИ, 2009. – 230 с.
- *Гилберт, К. Э.* История эстетики / К. Э. Гилберт, Г. Кун. – СПб.: Алетейя; ФПНООПД "Университет", 2000. – 653 с.
- *История эстетики: Учебное пособие* / Отв. ред. В. В. Прозерский, Н. В. Голик. – СПб.: Издательство Русской христианской гуманитарной академии, 2011. – 815 с.
- *Каган, М. С.* Эстетика как философская наука / М. С. Каган. – СПб.: Петрополис, 1997. – 544 с.

- *Киященко, Н. И.* Эстетика – философская наука / Н. И. Киященко. – М.: Вильямс, 2005. – 592 с.

# РАЗДЕЛ I. ИСТОРИЯ ЭСТЕТИКИ

## Тема 2

### Эстетика в древности и в средние века

#### Вопросы

1. Имплицитная эстетика классического Востока: основные черты
2. Специфика индийских художественных практик
3. Специфика китайских художественных практик и осмысления творчества
4. Традиционная эстетическая система японской культуры
5. Эстетика античности
6. Эстетика европейского Средневековья

#### Имплицитная эстетика классического Востока: основные черты

В отличие от античной традиции, как в индийской, так и в китайской культурах осмысление эстетического опыта достаточно слабо связано с философской рефлексией. Китайская философия максимально ориентирована на социально-политическую проблематику, индийская – на проблемы индивидуального спасения.

Это не означает, однако, что эстетическая мысль в данных традициях полностью отсутствует. Развитие *имплицитной эстетики* как в Индии, так и в Китае (1) было связано с развитием искусства как особого вида деятельности и (2) нашло свое отражение в трактатах по мастерству, создаваемых самими художниками, литературными и театральными деятелями для поучения и обучения.

Принципиальное различие имплицитной эстетики Индии и Китая связано со спецификой художественных практик в данных регионах и, следовательно, с разностью представлений об искусстве как особом виде деятельности.

#### Специфика индийских художественных практик

В индийской традиции художественные практики были изначально связаны с устным словом. *Ведизм* (около XIV–XIII вв. до н. э.) не стимулировал развития культовой архитектуры, скульптуры, живописи. Живопись существовала лишь как декоративно-прикладное искусство (роспись).

Специфика культовой практики, основанной на жертвоприношениях, не требовавших культовых сооружений, но сопровождавшихся рецитацией словесных формул, определила такие важные для данной культуры черты, как лингвоцентризм и минимальное присутствие визуальности.

### ***Особенности ведийской литературы***

Одним из основных видов художественных практик ведийской Индии были сакральные тексты Вед. Специфические формы предхудожественных практик, связанные с рецитацией этих сакральных текстов, привели к развитию четырех элементов этих рецитаций: (1) слова; (2) ритма; (3) жеста; (4) мелодии.

Кроме того, для ведических текстов характерны высокая эмоциональная насыщенность гимнов, метафоричность, обилие эпитетов, слов с двойным и тройным значением.

Важной для последующей традиции является специфика языка, обусловленная устной традицией передачи текстов: лаконичный язык, повторы, параллелизм, анафора.

Это привело к важным для всей индийской традиции последствиям: обилию устойчивых сочетаний («формул»), повторов и рефренов, наличию особого ритма движения текста.

Необходимо отметить и отсутствие художественного самосознания в ведической литературе. Она оставалась по существу анонимной, имя легендарного автора не столько отражало его реальное участие в создании памятника, сколько освящало этот памятник своим авторитетом.

### ***Индийский народный театр***

Синтез слова, ритма, мелодии и жеста происходил и в рамках развития своеобразного индийского народного театра. Пение, танцы, гимнастические номера были частью представления. Оно имело постоянное значимое музыкальное сопровождение, кроме того, исполнение текста было особым проговариванием–пропеванием.

Специфику индийского театра создавало вышеотмеченное особое отношение к визуальности. Спектаклю была присуща крайняя простота оформления: сценическая площадка без декораций, отсутствие реквизита. Все, что необходимо было знать о спектакле, актеры доносили с помощью: (1) подробного описания, (2) применения пантомимических средств, создававших иллюзию любого окружения, (3) употребления условного языка жестов.

### ***Формирование индийской авторской литературы***

Буддийские канонические тексты дают толчок формированию индийской авторской литературы в собственном смысле слова, то есть литературы, характеризующейся наличием эстетического начала. Кроме того, буддийская традиция – более индивидуализированная по сравнению с ведийской – усиливает значение авторского начала.

Соединение традиции народного театра и буддийских лирических эмоциональных жизнеописаний, порождает особый жанр поэм-драм – *кавья*.

Родоначальником жанра был *Ашвагхоша* (н. I в.), автор драм «Жизнь Будды», «Саундарананда», «Сказание о Шарипутре».

Важнейшими из сохранившихся памятников являются драмы *Бхаса* (к. III – н. IV в.) – «Средний брат», «Деяния детства», *Шудрака* (н. IV в.) –

«Лотос в подарок», «Глиняная повозка», и *Калидаса* (к. IV – н. V в.) – «Рождение бога войны», «Облако-вестник», «Времена года».

Эти литературные произведения, предназначенные одновременно как для чтения, так и для разыгрывания, являются первыми памятниками дифференцированного индийского искусства.

### ***Эстетическая рефлексия Индии***

На основании прочитывания и разыгрывания *кавья* возникает традиция рефлексии, в рамках которой происходит осмысление способов воздействия литературно-драматического произведения, того, чем оно прекрасно или дурно.

Первое оформление данные попытки получают в знаменитом «Наставлении актерского искусства», приписываемом аскету *Бхарате* (ок. IV в. до н. э.), и подвергаются дальнейшему развитию в трактатах по осмыслению драматического искусства позднейшего времени, самым известным из которых является «Натьяшастра», III–IV вв.).

Бхарата считается отцом индийского театра, а «Натьяшастра» – базовым текстом по индийской музыке и танцам.

Бхарата первым описывает *расы* (эстетические эмоции), выделение которых оказало определяющее влияние на формирование специфики индийского танца, музыки и театра.

В «Натьяшастре» излагается теория трёх видов актёрского мастерства, детально обсуждаются и кодифицируются вокально-инструментальная музыка и танец. В ней впервые предлагается классификация десяти видов санскритских театральных форм.

### ***Учение о раса (эстетических эмоциях)***

Основным теоретическим достижением индийских театральных трактатов является развитие учения о *раса* и их сценическом выражении.

Выделяют четыре пары *раса*: (1) любовь – веселье, (2) скорбь – отвага, (3) гнев – страх, (4) отвращение – удивление. Позднее была добавлена девятая *раса* – покой.

Каждой *раса* покровительствует особое божество и соответствует особый цвет. С учением о *раса* соединяются строгая определенность амплуа и канонизация типажа. Кроме того, трактаты диктуют ограниченность сюжетики для высших драматических жанров и обязательность благополучной развязки. Интрига в индийской драме играет меньшую роль, чем в европейской – на первый план выступают проникнутые эмоциональностью монолог и диалог.

### ***Деление драмы на виды***

Устанавливаемое теорией деление драмы на основные и второстепенные виды базируется на сюжетике и социальном положении героев (герой высшего жанра – «натака» – может быть только богом, царем или полубогом, герой второго по важности жанра – «пракарана» – может быть министром, брахманом, именитым купцом, но не может быть царем или богом, и т. д.), а также на некоторых формальных признаках (число актов, – в «натака»,

например, не менее пяти и не более десяти, – число действующих лиц, наличие массовых сцен и т. п.).

### **«Расширение» теории**

Позднее теория *раса* распространяется не только на *кавья* и их сценическое воплощение. С точки зрения учения о эстетических эмоциях пишутся трактаты для живописцев и скульпторов (*шильпа-шастры*), трактаты по индуистской иконографии и храмовой архитектуре.

В данных трактатах идеальное художественное произведение описывается как *расавант* (обладающее способностью вызывать эмоции), а идеальный зритель как *расавадана* (умеющий воспринимать).

Для того, чтобы художественное произведение обладало способностью вызывать эмоции, его автор должен быть не только знаком с девятью основными *расами* и способами их вызывания, но и иметь представление о паре связанных друг с другом категорий: *садришьям* (сходство) и *праманани* (пропорции).

Таким образом, индийская эстетическая традиция возникает как осмысление основных принципов индийского искусства и в качестве основных требований к произведению искусства выдвигает способность индуцировать в зрителях определенные эмоции.

## **Специфика китайских художественных практик и осмысления творчества**

В отличие от индийской традиции, в культуре Китая художественные практики, переросшие в искусство, связаны не с устным словом, а с письменным знаком – иероглифом. Все художественные практики, связанные с написанием иероглифов, с кистью, тушью и бумагой, рассматривались как высокие, чтимые и образцовые. Они объединялись понятием «триединая деятельность» и включали в себя каллиграфию, графику и стихосложение. Китайская графика в эстетической рефлексии Старого Китая рассматривалась как производная от каллиграфии.

Эстетическая компонента китайского мировоззрения формировалась преимущественно в рефлексии над графически-каллиграфической стороной триединой деятельности.

### **Первая теоретизация традиционной китайской эстетики**

Самые ранние из сохранившихся графических свитков выполнены художником *Гу Кайчжи* (ок. 344 – ок. 406). При участии Гу Кайчжи начали разрабатываться и первые теоретические правила написания картин. В V веке они были обобщены и сформулированы художником и теоретиком искусства *Се Хэ* в «Шести законах живописи», где главные требования сводились к передаче не столько внешнего сходства, сколько «дыхания жизни».

*Се Хэ* выделил следующие правила создания идеального живописного произведения: (1) созвучие энергий в живом движении; (2) структурный метод пользования кистью; (3) соответствие изображения роду вещей;

(4) применение красок сообразно с объектом; (5) соответствие расположению вещей; (6) следование образцам древности.

### ***Даосская доктрина художественного творчества***

С VIII века в триединой деятельности усиливается влияние даосской доктрины художественного творчества «ветер и поток». Суть ее состоит в том, что деятельность мастера, подобно ветру и потоку, должна быть спонтанной и произвольной. Художник творит подлинное произведение искусства, только выходя за пределы собственного Я и сливаясь с Дао – потоком жизненной энергии, омывающим и пронизывающим весь мир.

Китайские *шань-шуй* («горы-и-воды») – это не пейзажные картины в собственном смысле слова. Они не писались с натуры, но создавались по памяти, по принципу концентрации характерных черт изображаемого. Гора олицетворяла светлые, активные, мужественные силы природы – «ян», а вода связывалась с темным, мягким и пассивным женственным началом – «инь». Таким образом, живописец рисует, скорее, образ потока Дао, чем пейзаж.

### ***«Расширение» теории***

Как и в индийской традиции, в Китае представления о прекрасном и требования к произведению искусства выходят за рамки тех жанров и видов искусства, в рефлексии над которыми были созданы, и начинают применяться для оценки должного и недолжного во всех видах и жанрах.

Таким образом, китайская имплицитная эстетическая традиция, подобно индийской, возникает как осмысление основных принципов искусства, однако, в отличие от нее, в качестве основных требований к произведению искусства выдвигает не столько способность индуцировать в зрителях определенные эмоции, сколько адекватное отражение «созвучия энергий».

## **Традиционная эстетическая система японской культуры**

Китайская и индийская традиции творчества и отношения к произведению искусства являлись парадигмальными для своих регионов. Так, к примеру, в регионе синических культур (вьетнамской, лаосской, корейской и т. д.) китайские образцы были единственными и бесспорными вплоть до XVII–XVIII века, собственные творения и их осмысление оставались вторичными. Единственным исключением из этого правила предстает Япония, где достаточно рано была сформирована самобытная эстетическая система, оказавшая, в конечном итоге влияние на эстетические воззрения всего мира.

В отличие от китайской традиции, в японской культуре определяющую роль играли не виды художественной практики, связанные с визуальностью, но образное слово.

### ***Японская художественная традиция***

Японская художественная традиция формировалась в искусстве слова. В нём складывались принципы японской эстетики, которые оказали влияние на всю культуру Японии.

До проникновения в японскую культуру китайской письменной традиции в IV–V вв. носителем традиции было устное образное слово. Устно передаваемые мифы транслировали основную культурную информацию. Бытовала вера в «душу слова», в «магическую силу» слова, сказитель («уста *ками*») считался фигурой сакральной. Естественно поэтому пристальное внимание к словесному оформлению.

Освоив к середине VI века китайскую иероглифику, японские придворные авторы сделали первую (и достаточно полную) запись японского фольклора. Это первое превращение устного текста в текст письменный положило начало японской литературной традиции. Сакральность всякого устного слова вела к тому, что обращались с ним уважительно, как с духами. Записывая тексты, тщательно шлифовали стиль и лексику, что позволило практически сразу выработать и осознать специфику японской литературы и её отличие от китайской.

### ***Формирование японской литературной традиции***

Начав с подражания китайской поэзии на китайском языке, в середине VIII века японцы уже издают первую антологию поэзии на японском – «Собрание мириад листьев». Из 4516 стихотворений в ней 4200 – авторские.

Эти стихотворные тексты ещё несут на себе следы китайского влияния, содержат реминисценции из китайской поэзии, цитаты из книг конфуцианского канона, но уже в них ясно проступают особенности японского поэтического дискурса: (1) минорная настроенность, (2) стремление к передаче настроения, (3) «зарисовочный» характер сюжета.

### ***Формирование японской эстетической рефлексии***

В X веке известный поэт *Ки-но Цураюки* (ок. 866–945) предпринимает многолетний труд по изданию и редактированию лучшего из наследия японской поэзии. Его сборник «Собрание старых и новых песен» («*Кокинвакасю*», 922) примечателен тем, что редактор пытается осмыслить эволюцию японской поэзии, группируя стихи по разделам. Сравнивая «старые песни» и «новые песни», он замечает различие эстетики и тематики китайской и японской поэзии.

Во введении, содержащем теоретическое осмысление таких новых (по сравнению с китайской поэзией) тем, как (1) любование природой, (2) описание действительности с особой привязанностью к объекту изображения и любовью к деталям и подробностям, уже присутствуют подходы, позволившие позднее выделить такие категории традиционной японской эстетики, как *макото* (истинное) и *мудзё* (бренность и непрочность всего земного)<sup>3</sup>.

В период Токугава (1603–1868) на основе категорий *макото* и *мудзё* формируется эстетическая категория *моно-но аварэ* («печальное очарование вещей»).

---

3 *Мудзё* (от санскр. *анитья*; *кит. у-чан*) – одна из категорий доктрины буддизма.

### ***Влияние дзен на развитие эстетических категорий***

Дальнейшее развитие эстетических категорий Японии тесно связано с распространением *дзен-буддизма*.

Эволюция поэзии в сторону дзенской лаконизации, произошедшая в эпоху *Камакура* (1185–1333), привела к выработке еще одной эстетической категории – *югэн* («сокровенная красота»). Категория *югэн* противопоставляется категории *цу-я* (красота яркая, броская, неподлинная).

Под влиянием дзен формируются и такие более частные эстетические категории как *ваби* («благородная простота») и *саби* («пленительность преходящего»), образующие эстетический комплекс *сабун*.

Дзенские тексты, где культивируется искусство намёка и иносказания, оставляют место для свободы мыслей и эмоций, ассоциаций, сотворчества. Их чтение предполагает не только наитие творца, но и наитие читателя. Так формируется эстетическая категория *ёдзё* («послечувствие»).

К XIII веку в японской литературной критике формируется целый комплекс представлений о том, каковым должно быть прекрасное произведение искусства: минорным, благородно простым, неброским и неярким. В нём обязательно должна присутствовать некая принципиальная незавершённость, которая давала бы простор для фантазии читателя, позволяла бы ему нечто додумать, достроить и вообразить.

Основные принципы традиционной японской эстетики, сформированные в литературе, оказывают в XIV–XV вв. влияние на функционирование иных видов художественной деятельности и всей культуры в целом.

### **Эстетика античности**

Античная эстетика охватывает почти тысячелетний период (VI в. до н. э. – III в.).

*Владислав Татаркевич* (1886–1980) выделяет три периода эволюции античной эстетики: (1) архаический (VII – н. V вв. до н. э.); (2) классический (к. V – III вв. до н. э.); (3) эллинистический (н. III в. до н. э. – к. III в.).

Наиболее значимыми были эстетические концепции *Платона*, *Аристотеля* и *Плотина*.

#### ***Метафизический аспект эстетики Платона***

Для понимания эстетической концепции Платона является важным его учение о двух мирах – чувственном и сверхчувственном.

Мир вещей представляет собой лишь копию изначальных форм (архетипов), которые находятся в мире идей. Высшей идеей является идея *блага*. Благо означает онтологическое совершенство. Платон уподобляет идею блага Солнцу. Идея блага становится необходимым условием как познаваемости самих идей, так и способности человека познавать идеи. Сверхчувственный мир познаваем с помощью разума.

### ***Платон: учение о прекрасном***

В царстве идей наряду с идеей блага и истины существует идея *прекрасного*. Стремление человека к познанию движимо страстью (Эросом), что объясняет и его стремление к прекрасному, которое возможно с помощью эроса. В метафоре, известной как «платоновская лестница красоты», человек восходит от красоты отдельных тел к красоте тела вообще, а от телесной красоты – к красоте духа. Постигнув красоту духа, человек, вдохновленный эросом, поднимается еще выше – к красоте нравов и законов.

Третья ступень лестницы – это красота чистого знания. Это – свет идеального мира, возвышающий человека и зовущий его к беспредельному пути становления и совершенствования.

### ***Платон: учение об искусстве***

Платон относит красоту к области идей, а искусство – к области чувственности, к несущностной области бренных явлений. Так, стул – это копия или подражание универсальным идеям «стула» и «красоты». Стул как предмет находится на одну ступень ниже действительности, т. е. идеи. Картина же с изображением стула – на две ступени. Следовательно, художник отдален от познания на две ступени, поскольку не обладает истинным познанием относительно своей деятельности. Художественное творчество укоренено в некой разновидности иллюзорной интуиции.

Платон определяет искусство как чувственный феномен, который соответствует воодушевлению и направлен на воодушевление зрителей. Искусство, скорее, подвергает человека опасности, чем приносит ему пользу, поскольку вдохновение отвлекает человека от идеи, от стремления к праведной жизни.

### ***Эстетика Аристотеля***

Аристотель отвергал одни взгляды Платона и развивал другие в рамках учения о *подражании* (*мимесисе*) и учения об *очищении* (*катарсисе*).

Если Платон среди эстетических вопросов уделял особое внимание прекрасному, то у Аристотеля сферу эстетики преимущественно определяет искусство.

Проблема удовольствия также важная часть эстетики Аристотеля. Процесс удовольствия и эмоционального очищения он называет *катарсисом*, избавлением от аффектов через страх и сострадание трагическому действию.

Кроме того, искусство в понимании Аристотеля способно открыть истину, но по-особому. Оно основано на *мимесисе*, подражании. Подражание – это изображение общего, типического; не только того, что уже произошло, но и того, что может случиться.

### ***Метафизический аспект эстетики Аристотеля***

Основа эстетики Аристотеля – учение о причинах. Аристотель выделяет четыре причины существования любой вещи: (1) формальную, (2) материальную, (3) действующую, (4) целевую.

Учение о причинах распространяется на сферу искусства. Так, описывая

трагедию как высший уровень подражания (Аристотель, «Поэтика», 1450 а), Аристотель выделяет в ней *материю* и *форму*.

Трагедия содержит в себе больше составных частей и больше различных изобразительных средств, чем другие виды искусства. Она состоит из шести органически входящих в нее частей: (1) сказание или фабула (миф), (2) характеры, (3) речь, (4) мысль, (5) зрелище, (6) музыкальная композиция.

### **Эстетика Плотина**

Философия *Плотина* (205–270) опирается на пифагорейские и платоновские идеи. В центре метафизики Плотина – диалектика трех основных онтологических субстанций – Единого, Ума и Души. Плотин дает четкий систематический анализ триады, фрагментарно намеченной у Платона.

### **Метафизический аспект учения Плотина**

Триада Единого, Ума и Души образует иерархию бытия, которая возникает благодаря эманации. Эманация мыслится как следствие онтологической, энергетической и творческой избыточности Единого (Блага) как первоосновы мира.

Первая ипостась – Единое. В процессе эманации как ступенчатого нисхождения Единого образуется все сущее. Вторая ипостась – Ум (*нус*) – рождается как следствие этой эманации Единого. Третья ипостась – Мировая Душа (*псюхе*) – следствие нисхождения Ума. Низшим уровнем эманации является материя как «небытие» (*меон*).

### **Эстетический аспект учения Плотина**

Для Плотина эстетический опыт приближается к опыту мистическому, поскольку в идеальном случае человек посредством созерцания произведения искусства погружается в самозабвение.

В отличие от Платона, Плотин признает и чувственную красоту, в которой он видит отражение сверхчувственной. Для Платона истинно прекрасным было только доступное разуму, для Плотина – доступное и чувствам.

Красота форм и цветов – это отражение более совершенной красоты. А источником прекрасного может быть только душа. Следовательно, прекрасное это – проявление души в материи.

## **Эстетика Средневековья**

Средневековая эстетика причисляла живопись и скульптуру, а также ремёсла к механическим искусствам (*artes mechanicae*). Поэтому изобразительные искусства обсуждались в рамках технологии – *науки о технике* (от греч. *techne* – искусство, мастерство, умение).

Второй Никейский собор (787 г.), созванный против иконоборчества, решил, что художник является только ремесленником, в то время как творческая часть (*ingenium u traditio*) принадлежит заказчику – Церкви.

Такое понимание отношения художника и заказчика имело принципиальное значение – особое место заняла архитектура, которая близка

семи свободным наукам, хотя и служит практическим целям.

### ***Эстетика Средневековья: метафизический аспект***

Основания средневековой эстетики, которые оставались в силе вплоть до XIV века, были созданы такими ранними христианскими мыслителями как *Ориген* (185–254), *Августин* (354–430) и *Псевдо-Дионисий Ареопагит* (к. V – н. VI вв.), находившимися в христианском противостоянии с поздним неоплатонизмом.

С одной стороны, эти мыслители воспринимали всё чувственное как отпадение от Бога, с другой – утверждали аналогию между трансцендентным и материальным бытием, между божественной и земной красотой.

### ***Прекрасное как трансцендентное***

Согласно средневековым представлениям, мир был создан Богом соответственно числу (*numerus*), весу (*pondiis*) и размеру (*mensura*).

Для средневекового мыслителя Вселенная предстает как поток прекрасного, как ослепляющая своим блеском демонстрация первозданной красоты. Говоря о красоте, схоластик имеет в виду Божий атрибут.

### ***Символическое и аллегорическое восприятие мира***

Средневековое сознание было символическим и аллегорическим.

Средневековый человек жил в мире, населенном тайными значениями, иносказаниями, переносными смыслами и Божьими знаменами, заключёнными в окружающих его вещах.

В символическом восприятии природа, даже в самых опасных своих проявлениях, становится алфавитом, при помощи которого Творец сообщает людям об устройстве мира, о внеземных благах, о том, какие шаги следует предпринять, чтобы найти свое место в этой земной обители и заслужить небесную награду.

### ***Неразличение символизма и аллегоризма***

До XVIII в. аллегория и символ не различались. Различие начинает проводиться с лишь романтиками.

Идея символа как знака, отсылающего к невыразимой в словах реальности и – тем самым – к божественному Откровению, начинает распространяться только в эпоху Ренессанса.

Аллегория превращает явление в понятие, а понятие – в образ, но так, что понятие всегда очерчивается и полностью охватывается этим образом, выделяется им и выражается через него.

Символ превращает явление в идею и идею в образ, но так, что идея, запечатленная в образе, остается действенной, недостижимой и невыразимой.

### ***Эстетика света***

Представление о Боге как о свете имеет *архаическую* природу. Семитский Бел, египетский Ра, иранский Ашур Мазда являлись персонификациями солнца или благодетельного света.

В текстах неоплатоников свет фигурировал как метафора духовных

реальностей.

Схоластика XIII века восприняла учение о свете из разных источников и стала развивать его в двух основных направлениях: физико-эстетической космологии и онтологии формы.

### ***Эстетика пропорции***

Средневековое понимание *пропорции* задается Каноном Поликлета (вт. п. V в. до н. э.), в передаче *Галена* (129/131 – ок. 200 /210) и теорией пропорциональности *Витрувия* (вт. п. I века до н. э.).

В XIII веке *Винсент из Бовэ* в «Зерцале природы» («Speculum Naturale») – разрабатывает новый канон.

Большое влияние на эстетику пропорций оказали теории *музыки* поздней античности и раннего Средневековья, в частности рассуждения о музыке *Бозция* (480–524).

### ***Эстетика формы vs. эстетика организма***

*Альберт Великий* (1193–1280) мыслил форму как энтелехию, которая актуализирует потенциальные возможности материи и сливается с нею в одно целое, то есть в сущность.

*Фома Аквинский*, напротив, говоря о форме в связи с прекрасным (*pulchrum*), имеет в виду не столько сущностную форму, сколько сущность в целом, *организм как конкретный синтез материи и формы*. Когда вследствие Божественного участия форма и материя соединяются в акте бытия, то тем самым устанавливается отношение организующего и организуемого начал. С этого момента по-настоящему значимым становится организм, поскольку он получает жизнь.

## **Литература**

### ***Источники***

- *Аристотель*. Риторика. Поэтика / Аристотель. – М.: Лабиринт, 2000. – 224 с.
- История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. – Т. 1. Античность, Средние Века, Возрождение. – М.: Изд. Академии художеств СССР, 1962. – 682 с.
- История эстетической мысли: Становление и развитие эстетики как науки: в 6 т. – Т. 1. Древний мир. Средние века / Ред., сост. В. В. Бычков. – М.: Искусство, 1985. – 464 с.
- *Псевдо-Лонгин*. О возвышенном / Псевдо-Лонгин. – М.-Л.: Наука, 1966. – 150 с.
- *Цицерон*. Эстетика. Трактаты. Речи. Письма / Цицерон. – М.: Искусство, 1994. – 544 с.

### ***Исследования***

- Античный мимесис: Сборник статей, посвященный памяти профессора Константина Андреевича Сергеева. – СПб.: Санкт-Петербургское

- Философское общество, 2008. – 224 с.
- *Воронина, Л. А.* Основные эстетические категории Аристотеля / Л. А. Воронина. – М.: Высшая школа, 1975. – 126 с.
  - *Гилберт, К. Э.* История эстетики / К. Э. Гилберт, Г. Кун. – СПб.: Алетейя; ФПНООПД «Университет», 2000. – 653 с.
  - *Дубова, О. Б.* Мимесис и пойнэсис: Античная концепция «подражания» и зарождение художественного творчества / О. Б. Дубова. – М.: Памятники исторической мысли, 2001. – 271 с.
  - *Пауэлл, Р. Р.* Ваби-саби – путь простоты / Р. Р. Пауэлл. – М.: Попурри. – 304 с.
  - *Татаркевич, В.* Античная эстетика / В. Татаркевич. – М.: Искусство, 1977. – 327 с.
  - *Эко, У.* Искусство и красота в средневековой эстетике / У. Эко. – СПб.: Алетейя, 2003. – 252 с.
  - *Эко, У.* Эволюция средневековой эстетики / У. Эко. – СПб.: Азбука–классика, 2004. – 288 с.

## *Тема 3*

# Эстетика Возрождения и Нового времени

### Вопросы

1. Эстетика Возрождения
2. Эстетика XVII века: эстетика барокко, эстетика классицизма
3. Эстетика XVIII века как эстетика Просвещения

### Эстетика Возрождения

#### *Возрождение: история понятия*

Термин «ренессанс» (возрождение) был введён французским историком *Жюлем Мишле* (1798–1874) в исследовании «История Франции» (1855). Популяризировал понятие швейцарский историк культуры *Якоб Буркхардт* (1818–1897) в работе «Культура Италии в эпоху Возрождения» (1860).

Хронологически к Возрождению относят н. XIV– п. ч. XVI вв., а в некоторых случаях – и первые десятилетия XVII в.

В настоящее время в массовом сознании термин «Возрождение» превратился в метафору культурного расцвета, однако для специалистов феномен до сих пор является спорным. Ряд историков культуры говорит о «долгом средневековье», подчёркивая культурную преемственность европейской традиции вплоть до к. XVIII в., другие делают акцент на культурном разрыве, выразившимся в трансформации художественных практик. Третьи подчёркивают специфику культуры эпохи Возрождения, носившей двойственный, переходный характер.

#### *Философские основания эстетики Ренессанса*

Ведущими философскими направлениями XIV–XVI вв. являются (1) ренессансный эпикуреизм (XIV в.), выдвинувший идею наслаждения; (2) ренессансный неоплатонизм (XV в.), развивавший теорию прекрасного; (3) ренессансный аристотелизм (XVI в.), обосновывающий теория искусства).

Эстетическую рефлексию в эпоху Ренессанса осуществляют философы, теоретики искусств и художники. Иногда все три этих социальных роли совпадали полностью или частично в одном лице. Примером могут служить *Леон Баттиста Альберти* (1404–1472), *Леонардо да Винчи* (1452–1519), *Альбрехт Дюрер* (1471–1528). Художник представлял собой всесторонне образованную личность – воплощение идеала универсального человека (*homo universalis*).

#### *«Возвышение художника»*

Выдвижение художника на первый план социальной жизни Ренессанса не было случайностью.

Всесторонне образованный, владеющий в равной мере науками и ремёслами (как, к примеру, Микеланджело Буонарроти, Федерико Цуккарро) художник выступал как посредствующее звено между физическим и

умственным трудом.

В деятельности художников видели реальный путь к преодолению дуализма теории и практики, знания и умения, свойственного культуре средневековья.

Считалось, что каждый человек, если не по роду занятий, то по своим интересам должен им подражать.

Большую роль в возвышении художников сыграло их обращение к вопросам философии, религии, мистики и художественной теории, с одной стороны, и обращение к математике, перспективе, психологии, анатомии, с другой.

### ***Трансформация метафор***

В эпоху Возрождения происходит трансформация ряда метафор, которые использовались для описания эстетических явлений.

Претерпевает изменение употребления метафоры зеркала. Св. Писание рассматривается уже не как зеркало божественной сущности, а как зеркало повседневной жизни и природы. Позднее метафора зеркала используется для характеристики живописи и поэзии.

Претерпевает трансформацию также метафора завесы, или покрывала. В Средние века с завесой сравнивали обманчивое воображение, фантазию. Искусство рассматривалось как аллегория, символ, за которой скрывается истина. Новое отношение к этой метафоре демонстрирует *Джордано Бруно* (1548–1600). Для него завеса проницаема с помощью разума и науки.

### ***Эстетические категории Ренессанса***

Эстетика Ренессанса выдвинула и разработала целый ряд новых эстетических категорий.

В эпоху Ренессанса искусство лишь вступает на путь десакрализации и автономизации. В культуре утверждается признание божественной цели искусства. Наиболее характерной чертой эстетики Возрождения становится идея соединения искусства с красотой. Вследствие этого наиболее важной категорией, с помощью которой мыслители и художники определяли природу и сущность прекрасного, была категория *гармонии*. Разрабатывалось учение о подражании, широко применяемое в анализе различных видах искусства, особенно в поэзии и живописи.

Представление о прекрасном дополняло понятие *грации*.

На протяжении длительного времени обсуждалось понятие *пропорции*, с помощью которого художники определяли метод изучения природы и построения художественного образа в системе изобразительных искусств.

Были введены понятия *удовольствия* и *воображения*.

## **Эстетика XVII века: эстетика барокко, эстетика классицизма**

XVII век представляет собой самостоятельный период в развитии художественной культуры, искусства и литературы.

В истории искусства этот этап описывают как эпоху столкновения двух стилей мышления – барокко и классицизма.

Возникает новый тип автора, пишущего об искусстве. Это уже не художник, теоретизирующий по вопросам искусства, а «знаток», занимающийся теорией искусства.

### ***Философские основания эстетики XVII в.***

Для XVII в. в целом характерно усиление роли философской рефлексии. Философские вопросы разрабатывались в полемике альтернативного *холистского* «проекта модерна» (который развивали представители второй схоластики и философы-маргиналы, не следовавшие «философской моде» – Блез Паскаль, отчасти Бенедикт Спиноза и Готфрид Вильгельм Лейбниц) с *сциентистским* проектом, разрабатывавшимся в рамках полемики философов-рационалистов (Декарта и последователей картезианства) и эмпиристов.

Эстетическая проблематика развивалась теперь не в рамках онтологии, а в рамках эпистемологии, как проблематика теории познания.

### ***Феномен барокко***

Барокко – эпоха, связанная с деятельностью представителей «альтернативного» модерна. Барочная культура развивалась преимущественно на периферии Центральной Европы (в Испании, Италии) и в регионах культурного Пограничья (Венгрии, Чехии, Речи Посполитой).

В отличие от теоретиков Возрождения, теоретики барокко утверждали, что в мире царствует не гармония, а дисгармония. Барокко игнорировало понятие *прекрасного* и развивало понятие *диссонанса*. Одним из важнейших понятий эстетики барокко было понятие *остроумия*, или, точнее, *острого ума* (*acutezze*).

Данные понятия разрабатывались, к примеру, итальянским поэтом *Джамбатиста Марино* (1569–1625), польским литератором *Яном Морштыной* (1621–1693).

### ***Эстетические идеи классицизма***

Эстетические идеи классицизма развиваются параллельно эстетике барокко. Философской основой эстетики классицизма стал рационализм.

*Никола Буало* (1636–1711) выработал ряд принципов, на которых основывалась эстетика классицизма. Основным из них были принцип подчинения Разуму как природы, являющейся его мудрым воплощением, так и искусства. В разуме произведение искусства черпает свой блеск и достоинство. Наиболее важные признаки красоты – те, которые улавливаются Разумом – ясность и отчётливость. В программном трактате «Поэтическое искусство» (1674) Буало говорит одновременно о требовании следования разуму как верховному принципу в искусстве и требовании следования античным образцам.

Эти принципы оказывают значительное влияние на художественные практики XVII в. Оба приёма – «заимствование из античной сокровищницы»

и «выбор формы природы» – становятся обязательными элементами художественного метода. Художник должен воспользоваться наследием предшественников, то есть изучать античность и, таким образом, подойти к природе через искусство.

### **«Спор о древних и новых»**

Полемика с отождествлением принципов «следования разуму» и «следования античным образцам» получила название «спора о древних и новых».

Спор начался 27 января 1687 года, когда на заседании Французской академии *Шарль Перро* (1628–1703) выступил с утверждением, что не только в науке и философии, но и в литературе и искусстве французы ни в чем не уступают древним, а во многом и превосходят их, следовательно, подражание античным образцам не является обязательным. Идеи Перро вызвали протесты Буало и его сторонников, дискуссия вышла за пределы академического спора.

Общественное мнение приняло сторону Перро. И светские люди, и церковники, и вольнодумцы, и официальные круги поддержали его призыв окончательно отказаться от отсылок к Аристотелю и полностью опираться на философию Декарта.

Кроме популяризации идей новизны и прогресса, спор о древних и новых ввёл во всеобщее употребление ещё одно значимое для последующей художественной и эстетической мысли понятие – понятие *творчества*.

## **Эстетика XVIII века как эстетика Просвещения**

Философия Просвещения связана с победой принципа Разума и влечёт за собой регламентацию всех сфер жизни. Долг рассматривается как основа поведения человека. Человек должен подчиняться Разуму, действовать, следуя его велениям и подавляя эмоциональную сферу.

Просветители делают ставку на воспитание и самовоспитание человека. Достичь этого они надеются на путях не только морализаторства, но и эстетического воспитания.

С точки зрения воспитания человека просветители интерпретируют такие эстетические категории, как *прекрасное, возвышенное, грация, гармония, вкус*. В этом же свете трактуются проблемы сущности и назначения искусства, реализма, конфликта, характера.

Эстетические теории Просвещения тесно связаны с традициями Возрождения и классицизма, однако принципы последних переосмыслены просветителями в свете новых задач. Главным мотивом эстетических трактатов Просвещения является защита положительного пафоса в искусстве.

### **Эстетика английского Просвещения**

В формулировке важнейших эстетических принципов английские просветители часто опережали просветителей других стран Европы. Здесь впервые зародились многие эстетические концепции, которые затем были развиты во Франции и Германии.

Философским основанием эстетической теории был английский

эмпиризм от Локка до Юма. Главной теоретической проблемой английской эстетической мысли было осмысление понятия вкуса. В зависимости от понимания этого понятия выделяют три группы теорий: (1) теории внутреннего чувства; (2) теории воображения; (3) теории ассоциаций.

### ***Теории внутреннего чувства***

Теории внутреннего чувства были представлены в творчестве Шефтсбери, Хатчесона и Рида.

Идеал *Энтони Шефтсбери* (1671–1713) напоминает античные учения о калокагатии, основанные на представлении о глубоком внутреннем единстве добра и красоты. Его идеи развил далее английский философ *Френсис Хатчесон* (1694–1746). В своём сочинении «Исследование о происхождении наших идей красоты и добродетели» (1725) Хатчесон выдвинул учение о двух видах красоты: абсолютной и относительной, или сравнительной. Одним из важнейших моментов эстетики Хатчесона является учение о всеобщности чувства прекрасного.

*Томас Рид* (1710–1796) рассматривал вкус как одну из специфически человеческих черт, отличающих человека как «культурное животное» от иных живых существ. Человек несёт в себе «ростки логики, вкуса и воспитания», «помещённые в его ум природой». Они, однако, нуждаются в постоянном развитии, а из-за недостатка «упражнений остаются навсегда погребёнными и с трудом постижимы им самим».

### ***Теории воображения***

В формировании эстетики английского Просвещения большую роль сыграл *Джозеф Аддисон* (1672–1719), введший термин «сила воображения», в связи с которым рассматривал категории прекрасного и возвышенного. Прекрасное и возвышенное определяются не принципами искусства, а «общим мнением» и вкусами. «Не вкус должен подчиняться искусству, а искусство вкусу».

В центре эстетического сочинения *Эдмунда Бёрка* (1729–1797) «Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного» (1757) также находились категории прекрасного и возвышенного. Как и Аддисон, Бёрк полагал, что для открытия эстетических законов следует исходить не из жёстких норм художественного вкуса, а из душевных побуждений человека.

### ***Теории ассоциаций***

Теории ассоциаций развивалась *Александром Джерардом* (1728–1795) и *Арчибальдом Элисоном* (1757–1839).

Джерард в работе «Очерки о вкусе» (1756) связывал понятие вкуса с «чувствительностью сердца». Лишь у мягкосердечного человека изображение несчастий его собрата способно вызвать сочувствие, человек с жёстким сердцем невосприимчив к воспитательному потенциалу искусства и не обладает вкусом.

Элисон в «Очерках о природе и принципах вкуса» (1790) характеризовал вкус как род перцепции, связанной не столько с внешними характеристиками

объектов, сколько с образами предметов, являющихся результатами процессов ассоциации и воображения.

### ***Эстетика французского Просвещения***

Философским основанием эстетических рассуждений послужила сенсуалистическая теория познания аббата *де Кондильяка* (1715–1780).

Аббат *Жан-Батист Дюбо* (1670–1742), автор трактата «Критические размышления о поэзии и живописи» (1719), рассматривал искусство как имеющее основу в чувствах, эмоциях и аффектах человека.

Аббат *Баттё* (1713–1780), издавший в 1746 трактат «Изящные искусства, сведённые к единому принципу», также подчёркивал эмоциональную сторону искусства.

### ***Эстетика Дени Дидро***

Вершину в развитии эстетической мысли французского Просвещения представляла эстетика *Дени Дидро* (1713–1784).

В своих сочинениях Дидро разрабатывал парадоксальную теорию просветительского реализма, согласно которой правдивость художника, с одной стороны, состоит в наибольшей адекватности образов предметам, с другой же – в необходимости «поучать». В знаменитом «Парадоксе об актёре» Дидро так обосновал просветительскую концепцию актёрской игры: быть правдивым в театре не означает вести себя на сцене как в жизни; театральная правдивость – это соответствие действий, речи, лица, голоса, движений, жестов идеальному образу, созданному воображением поэта и возвеличенному актёром.

### ***Эстетика немецкого Просвещения***

Философской основой эстетического анализа в Германии стала философия *Готфрида Вильгельма Лейбница* (1646–1716) и его последователя *Христиана Вольфа* (1679–1754).

Немецкие рационалисты, современники английских и французских просветителей, обычно рассматриваются как представители немецкого Просвещения. Однако, идеи, высказываемые немецкими мыслителями по своим основным установкам несколько отличны от идей английского и французского Просвещения.

Это отличие лежит в (1) признании интеллектуальной проблемы, заключённой в области эстетического, и (2) придании новой значимости полемике между синтетическим гармоническим проектом Ренессанса и более популярным проектом, ориентированным на Разум, как универсальную ценность.

Усвоение английской и французского опыта позволило немецким философам и эстетикам пойти дальше и выработать новые методы в анализе эстетических явлений, применить диалектику и историзм в подходе к искусству.

## **Тематизация эстетики**

*Александр Готлиб Баумгартен* (1714–1762), как было указано выше введший в 1735 г. в обиход термин «эстетика» («наука о чувственном познании»), был одним из первых немецких эстетиков, выступивших с обоснованием самостоятельности и суверенности эстетического познания. Баумгартен утверждал, что эстетическое познание независимо ни от религии, ни от морали.

Возникновение эстетики как самостоятельной дисциплины хронологически точно совпадает с расцветом классического рационализма и рефлексивной модели самосознания и человеческой самоидентификации. Это предполагает особую модель отношения человека с миром сущего, где господствует культ *ratio* и пафос дистанции, выстраиваемой познающим субъектом по отношению к объекту.

Предпринятый Баумгартеном шаг имеет двойную направленность: с одной стороны, он пытается ограничить права *ratio*, реабилитируя сферу человеческой чувственности, а с другой, – фиксирует процесс утраты европейским субъектом непосредственности чувственно-эмоциональных отношений с миром сущего.

## **Развитие эстетики в Германии**

Ученик Баумгартена *Иоганн Иоахим Винкельман* (1717–1768), приобретший известность как историк и систематизатор античного искусства, пошёл дальше своего учителя и поставил ценности искусства выше ценностей интеллектуальной деятельности и морали. Теоретические положения Винкельмана вызвали оживлённую дискуссию во второй половине XVIII века.

Одним из первых критиков Винкельмана был *Готхольд Эфраим Лессинг* (1729–1781), основоположник немецкой эстетики, литературной критики и теории литературы. В этой дискуссии Лессинг, с одной стороны, подвергал критике концепцию красоты Винкельмана, с другой – требовал расширения возможностей искусства. Оба программных положения Лессинга нашли отражение в его теоретическом исследовании «Лаокоон» (1766), составившем эпоху в развитии немецкой классической эстетики.

Ещё при жизни Лессинга в Германии оформилось литературное движение «Буря и натиск», самым ярким представителем которого был *Иоганн-Готфрид Гердер* (1744–1803), отстаивавший реалистические принципы эстетики Лессинга. Требование «гуманности» и воспитания «обожествлённого человеческого» (гения) в качестве идеала жизни и образования – вот сквозные идеи его сочинений.

## **Литература**

### **Источники**

- Бёрк, Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного / Э. Бёрк. – М.: Искусство, 1979. – 240 с.
- Буало, Н. Поэтическое искусство / Н. Буало. – М.: ГИХЛ, 1957. – 232 с.

- *Вёльфлин, Г.* Основные понятия истории искусства. Проблема эволюции стиля в новом искусстве / Г. Вёльфлин. – М.: Академия, 2009. – 344 с.
- *Вёльфлин, Г.* Ренессанс и барокко: Исследования сущности и становления стиля барокко в Италии / Г. Вёльфлин. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 286 с.
- *Вольтер.* Эстетика / Вольтер. – М.: Искусство, 1974. – 392 с.
- *Дидро, Д.* Эстетика и литературная критика / Д. Дидро. – М.: Художественная литература, 1980. – 659 с.
- *Дюбо, Ж.-Б.* Критические размышления о Поэзии и Живописи / Ж.-Б. Дюбо. – М.: Искусство, 1975. – 767 с.
- Из истории английской эстетической мысли XVIII века: Поп. Аддисон. Джерард. Рид. – М.: Искусство, 1982. – 367 с.
- Испанская эстетика. Ренессанс. Барокко. Просвещение. – М.: Искусство, 1977. – 696 с.
- История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. – Т. 1. Античность, Средние Века, Возрождение. – М.: Изд. Академии художеств СССР, 1962. – 682 с.
- История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. – Т. 1. Античность, Средние Века, Возрождение. – М.: Изд. Академии художеств СССР. 1962. – 682 с. – Т. 2. Эстетические учения XVII–XVIII веков. – М.: Искусство, 1964 – 836 с. – Т. 3. Эстетические учения Европы и США 1789-1871 гг. – М.: Искусство, 1967. – 1006 с.
- История эстетической мысли: В 6 т. – Т. 2. Средневековый Восток. Европа XV – XVIII веков. – М.: Искусство, 1985. – 456 с.
- Литературные манифесты западноевропейских классицистов. – М.: Изд. МГУ, 1980. – 609 с.
- *Петрарка, Ф.* Эстетические фрагменты / Ф. Петрарка. – М.: Искусство, 1982. – 368 с.
- Спор о древних и новых. – М.: Искусство, 1985. – 471 с.
- *Тезауро, Э.* Подзорная труба Аристотеля / Э. Тезауро. – СПб.: Алетейя, 2002. – 384 с.
- *Хогарт, У.* Анализ красоты / У. Хогарт. – Л.: Искусство, 1987. – 254 с.
- *Хоум, Г.* Основания критики / Г. Хоум. – М.: Искусство, 1977. – 615 с.
- *Шефтсбери, Э. Э. К.* Эстетические опыты / Э. Э. К. Шефтсбери. – М.: Искусство, 1974. – 536 с.
- Эстетика Ренессанса: Антология: В 2 т. – М.: Искусство, 1981. – Т. 1. – 495 с. – Т. 2 – 639 с.

### **Исследования**

- *Асмус, В. Ф.* Немецкая эстетика XVIII века / В. Ф. Асмус. – М.: Эдиториал УРСС, 2004. – 309 с.
- *Даниэль, С. М.* Европейский классицизм: эпоха Пуссена, эпоха Давида / С. М. Даниэль. – СПб.: Азбука-Классика, 2003. – 302 с.
- *Делёз, Ж.* Складка. Лейбниц и барокко / Ж. Делёз. – М.: Логос, 1998. –

264 с.

- *Панофский, Э.* Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада / Э. Панофский. – М.: Искусство, 1998. – 362 с.
- *Погоняйло, А. Г.* Философия заводной игрушки, или Апология механицизма / А. Г. Погоняйло. – СПб.: Изд. СПбГУ, 1998. – 164 с.
- *Силюнас, В. Ю.* Стиль жизни и стили искусства: Испанский театр маньеризма и барокко / В. Ю. Силюнас. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. – 525 с.

## **Тема 4**

### **Классическая эстетика**

#### **Вопросы**

1. Эстетика Иммануила Канта
2. Немецкая эстетика после Канта
3. Немецкий романтизм
4. Немецкий идеализм
5. Эстетические концепции второй половины XIX века

#### **Эстетика Иммануила Канта**

Иммануил Кант – родоначальник немецкого идеализма, стоящий на грани эпох Просвещения и Романтизма.

Проблемам эстетики посвящена «третья критика» Канта – «Критика способности суждения» (1790). Её первая часть содержит собственно эстетику (учение об эстетическом суждении), вторая – телеологию (учение об истолковании природы с помощью категорий цели). В «третьей критике» Кант хотел достичь опосредования между природой (предметом теоретического разума) и свободой (предметом практического разума, и, таким образом, завершить систему критической философии.

#### ***Рефлектирующая способность суждения***

Способность суждения имеет две формы: определяющую и рефлектирующую.

Определяющая способность суждения субсумирует (подчиняет) нечто данному правилу или закону. Рефлектирующая должна найти данному особенному всеобщее. Центральным понятием кантовской эстетики является понятие целесообразности. Целесообразность в природе дана априорно. В отличие от научных и моральных высказываний, эстетические суждения обладают для Канта не объективной, а *субъективной всеобщностью*, то есть связаны не с каким-либо абсолютным концептом, а с отсылкой к «общим местам» – всеобщности вкуса.

#### ***Прекрасное и возвышенное***

Кант выделяет четыре типа способности суждения: (1) по качеству – прекрасное; (2) по количеству – возвышенное; (3) по отношению – трагическое; (4) по модальности – комическое.

Таким образом, эстетическое, по Канту, не исчерпывается прекрасным. Вместе с ним существует и возвышенное – чувство совершенства, возникающее от созерцания беспредельного как по размерам, так и по мощи.

#### ***Учение о гении***

В своей концепции художественной практики Кант не следует древнему принципу подражания (*mimesis*), а полагает творческий процесс в субъекте.

Гений – это прирождённые задатки души, через которые природа даёт правила искусству. Чертами гения являются: оригинальность, образцовость,

иррациональность. Гений – это законодатель искусств, а не науки.

Исследование Канта оказало влияние на последующую эстетическую рефлексию. Под его влиянием находятся (1) посткантовская «немецкая классическая эстетика» (Гёте и Шиллер); (2) немецкий романтизм (Ваккенродер, Новалис, Фридрих Шлегель, Август Шлегель, Жан-Поль); (3) «немецкий идеализм» (Фихте, Шеллинг, Гегель).

Эстетические построения немецких мыслителей, в свою очередь, оказали влияние на развитие таких относительно самостоятельных культурных феноменов, как: (1) английский романтизм; (2) американский романтизм; (3) французский романтизм.

## **Немецкая эстетика после Канта**

*Органицизм* – понимание искусства как органического, живого целого – основной представитель посткантовской немецкой классической эстетики *Иоганн Вольфганг Гёте* (1749–1832), во многом заимствует из эстетики Канта.

В эстетике *Фридриха Шиллера* (1759–1805) большое значение имели понятие *игры*, развивающее кантовскую идею «свободной игры способностей», а также понятие *гения* и принцип *незаинтересованности эстетического суждения*.

Эстетические взгляды Шиллера представлены в работах «Каллий, или О красоте» (1792), «О наивной и сентиментальной поэзии» (1795), «Письма об эстетическом воспитании человека» (1793–1795).

### ***Шиллер: «Письма об эстетическом воспитании»***

В «Письмах об эстетическом воспитании» Шиллер отмечает, что у человека есть два основных побуждения: *побуждение к материи* и *побуждение к форме*.

Побуждение к материи связывает человека с чувственностью и с брэнностью бытия.

Побуждение к форме связано с рациональностью.

Оба начала взаимодополнительны. Побуждение к форме опосредует реальность и форму, случайность и необходимость. Игра есть свобода, материальное побуждение – это жизнь. Побуждение к форме – это форма, а игра – это «живая форма», то есть красота и свобода. В процессе игры создаётся «эстетическая видимость», отличная как от самой реальности, так и от продуктов воображения и фантазии.

В эстетике Шиллера получило дальнейшую разработку и понятие *грации*. В статье «О грации и достоинстве», полемизируя с Кантом, Шиллер вводит значимое понятие «прекрасная душа» (*die schöne Seele*). Применяя это понятие, он преодолевает кантовское различие «чувственной склонности и морального долга», «инстинкта» и «морального закона». Прекрасная душа – это природная спонтанность, побуждаемая непосредственностью красоты. Это благодатная душа, гармонизирующая «инстинкт» и «моральный закон».

## Немецкий романтизм

Немецкий романтизм не выработал целостной эстетической системы, однако оказал огромное влияние на развитие эстетической мысли и, в особенности, на само искусство: поэзию, живопись, литературу, драму, музыку.

«Античным» иллюзиям просветителей романтики противопоставили идеал полного и универсального искусства.

В поисках «чистой общечеловечности», свободной от влияния частной собственности, утилитарных интересов и своекорыстия, романтики обратились к искусству европейского средневековья и Востока, обладавшим, по их мнению, патриархальной естественностью и простотой.

Романтикам принадлежит несомненная заслуга в привлечении внимания к высокому художественному значению народного искусства.

Представления романтиков оказали определяющее влияние на все последующие исследования в области искусства. Если эпоха Просвещения принесла с собой принцип научности, то романтизм – принцип историзма. После романтиков историзируется сам подход к произведению искусства. Произведения искусства впервые интерпретируются как принадлежащие истории, исторически изменчивые сущности.

### *Йенские романтики*

Йенские романтики *Фридрих* (1772–1829) и *Август* (1767–1845) *Шлегели*, *Людвиг Тик* (1773–1853), *Новалис* (Фридрих фон Гарденберг, 1772–1801), *Вильгельм Ваккенродер* (1773–1798) и *Фридрих Гёльдерлин* (1770–1843) говорят о магической силе творческой субъективности, активности субъекта в познании и художественном оформлении материала действительности, божественной гениальности и спонтанности творчества.

Основной идеей Фридриха Шлегеля была идея бесконечного. К бесконечному можно прийти путём философствования или через искусство. В области философии значимым стало понятие иронии. Диалектика бесконечного и конечного человеческого разума, действия, науки разрешается с помощью иронии.

Гёльдерлин, развивая типично романтические мотивы, противопоставляет опыт своих современников опыту античности. Это самопротивопоставление античному даёт новоевропейской традиции прецедент самосознания. Начиная с Гёльдерлина, романтиками декларируется идея возможности правильного понимания художественного текста лишь в случае знакомства с его историей.

## Немецкий идеализм

### *Иоганн Готлиб Фихте*

В немецком идеализме вопросы эстетики становятся ключевыми философскими вопросами.

Эстетическое учение *Иоганна Готлиба Фихте* (1762–1814) является составной частью его теории нравственности.

Своё понимание места эстетики, роли искусства в воспитании, сущности красоты и её отношения к природе Фихте излагает в главе «Об обязанности художника» сочинения «Система учения о нравственности» (1794). Согласно Фихте, искусство отличается как от науки, так и от морали. Первая развивает в человеке рассудок, вторая – сердце; искусство же развивает человека как нечто целое, то есть и его рассудок, и его нравственность.

### ***Фридрих Шеллинг***

Эстетическим проблемам посвящены три работы *Фридриха Шеллинга* (1775–1854) – «Система трансцендентального идеализма» (1800), «Об отношении изобразительных искусств к природе» (1807) и «Философия искусства» (1859).

По Шеллингу, акт философского познания представляет собой постепенное преодоление двойственности субъекта и объекта.

Кульминационной точкой этого процесса является некое романтическое сверх-искусство, в котором сливаются потоки интеллектуального развития, философии, науки, религии и политической жизни. Эстетическое созерцание – это «интеллектуальное, приобретшее объективность».

### ***Георг Вильгельм Фридрих Гегель***

Концепция *Георга Вильгельма Фридриха Гегеля* (1770–1831) представляет собой вершину в развитии немецкой классической эстетики. Рассматривая искусство как определённую ступень в развитии абсолютного духа, познающего себя в форме созерцания, Гегель разработал учение о символической, классической и романтической стадиях развития искусства и теорию отдельных видов искусства (архитектуры, скульптуры, живописи, музыки, поэзии).

Гегель определил эстетику как «философию искусства» или «философию художественной деятельности» и в своей «Эстетике» дал законченное учение об идеале, которое составляет ядро его эстетической системы.

Идеал у Гегеля является не мечтой, а идеей, «перешедшей к развёртыванию в действительности и вступившей с ней в непосредственное единство».

Гегель даёт историческую трактовку категории идеала, применяя ее к истории художественного развития всего человечества. Трём этапам развития идеала и соответствуют три стадии развития искусства.

## **Эстетические концепции XIX века**

В п. п. XIX века развивались различные версии спекулятивной эстетики. С 1870 г. начинается формирование позитивистской эстетики. Влиятельные философские тексты, посвящённые вопросам эстетики, создали *Карл Зольгер* (1780–1819), *Фридрих Шлейермахер* (1768–1834), *Артур Шопенгауэр* (1788–1860), *Карл Розенкранц* (1805–1879), автор «Эстетики безобразного» (1853), *Фридрих Теодор Фишер* (1807–1887), *Герман Лотце* (1817–1881), *Эдуард фон Гартман* (1842–1906), *Фридрих Ницше* (1844–1900).

### ***Позитивистская эстетика***

Основой позитивистской эстетики был эмпирический метод, давший возможность связать основные идеи и понятия эстетики с материалом физиологии, биологии, психиатрии, социологии и этнологии.

Область эстетических исследований расширилась во времени и в пространстве. Возрастающий интерес к первобытным художественным практиками к искусству стран Дальнего Востока положил конец догме классицизма, основанной на признании исключительности и универсальности греческого идеала. Знакомство с разнообразием художественных форм нанесло удар также и натуралистической теории подражания. Противоположная ей теория, согласно которой художник копирует идею или сущность предмета, была также скомпрометирована.

Ещё одна догма, которую опровергало научное направление, гласила, что автономное искусство – искусство для искусства – является нормальным проявлением творческой энергии человека. Этнологические и социологические исследования, напротив, утверждали, что искусство даже в эпоху своего расцвета обычно играет «подсобную» роль. С другой стороны, представлялось очевидным, что сама автономия искусства обусловлена социальным положением того класса, который в данный момент играет ведущую роль в его развитии, например свободой гуманиста эпохи Возрождения или относительной независимостью буржуазного художника XIX столетия.

### ***Психологическая эстетика***

Пионером экспериментальной эстетики был *Густав Теодор Фехнер* (1834–1887).

Во «Введении в курс эстетики» (1876) он утверждал, что красота – это лишь термин, приблизительно определяющий содержание эстетики, и как таковой может относиться ко «всему, обладающему свойством доставлять нам наслаждение непосредственно и мгновенно, а не только по размышлению или в силу каких-либо последствий».

### ***Эстетика Ницше***

Немецкий мыслитель *Фридрих Ницше* (1844–1900) одним из первых в Европе наиболее чётко отразил смену культурных парадигм и своими идеями предвосхитил и отчасти спровоцировал многие направления искусства XX в.

Наибольшей популярностью в эстетической теории пользуются понятия *аполлоновское* и *дионисийское*, введённые Ницше в работе «Рождение трагедии из духа музыки. Предисловие к Рихарду Вагнеру» (1872) для обозначения основных глубинных принципов искусства и культуры.

### ***Ницше: аполлоновское и дионисийское начала***

В соответствии с мифологическими характеристиками античных богов Диониса (бога виноделия) и Аполлона (водителя муз) Ницше видел в дионисийском стихийное иррациональное природное начало, которое вызывает в человеке состояние животного ужаса и блаженного восторга

одновременно. В искусстве оно выражается наиболее полно в музыке, танце, вакхических оргиастических плясках.

Аполлоновское Ницше усматривал в пластических искусствах и поэзии и прослеживал его суть в упорядоченности, гармоничности, миметичности, иллюзорности, восходящим к особому рода сновидениям, в которых, согласно древним легендам, людям являются образы богов, а художникам и поэтам – прообразы их творений.

В античных искусствах эти принципы, согласно Ницше ведут постоянный диалог, а нередко и борьбу друг с другом. Однако они тяготеют друг к другу и достигают своего гармонизирующего единства только в аттической трагедии.

## Литература

### *Источники*

- *Вакенродер, В.-Г.* Фантазии об искусстве / В.-Г. Вакенродер. – М.: Искусство, 1977. – 263 с.
- *Гегель, Г. В. Ф.* Лекции по эстетике: В 2 т. / Г. В. Ф. Гегель. – СПб.: Наука, 1999. – Т. 1. – 622 с. – Т. 2. – 603 с.
- *Гёте, И. В.* Об искусстве / И. В. Гёте. – М.: Искусство, 1975. – 623 с.
- *Жан-Поль.* Приготовительная школа эстетики / Жан-Поль. – М.: Искусство, 1981. – 448 с.
- *Зольгер, К.-В.-Ф.* Эрвин. Четыре диалога о прекрасном и об искусстве / К.-В.-Ф Зольгер. – М.: Искусство, 1978. – 432 с.
- *История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. – Т. 2.* Эстетические учения XVII–XVIII веков. – М.: Искусство, 1964 – 836 с.
- *История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. – Т. 3.* Эстетические учения Европы и США 1789–1871 гг. – М.: Искусство, 1967. – 1006 с.
- *История эстетической мысли: Становление и развитие эстетики как науки: В 6 т. – М.: Искусство, 1985–1987. – Т. 3: Европа и Америка. Конец XVIII – первая половина XIX века. – М.: Искусство, 1986. – 496 с. – Т. 4: Вторая половина XIX века. – М.: Искусство, 1987. – 527 с.*
- *Кант, И.* Критика способности суждения / И. Кант. – М.: Искусство, 1994. – 367 с.
- *Кольридж, С. Т.* Избранные труды / С. Т. Кольридж. – М.: Искусство, 1987. – 342 с.
- *Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – М.: Изд. МГУ, 1980. – 638 с.*
- *Моррис, У.* Искусство и жизнь. Избранные статьи, лекции, речи, письма / У. Моррис. – М.: «Искусство», 1973. – 512 с.
- *Ницше, Ф.* Рождение трагедии из духа музыки / Ф. Ницше // Ницше, Ф. Сочинения: В 2 т. – М.: Мысль, 1990. – Т. 1. – 829 с. – С. 47–157.
- *Рёскин, Д.* Лекции об искусстве / Д. Рёскин. – М.: БСГ-ПРЕСС, 2006. –

319 с.

- Шеллинг, Ф. В. Й. *Философия искусства* / Ф. В. Й. Шеллинг. – М.: Мысль, 1966. – 607 с.
- Шиллер, Ф. *Письма об эстетическом воспитании человека* / Ф. Шиллер // Шиллер, Ф. *Собр. соч.*: В 7 т. – М.: Художественная литература, 1957. – Т. 6. – 791 с.
- Шиллер, Ф. *Статьи по эстетике* / Ф. Шиллер. – М.–Л.: Academia, 1935. – 671 с.
- Шлегель, Ф. *Эстетика. Философия. Критика*: В 2 т. / Ф. Шлегель. – М.: Искусство, 1983. – Т. 1. – 480 с. – Т. 2. – 446 с.
- *Эстетика американского романтизма*. – М.: Искусство, 1977. – 463 с.
- *Эстетика немецких романтиков*. – М.: Искусство, 1986. – 736 с.
- *Эстетика немецких романтиков*. – СПб.: Изд. СПбГУ, 2006. – 574 с.
- *Эстетика раннего французского романтизма*. – М.: Искусство, 1982. – 463 с.

### **Исследования**

- *Асмус, В. Ф.* *Иммануил Кант* / В. Ф. Асмус. – М.: Высшая школа, 2005. – 439 с.
- *Афасижев, М. Н.* *Эстетика Канта* / М. Н. Афасижев. – М.: Наука, 1975. – 136 с.
- *Дьяконова, Н. Я.* *Английский романтизм: Проблемы эстетики* / Н. Я. Дьяконова. – М.: Наука, 1978. – 208 с.
- *Жирмунский, В. М.* *Немецкий романтизм и современная мистика* / В. М. Жирмунский. – СПб.: Аксиома, 1996. – 232 с.
- *Кассирер, Э.* *Жизнь и учение Канта* / Э. Кассирер. – М., СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2013. – 447 с.
- *Кемпер, Д.* *Гёте и проблема индивидуальности в культуре эпохи модерна* / Д. Кемпер. – М.: Языки славянской культуры, 2009. – 384 с.
- *Коплстон, Ф.* *От Фихте до Ницше* / Ф. Коплстон. – М.: Республика, 2004. – 542 с.
- *Шкепу, М. А.* *Эстетика безобразного Карла Розенкранца* / М. А. Шкепу. – К.: Феникс, 2010. – 448 с.

## *Тема 5*

### **Эстетические теории XX века**

#### **Вопросы**

1. Психологизированные версии эстетики
2. Феноменологическая эстетика
3. Неомарксистская эстетика
4. Семантическая эстетика
5. Аналитическая эстетика

#### **Психологизация эстетики**

Возникновение в конце XIX века психологической эстетики оказало влияние на последующее развитие эстетической мысли.

Влияние психологизма в области эстетики можно рассмотреть, (1) как дальнейшее критическое развитие научной программы; (2) как появление ярко выраженных антинаучных программ в философии и в эстетике; (3) как разработку последовательно научной программы интерпретации феноменов культуры и искусства.

Таким образом, проблемы эстетики разрабатываются в рамках: (1) научной психологии; (2) интуитивизма; (3) психоанализа Зигмунда Фрейда и его школы.

#### ***Научная психология: психология вчувствования***

Задачу дополнения односторонней психологии элементов взяла на себя новая философская школа, предложившая *психологию вчувствования* (*Einfühlung*). Этот термин был впервые применён *Робертом Фишером* (1847–1933). Его идеи получили дальнейшее развитие у *Теодора Липпса* (1851–1914), *Иоганнеса Фолькельта* (1848–1930) и *Карла Гроса* (1861–1946).

Особо значимым было влияние в области психологической эстетики Липпса, который занимался эстетическим восприятием пространства, проблемами оптики и геометрии. Фолькельт посвятил проблемам эстетики трехтомный труд «Система эстетики» (1905–1914). Как и другие его многочисленных работы по эстетике, это сочинение не оригинально, а построено чисто эмпирически. С точки зрения истории эстетики, важной является его работа «Эстетика трагического» (1897).

#### ***Интуитивизм***

Известный философ-интуитивист *Анри Бергсон* (1859–1941) четко отделяет сферу эстетики от естественных наук.

Для Бергсона специфические характеристики произведения искусства заключаются в возможности «ухватить» с помощью интуиции реальность непосредственно и более глубоко, чем это было бы возможно посредством абстрактного понятийного аппарата естественных наук.

Обе познавательных модели, согласно Бергсону, состоят из сложных

символических систем, но первая превосходит последнюю, чисто эмпирическую.

Искусство, сообразно этому, порывает с общепринятыми идеями и убеждениями в отношении человеческой экзистенции и социальных связей человека, и удерживает перед глазами наблюдателя саму действительность.

Бергсон развивает концепцию времени и сознания, которые длительное время оказывали влияние на философию и литературу модерна, в особенности на Марселя Пруста.

Итальянский философ и историк *Бенедетто Кроче* (1866–1952), один из самых влиятельных мыслителей XX века, построил свою эстетику на идее художественной интуиции.

Он понимал интуицию как модель очевидности, то есть внезапное узнавание сущности, на которой должно основываться эстетическое формотворчество.

Произведение искусства, соответственно этому, является выражением такой интуиции в материальной форме.

### ***Психоанализ: Зигмунд Фрейд***

Основатель психоанализа *Зигмунд Фрейд* (1856–1939) в трактате «Толкование сновидений» (1899) ввел ключевое понятие своей теории – *бессознательное*

Вместе с работами «Психопатология обыденной жизни» (1901) и «Остроумие и его отношение к бессознательному» (1905) «Толкование сновидений» образует трилогию, иллюстрирующую проявления бессознательного в повседневной жизни.

Психоаналитическому литературоведению, определяющему литературу как сознательное и бессознательное выражение души автора, фрейдизм дает модель истолкования литературной фантазии.

Идеи Фрейда оказали влияние на сюрреализм в живописи и поэзии, на идею автоматического письма (*écriture automatique, automatisches Schreiben*), на литературную технику потока сознания (*stream of consciousness*), использовавшуюся известными писателями XX в. Вирджинией Вульф и Джеймсом Джойсом.

### ***Аналитическая психология: Карл Густав Юнг***

Задачей аналитической психологии Юнг считал толкование архетипических образов, возникающих у пациентов.

Юнг развил учение о коллективном бессознательном, в архетипах которого он видел источник общечеловеческой символики, в том числе мифов и сновидений.

## **Феноменологическая эстетика**

### ***Роман Ингарден***

*Роман Витольд Ингарден* (1893–1970) – польский философ, в рамках феноменологии разработавший реалистическую онтологию.

Ингарден, считающийся основоположником философии литературы,

особое внимание уделял онтологии произведений искусства. Наиболее значительная работа Ингардена – «Литературное произведение искусства» (1931).

Ингарден оказал влияние на лингвистический структурализм московской и пражской школ, а также во многом предвосхитил тезисы рецептивной эстетики.

### ***Ингарден: двухмерность структуры литературного произведения***

Ингарден указывал на принципиальную двухмерность структуры литературного произведения, когда читатель движется, с одной стороны, от его начала к заключительной фразе, а с другой стороны – в каждой из его частей сталкивается с определённым числом компонентов, разнородных по своей природе, но неразрывно связанных.

Таким образом, в одном измерении он имеет дело с последовательностью сменяющих друг друга фаз – частей произведения, а во втором – с множеством совместно выступающих разнородных компонентов (или «слоёв»). Оба эти измерения немислимы друг без друга.

### ***Мартин Хайдеггер***

*Мартин Хайдеггер* (1889–1976) в работе «Исток художественного творения» (1936), определяет сущность искусства как «осуществление истины сущего», которая не доступна дискурсивно.

«Истина сущего», которую произведение искусства «высвобождает» (доводит до сознания), лежит в первоначальной открытости бытия, в смысловом горизонте, в котором мир «всегда уже дан», но который, будучи горизонтом, от «необходимым образом скрывается».

Произведение искусства вскрывает этот в остальном затемнённый смысловой горизонт, полностью не разъясняя и дискурсивно не обрабатывая его; оно «рассеивает» бытие скорее в его сумраке, оно возвышает «землю» (символ предсознания) к «миру» (воплощению дискурсивного прояснения).

В произведении искусства проявляется истина как не подлежащая закреплению изменчивость дискурсивного и недискурсивного.

### ***Жан-Поль Сартр***

Французский философ и писатель *Жан-Поль Сартр* (1905–1980) в рамках экзистенциальной философии развивает эстетику, в рамках которой произведение искусства рассматривается одновременно как (1) выражение свободного выбора индивида и (2) явление, стоящее в контексте общественной ответственности художника.

Отчаяние, переработанное в произведение искусства, представляет для Сартра обязательную предпосылку пути к подлинной свободе.

В работе «Что такое литература?» Сартр излагает свои взгляды на общественно-политическое и эстетическое значение художественного творчества.

### ***Ганс-Георг Гадамер***

*Ганс-Георг Гадамер* (1900–2002) – немецкий философ, один из самых значительных мыслителей второй половины XX в., основатель «философской герменевтики» – разработал герменевтическую философию искусства.

В своем главном сочинении «Истина и метод» (1960) Гадамер описывает отношение произведения искусства к реципиенту как диалогическое. Произведение искусства обладает своим собственным бытием, поскольку становится опытом, который преобразует человека, его претерпевшего.

В опыте искусства горизонт произведения искусства и горизонт реципиента в идеальном случае сливаются, переходя друг в друга, а произведение искусства вместе с его историей влияний, исторически переданное объединяется с современностью понятого.

### ***Деконструкция***

Вслед за Мартином Хайдеггером *Жак Деррида* (1930–2004) развивает эстетику деконструкции.

Понятие деконструкции было введено им в работе 1967 года «О грамматологии».

Исторически понятие деконструкции связано с понятием деструкции Хайдеггера, который говорил о необходимости деструкции (нового анализа) западной традиции.

В объединении деструкции и конструкции Деррида видит не атаку на легитимность и осмысленность текстов, а критический анализ условий их понимания и валидности.

### ***Ганс Роберт Яусс***

*Ганс Роберт Яусс* (1921–1997) – ученик и последователь Хайдеггера и Гадамера – разрабатывал два фундаментальных исследовательских направления – рецептивную эстетику и теорию чтения.

Основным положением концепции Яусса было утверждение о том, что литературно-исторический процесс должен поясняться и пониматься, исходя из реконструкции горизонта ожидания современного «компетентного читателя».

## **Неомарксистская эстетика**

### ***Маркс и советский марксизм***

Основанием для разработки эстетической проблематики в рамках советского марксизма и западных версий неомарксизма послужили идеи Карла Маркса.

Согласно Марксу, искусство, как и культура в целом, относится к сфере надстройки, к идеологии или «ложному сознанию». Действительный ход вещей определяется экономическими процессами. Искусство следует понимать как отражение действительности.

Эстетическое отношение формируется за пределами создания искусства, в качестве всеобщего отношения к действительности.

## *Западный марксизм*

Опираясь на марксизм, *Дьёрдь Лукач* (1885–1971) обратился к реализму XIX века.

Лукач полагал, что произведение искусства имеет целью воспроизвести «тотальность» социальных и экономических условий и, таким образом, раскрыть предпосылки их преодоления.

Сильнейшее выражение этой марксистской эстетики представляет собой социалистический реализм.

Четырёхтомный труд Лукача «Своеобразие эстетического» (1985) дает философское обоснование эстетического подхода к действительности, выявляет место и роль эстетической деятельности во всей совокупности активных действий человека и его реакций на окружающий мир, вносит свой вклад в разработку системы категорий марксистской эстетики.

*Вальтер Беньямин* (1892–1940) – немецкий философ и эстетик – одним из первых подверг критике односторонность традиционной эстетики и выступил за расширение эстетической проблематики, тематизировав такие проблемы, как неограниченные возможности технического репродуцирования, исчезновение онтологических и социальных границ между копией и оригиналом, разрушение «ауры» произведения искусства, изменение восприятия реальности в эпоху господства визуальных текстов.

В статье «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» (1935) Беньямин отметил, что формы существования фотографии и киноискусства настолько отличны от традиционных форм бытия изобразительного искусства, что, с точки зрения классической эстетики, они не могут даже претендовать на статус «искусства».

Эти формы художественной практики нуждаются в специфической художественной критике, которая бы анализировала не только способы и формы авторского самовыражения, но и место произведения искусства в социуме, заданность его культурной ситуацией и техническими возможностями общества.

*Теодор Визенгрунд Адорно* (1903–1969) – социальный философ в традиции Гегеля, Маркса и Фрейда, наряду с Максом Хоркхаймером считающийся основателем и главным представителем Франкфуртской школы социальных исследований или критической теории.

«Эстетическая теория» (1970) – основная работа Адорно, посвященная проблемам эстетики. В ней, обращаясь к категориям *прекрасного* и *возвышенного*, Адорно описывает искусство как «социальный антитезис общества», особое внимание уделяя природно-прекрасному.

Адорно развивает широкий категориальный анализ современного искусства, отмечая его не-дискурсивную истинность при одновременном утопическом стремлении примирить всеобщее и особенное, природу и дух, и указывает на двойственный характер искусства, являющегося одновременно автономным, но социальным фактом.

## ***Западный неомарксизм***

*Ги-Эрнест Дебор* (1931–1994), французский теоретик искусства, в своей программной работе «Общество спектакля» (1967) отметил, что современное общество является обществом организованного спектакля, в котором досуг «производится».

Именно производимый досуг и является тем, что дает спектаклю его имя. Сначала досуг (музыка, книги, фильмы), а затем и все остальное начинает превращаться в сцену, где разворачивается действие, в котором большинство уже не может принимать участия.

Спектакль способен интегрировать в себя все, что угодно, и в состоянии поставить всё себе на службу. Любые протестные движения через какое-то время усваиваются спектаклем и возвращаются им в качестве модных знаков. Дебор называет этот процесс *рекуперацией* (от *recuperate* – возвращение). Рекуперация делает борьбу со спектаклем практически невозможной.

Главная тема исследований *Жака Рансьера* (р. 1940) – отношения между искусством и политикой.

Анализируя эстетические анализы Зигмунда Фрейда, он ставит перед собой задачу: вскрыть глубинные, не до конца эксплицируемые связи между ключевыми парадигмами художественной мысли и бессознательным – не только как инстанцией психического аппарата, но и как мыслительным конструктом. В сборнике «Разделяя чувственное» им анализируются понятие эстетики и перспективы критического искусства в современном мире.

*Славой Жижек* (р. 1949) – известный словенский философ и теоретик культуры. В настоящее время Жижек считается одним из самых авторитетных европейских специалистов в области проблем взаимоотношений человека и социума.

В работах «Все, что вы хотели знать о Лакане, но боялись спросить у Хичкока» (1982), «Сосуществование с негативом» (1993), «Возлюби свой симптом» (1992), «13 опытов о Ленине» (2002) он интерпретирует и модернизирует левое теоретическое наследие, даёт парадоксальные трактовки положений Маркса, Энгельса, Ленина и Сталина, ставших подчас марксистскими лозунгами, и встраивает их в современный культурный контекст.

## **Семантическая эстетика**

### ***«Русский формализм»***

Представители русской формальной школы *Виктор Борисович Шкловский* (1916–1984), *Борис Михайлович Эйхенбаум* (1886–1959) и *Юрий Николаевич Тынянов* (1894–1943) используют новые для своего времени методы анализа литературы, распространив их на искусство в целом, и интерпретируя литературную активность как часть социальной практики.

Шкловский вводит в литературоведение понятие «остранение». В статье «Искусство как прием» (1919) он описывает процесс «автоматизации» повседневного языка как опознавание слов без их непосредственного

восприятия. Литература, «остраняя» описываемое, осложняет, но «освежает» процесс понимания, лишая его автоматизма, описывая увиденное, как воспринятое «в первый раз».

Эйхенбаум (1886–1959) вводит понятие «внутреннего языка», описываемого им как явление, которое служит посредником между текстом и субъектом, между языком и душой.

Развивая теорию «остранения» Шкловского, Тынянов активизирует в литературно-теоретическом дискурсе понятия «функция» и «система». Литературное произведение Шкловский трактует как произведение-систему, которое собрано из отдельных элементов, конструктивные функции которых следует анализировать не отдельно, но в их отношении к функциям других элементов данного произведения-системы, а также в отношении к функциям элементов других произведений-систем, и даже внелитературных рядов.

### **«Пражская школа»**

«Пражская школа» («Пражский лингвистический кружок», 1926), основными теоретиками которого были Ян Мукаржовский (1891–1975) и Роман Осипович Якобсон (1896–1982), развивая идею системной организации языка, внесли вклад в семантическую эстетику.

Мукаржовский – чешский теоретик литературы, самый значительный и международно признанный представитель чешского структурализма – в статье «Эстетическая норма» (1937), опираясь на идеи Виктора Шкловского, вводит понятие *эстетической функции*.

Знак, выполняющий эстетическую функцию, не является лишь средством отсылки к чему-то иному, то есть выполняет не только референциальную функцию, но воспринимается «ради него самого» и относится к своим собственным условиям возможности, особенно к социальному контексту своей рецепции. Когда и где знаку будет приписана эстетическая функция, зависит от воспринимающего субъекта, но, в целом, определяется эстетической нормой, которая господствует в обществе на момент рецепции.

Роман Якобсон в работе «Лингвистика и поэтика» (1960), выделив в каждом языковом сообщении шесть факторов и шесть языковых функций, даёт возможность описания специфики поэтической функции языка.

По Якобсону, в языковом сообщении можно выделить (1) контекст (референт), являющийся предпосылкой того, что коммуникация развивает референциальную функцию, то есть передает содержание; (2) послание, которое в своей поэтической функции само становится темой; (3) передатчика, через отношение которого к сказанному выражается эмотивная функция; (4) получателя, которому послание предъявляет требование через конативную функцию; (5) контакт, называемый также физическим каналом, через который поддерживается фатическая функция; (6) код, взаимная понятность которого тематизируется в металингвистической функции послания.

## **Структурализм**

«Русский формализм» и «пражская школа» рассматриваются как предшественники французского структурализма.

Структурализм возник в 50-е годы во Франции с целью разработки методов исследований, которые были бы равноценны эмпирическим методам естественных наук. Он ориентировался на лингвистику *Фердинанда де Соссюра* (1857–1913), которая была направлена на изучение языка в его статическом аспекте с тем, чтобы раскрыть его внутренние закономерности (синхронию), а не на аспект его исторического (динамического) развития (диахронию).

Это гуманитарный метод, который пренебрегает историческим контекстом предметов исследования и обращается к изучению его структур, то есть к структуре отношений его отдельных элементов.

Структурализм пытается объяснить функционирование текстов только из связей их элементов между собой: «смысл» должен быть расшифрован имманентно, независимо от внешних для текста феноменов и через раскрытие формальных методов.

В 50-е годы во Франции одним из первых развивал лингвистику Соссюра в структуралистский метод этнолог *Клод Леви-Стросс* (1908–2009).

В 60-годы структурализм стал центральным методом гуманитарных наук. Его важнейшим представителем в литературоведении был *Ролан Барт* (1915–1980), в культурологии – *Мишель Фуко* (1926–1984), в психоанализе – *Жак Лакан* (1901–1981).

## **Постструктурализм**

Многие из структуралистов отказались позднее от соссюровских догм и обратились к идее открытых систем, исходя из «игры означающих» (Барт) и многообразия возможных образцов толкования действительности.

Критика неисторических и трансиндивидуальных методов структурализма привела к его преодолению.

Требование политической ангажированности и имманентного способа рассмотрения казались несовместимыми. Постструктурализм пытался разработать более гибкие формы анализа.

Пионерами постструктурализма были Мишель Фуко и Жак Лакан, преодолевшие абстрагированный от исторических связей структуралистский метод.

## **Жан-Франсуа Лиотар: эстетика возвышенного**

Французский философ *Жан-Франсуа Лиотар* (1924–1998) получил международную известность благодаря книге «Состояние постмодерна» (1979), в которой он ввёл понятие «постмодерн» в научную дискуссию и исследовал архивацию информации внутри современного общества.

Лиотар описал государственно-политический и философско-спекулятивный дискурсы как «метанарративы», утверждая, им не удастся легитимизировать общеобязательную научную рациональность.

В «Аналитике возвышенного» (1991) он, в противоположность Канту, который видит в возвышенном полагание субъекта на свободу его собственного разума, подчеркивает хрупкость субъекта и границы его познания, проблематизируя «эстетику неизобразимого».

### ***Смешанные формы постструктуралистской эстетики***

К «смешанным формам» постструктуралистской эстетики относят концепции русского семиотика *Юрия Михайловича Лотмана* (1922–1993) и итальянского медиевиста, семиотика и специалиста по медиа *Умберто Эко* (р. 1932).

Лотман, исходя из работ русских формалистов, разработал культурологически ориентированную семиотику. Он ввел понятие «семиосфера», понимая культуру как иерархию знаковых систем.

Лотман рассматривал культуру как открытую знаковую систему и структуру, включающую «матрицу» естественного языка и иные определяемые ею знаковые системы. По Лотману, знаки культуры составляют «тексты» («любые отдельные сообщения, отчленённость которых интуитивно ощущается с достаточной определённой»), всегда существующие в определённом «контексте». Культура – это механизм, создающий бесконечное многообразие «текстов», и избирательно передающий их во времени и пространстве.

Эко – основатель «семиотики культуры» – рассматривая текст в широком смысле слова как знаковую систему, обращается к проблеме взаимодействия текста и читателя.

## **Американская эстетика**

Аналитическая эстетика возникает в англосаксонских странах в начале 50-х годов XX в. как попытка привязать вопрос о сущности искусства к вопросу об условиях значимости эстетических суждений.

Аналитическая эстетика опирается на некоторые идеи прагматизма, выработанные в первой половине XX века.

### ***Прагматизм***

Один из самых значительных представителей американского прагматизма *Джон Дьюи* (1859–1952) тематизировал искусство как модус усиления повседневного опыта. Опыт конституируется как «полное взаимное проникновение Я и мира вещей и событий». Это проникновение усиливается эстетическим опытом и достигается рефлексивно.

В своем главном эстетическом сочинении «Искусство как опыт» (1934) Дьюи защищает взгляд, что повседневный человеческий опыт остается разнородным и фрагментарным. В противоположность этому, эстетический опыт гармоничен, завершён и замкнут.

От философии искусство отличается тем, что оно не объясняет мир, но разлагает всё само собою разумеющееся: «О философии говорят, что она начинается удивлением и заканчивается пониманием. Искусство берет свое начало в понятом и заканчивается чудом».

Ведущий представитель критического реализма, возникшего в США в 1920 годы, *Джорж Сантаяна* (1863–1952) утверждал, что критерий прекрасного внутренне присущ структуре предмета, следовательно, не должен вноситься духом реципиента. Действительность находится полностью за пределами сознания и доступна только посредством чувственных впечатлений.

Особое значение Сантаяна отводил непредубеждённой объективности и эстетическому созерцанию, а также практической сноровке.

В работе «Чувство прекрасного» (1896), описывая искусство, литературу и социальные науки, Сантаяна тщательно анализирует природу прекрасного, формы и выражения (*expression*).

### **Аналитическая эстетика**

Важнейшие представители аналитической эстетики *Нельсон Гудмен* (1906–1998) и *Артур Данто* (р. 1924) выходят за пределы языкового анализа эстетических суждений. Они интерпретируют не только языковые высказывания о произведении искусства, но и сами произведения искусства как языковые высказывания.

В произведении «Языки искусства: подход к теории символов» (1968) Гудмен определяет эстетическое использование знаков как определенную форму отклонения от их (гипотетического) идеального употребления, характеризуемого максимальной «символичностью».

Гештальт идеального знака является для Гудмена «обособленным» и «артикулированным», его семантику он определяет как «однозначную», «обособленную» и «дифференцированную». Эстетически используемые знаки отклоняются от идеального характера знаков. Они описывают менее однозначно, но зато приобретают плотность и полноту.

Артур Данто заложил основания институционального определения искусства, что важно в виду специфического развития последнего в XX веке.

Значимым для эстетической теории стал его термин «мир искусства» (*the artworld*), введенный в одноименной статье 1964 г. Под «миром искусства» Данто имел в виду культурный контекст или «атмосферу теории искусства».

Опираясь на тезис Гегеля о «конце искусства», Данто констатировал, что основное значение термина «искусство» изменилось несколько раз в течении последних двух столетий.

Данто не утверждает, что никто больше не занимается искусством, или что хорошего искусства больше нет, но считает, что история западного искусства пришла к концу, который предсказывал Гегель. «Конец искусства» отсылает к началу новой эпохи, когда искусство уже не придерживается целей «теории мимезиса», а служит новым целям.

### **Неопрагматизм**

Американский философ-прагматик *Ричард Шустерман* (р. 1949) в книге «Прагматическая эстетика» (1992) представил не только концепт прагматической эстетики, но и концепцию транскультурной эстетики.

По Шустерману, каждый человек обладает потребностью

самореализации, подчиняясь при этом внутренней необходимости достижения определенного единства и цельности. Он, однако, не получает своей идентичности в готовом виде, хотя и не может жить изолированно от среды и окружения, в которых черпает как энергию, так и материал для самопостроения.

Шустерман придает большое значение изменчивости контекста существования современного человека – как человека мобильного, туриста, «кочевника» – и высоко оценивает такие факторы, оказывающие влияние на его формирование, как разнообразие окружения и необходимость постоянного приспособления мышления к новым ситуациям. Плюрализм условий, возможность видеть культурные и эстетические образцы, отличные от тех, в которых человек вырос и был воспитан, – всё это предоставляет уникальные возможности для перцепции и креативного самосозидания.

## Литература

### Источники

- *Адорно, Т. В.* Эстетическая теория / Т. В. Адорно. – М.: Республика, 2001. – 526 с.
- *Американская философия искусства: Антология.* – Екатеринбург: Деловая книга, Бишкек: Одиссей, 1997. – 320 с.
- *Барт, Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – М.: Прогресс, 1994. – 616 с.
- *Беньямин, В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости / В. Беньямин. – М.: Медиум, Культурный центр имени Гете, 1996. – 240 с.
- *Гадамер, Г.-Г.* Актуальность прекрасного / Г.-Г. Гадамер. – М.: Искусство, 1991. – 367 с.
- *Гадамер, Х.-Г.* Истина и метод: Основы философской герменевтики / Х.-Г. Гадамер. – М.: Прогресс, 1988. – 704 с.
- *Дебор, Г.* Общество спектакля / Г. Дебор. – М.: Логос, 2000. – 184 с.
- *Ингарден, Р.* Исследования по эстетике / Р. Ингарден. – М.: Иностранная литература, 1962. – 572 с.
- *Коллингвуд, Р. Д.* Принципы искусства. Теория эстетики. Теория воображения. Теория искусства / Р. Д. Коллингвуд. – М.: Языки русской литературы, 1999. – 325 с.
- *Кроче, Б.* Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика / Б. Кроче. – М.: Intrada, 2000. – 160 с.
- *Лукач, Д.* Своеобразие эстетического: В 4 томах / Д. Лукач. – М.: Прогресс, 1985-1987. – Т. 1. – 336 с. – Т. 2. – 468 с. – Т. 3. – 304 с. – Т. 4. – 574 с.
- *Рансьер, Ж.* Разделяя чувственное / Ж. Рансьер. – СПб.: Издательство ЕГУ в Санкт-Петербурге, 2007. – 264 с.
- *Рансьер, Ж.* Эстетическое бессознательное / Ж. Рансьер. – СПб.: Москва:

Machina, 2004 . – 128 с.

- Современная западно-европейская и американская эстетика: Сборник переводов. – М.: Университет, 2002. – 224 с.
- Французская философия и эстетика XX века: Сборник. – М.: Искусство, 1995. – 271 с.
- *Хайдеггер, М.* Исток искусства и предназначение мысли / М. Хайдеггер // Хайдеггер, М. Работы и размышления разных лет. – М.: Гнозис, 1993. – 464 с. – С. 280–292.
- *Хайдеггер, М.* Исток художественного творения / М. Хайдеггер. – М.: Академический проект, 2008. – 528 с.
- *Хоркхаймер, М.* Культуриндустрия: Просвещение как обман масс / М. Хоркхаймер, Т. В. Адорно // Диалектика просвещения: Философские фрагменты / М. Хоркхаймер, Т. В. Адорно. – М.–СПб.: Медиум, Ювента, 1997. – С. 149–209.
- Эстетика и теория искусства XX века: Хрестоматия. – М.: Прогресс-Традиция, 2008. – 689 с.

### **Исследования**

- *Вдовина, И. С.* Эстетика французского персонализма: (Критический очерк) / И. С. Вдовина. – М.: Искусство, 1981. – 191 с.
- *Грэм, Г.* Философия искусства. Введение в эстетику / Г. Грэм. – М.: Слово, 2004. – 256 с.
- *Маньковская, Н. Б.* «Париж со змеями» (Введение в эстетику постмодернизма) / Н. Б. Маньковская. – М.: ИФ РАН, 1995. – 271 с.
- *Маньковская, Н. Б.* Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская. – СПб.: Алетейя, 2000. – 347 с.
- *Хюбнер, Б.* Смысл в бес-СМЫСЛЕННОЕ время: метафизические расчёты, просчёты и сведение счетов / Б. Хюбнер. – Мн.: Экономпресс, 2006. – 384 с.
- Эстетика и теория искусства XX века: Учебное пособие. – М.: Прогресс-Традиция, 2005. – 520 с.