

В.С. Пахоменко
О.И. Уткевич

ЭСТЕТИКА

курс лекций

Витебский государственный технологический университет

Витебск
ВГТУ
2009

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ
БЕЛАРУСЬ
УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ
«ВИТЕБСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»**

**ПАХОМЕНКО В.С.
УТКЕВИЧ О.И.**

ЭСТЕТИКА

КУРС ЛЕКЦИЙ

**для студентов всех специальностей
дневной и заочной форм обучения**

**ВИТЕБСК
2009**

УДК 18 (075.8)
ББК 87.8
П 21

Рецензенты:

Турлак Т. А. , кандидат философских наук, доцент

Рекомендовано в качестве пособия редакционно-издательским советом УО «ВГТУ», протокол № 8 от 03 декабря 2008 года

Пахоменко, В. С. Эстетика : курс лекций / В. С. Пахоменко, О. И. Уткевич. – Витебск : УО "ВГТУ", 2009. – 66 с.

ISBN 978-985-481-159-8

Учебно-методическое пособие подготовлено в соответствии с базовой программой курса эстетики, читаемого студентам всех специальностей и форм обучения. В пособии в историческом обзоре представлены этапы становления эстетической мысли, рассмотрены наиболее выдающиеся эстетические учения и теории.

Курс лекций предназначен для студентов, изучающих курс эстетики, и всех, интересующихся этой дисциплиной.

ISBN 978-985-481-159-8

УДК 18 (075.8)
ББК 87.8

Пахоменко В.С., 2009
Уткевич О.И. 2009
УО "ВГТУ", 2009

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	4
I. Эстетические учения Древней Греции	4
II. Художественная теория и практика эллинизма	8
III. Эстетика средневековья	11
IV. Эстетические воззрения эпохи Возрождения	14
V. Эстетические принципы классицизма	17
VI. Эстетика эпохи Просвещения	20
VII. Немецкая классическая эстетика	27
VIII. Эстетическая теория марксизма	36
IX. Русская эстетическая мысль XIX - начала XX веков. Развитие эстетической теории в Белоруссии	38
X. Проблемное поле современной эстетики	43
Словарь	51
Список использованной литературы	53

Введение

Эстетика – особая область философского знания. Если философия в основном оперирует спекулятивными категориями, то основные понятия эстетики кажутся простыми: в повседневной жизни люди постоянно пользуются категориями прекрасного, возвышенного, трагического, комического, рассуждают о том, что красиво, а что ужасно или безобразно. Но это часто поверхностные суждения, теоретическому же сознанию открывается глубина, многомерность, противоречивость и сложность данных понятий. Особенностью эстетики является и ее ориентированность на человеческие чувства, она более других наук обращена к душе человека. В условиях растущей рационализации и прагматизации современной жизни, воспитание чувств и эмоциональной составляющей человеческой личности приобретают особую актуальность. Разобраться в этом человеку сможет помочь развитая эстетическая культура, которая немыслима без опоры на историю и теорию эстетики и искусства.

Человечество веками пыталось разгадать загадку красоты. О ней высказано множество суждений. Однако принципиальные решения сложных проблем не так уж часты. Поэтому в историческом обзоре становления и развития эстетической мысли рассмотрим лишь наиболее выдающиеся эстетические учения и теории.

І. Эстетические учения Древней Греции

Эстетические идеи появились в глубокой древности. Первоначально они были растворены в мифологии, религиозных и литературных сочинениях. Как система знаний эстетическая теория сформировалась впервые в Древней Греции.

Влияние античной эстетики сказывается до настоящего времени, т.к. в ней были в классически ясной форме представлены основные проблемы эстетики и методологические подходы к их решению, а также разработана система категорий, используемых и поныне.

Периодизация античной эстетики:

- 1) ранняя классика- VI – нач. V в. до н. э.;
- 2) зрелая классика- V-IV вв. до н. э.;
- 3) эллинизм - III в. до н. э. - V в. н. э.

Становлению эстетической теории способствовал высочайший уровень и богатство художественной жизни Древней Греции. Так, в этот период работают выдающиеся драматурги: Эсхил, Софокл, Еврипид, Аристофан; художники Полигнот, Зевксис, Апполодор выставляют свои работы в пинакотеках (музеях), а скульптур в Афинах, по описанию Плутарха, было больше, чем людей.

Греческое искусство продолжает сохранять свою эстетическую

значимость до наших дней, оставаясь в ряде отношений непревзойденным образцом. Равновесие целей и ценностей личности и общества в художественной культуре Древней Греции придает искусству статус классического (классикус (лат.) – образец.

Ранняя классика

Пифагорейская школа

Космос есть единое, симметричное, гармоничное целое. Его характеризуют порядок, организация, единые структурные принципы. Основой всех вещей является число, следовательно, красоту также можно выразить числом. Числовая гармония присуща небесным сферам, музыке, душе человека. Онтологизированное число присуще скульптуре, о чем римский историк Плиний Старший писал: «Сделал Поликлет также копьеносца, возмужалого юношу. Ее зовут каноном и получают из нее, словно из закона, основание искусства, а Поликлета считают человеком, который из произведения искусства сделал его теорию.

Гераклит Эфесский

Главное в учении Гераклита – идея развития, диалектика. Для эстетики наиболее значимо положение о гармонии, основанной на борьбе противоположностей. Искусство должно создавать целое на основе различного; различных цветов, звуков, в результате чего возникает гармония. Красота не абсолютна, а относительна: человек прекрасен в сравнении с обезьяной и безобразен в сравнении с божеством.

Демокрит

Основоположник атомистического учения выступает с материалистических позиций в философии и в эстетике. Демокриту принадлежит одно из первых объяснений природы искусства через подражание – *мимезис*: "От животных мы путем подражания научились важным делам: от паука в ткацком и портняжном ремеслах; от ласточек – постройке жилья; от соловья и певчих птиц – музыке".

Демокрит высказал в наивной форме гениальную догадку о механизме восприятия. Исходным является ощущение. Органы чувств связаны с миром эйдосами (образами). Например, музыкальные звуки втекают в ухо как определенным образом организованная комбинация атомов. В наследии Демокрита есть мысль о роли субъективного фактора: "Нет ни белого, ни красного, ни горького, ни сладкого в природе – оно существует только для нас". Также впервые встречаем у Демокрита предположение о социальной обусловленности искусства

Софисты

Для данной школы характерен релятивизм. Широко известно высказывание Пифагора: "Мера всех вещей – человек, существующих в том, что они существуют, а не существующих – в том, что они не существуют". Искусство относительно, его назначение – доставлять гедонистическое наслаждение, чувственные иллюзии.

Зрелая классика

Сократ (470/469 - 399 гг. до н.э.)

Критерием истины, добра и красоты является знание. В основе красоты, по Сократу, лежит идея полезности, утилитарности. Следовательно, красота связана со степенью познания человеком вещей и природы и нравственностью самого человека. Красота относительна, что обусловлено функциональным соответствием вещи ее назначению. Так, золотой щит безобразен, если он не может защитить воина от удара копьем или мечом, а корзина с навозом прекрасна, поскольку приносит пользу. В художественном творчестве слиты истина, добро и красота, т.е. основополагающим принципом искусства является *калокагатия*.

Платон (427-3-III-в. до н. э.)

Платон – основоположник объективного идеализма, один из создателей античной эстетики. Главное ее звено – учение о том, что подлинным миром является мир идей, предельных сущностей, выступающих в качестве эталонов порождения, создания вещей. Мир идей абстрактен, вечен, неизменен, содержит в себе смысловое содержание и развитие вещей. Таким образом, прекрасное есть, прежде всего, идея.

Божественное начало подобно магниту, который через опосредующие звенья направляет поступки человека. Художник подражает тем, кто уже воспринял и реализовал в своих трудах предельные идеи бытия. Если сосуд, сработанный ремесленником, тень идеи сосуда, то натюрморт с сосудом, нарисованный художником, представляет уже "тень тени". Искусство носит подражательный характер, мимезис у Платона означает подражание чувственным вещам. Искусство для Платона то же ремесло, но только доведенное до совершенства. Красива та вещь, которая одновременно есть предмет любования и предмет утилитарный.

Представление о прекрасном заложено в душе человека до рождения, когда душа его пребывала в мире идей. Познание – это припоминание. Художественное творчество осуществляется не посредством труда, а в состоянии одержимости, безумного исступления, т.е., по Платону, – вдохновения. Платон выстраивает цепочку: бог – поэт – рапсод – слушатель, где значимость художника как транслятора божественных идей, серьезно возрастает.

Будучи государственным деятелем, Платон разработал теорию идеального государства. В идеальном государстве предполагалось использовать мусические искусства (музыку, танец) для воспитания элиты: философов, воинов; а подражательные искусства (театр, изобразительные искусства) – для развлечения толпы.

В диалоге "Пир" Платон выстраивает иерархическую систему уровней прекрасного, в основе которого лежит любовное стремление, понимаемое как всемирное тяготение:

I уровень – чувственные, волнующие побуждения от восприятия физической красоты;

II уровень – духовная красота человека, представленная его моралью;

III уровень - науки и искусства;

IV уровень - высшая сфера мудрости - всеобщее благо. На этом уровне соединяются линии всех мыслимых совершенств.

Художественное совершенство раскрывается через категории меры и гармонии. В мере предельное входит в тождество с беспредельным. Мере у Платона диктует само произведение. Гармония возникает из соединения первоначально расходящегося, например, в музыке это высокие и низкие тона.

Эстетические идеи Платона отражены в таких его произведениях как «Гиппий Большой», «Федр», «Пир», «Государство» и др.

Аристотель (384 - 322 гг. до н. э.)

Учение Аристотеля явилось завершением классической античной эстетики. Аристотелю принадлежит первое систематизированное изложение категорий эстетики. В философии Аристотель занимает дуалистическую позицию, но в эстетике он предстает как материалист. Исходным в его учении был взгляд на вещи как единство материи и формы, причины и цели, что делает их упорядоченными. Источник прекрасного – свойства материальных вещей: величина, соразмерность, порядок, определенность, прекрасное – "не слишком большое, не слишком малое". Мир конкретных вещей находится между материей и формой. Например, материя – медь, форма – шар.

Художественное творчество понимается как переход материи в форму. Философской основой этого положения служит понятие энтелехии, т.е. внутреннего стремления всего к воплощению в адекватную форму. Мраморная статуя – единство вещества и фигуры, которую создает скульптор. Форма в данном случае содержится в голове художника. Обобщая единичное, художник переоформляет материю – мрамор, придавая ему из множества потенциальных возможностей одну действительную форму - мрамор превращается в статую Венеры Милосской.

Природа искусства раскрывается Аристотелем через идею подражания (*мимезиса*). Аргументы в подтверждение данного вывода следующие: во-первых, людям с детства присуще подражание, благодаря чему возможно обучение, передача опыта и знаний; во-вторых, восприятие знакомого вызывает удовольствие, даже если изображаемое неприятно, т.к. в произведении запечатлеваются творческие способности человека

Целью искусства является истолкование действительности. Оно должно служить источником знания о человеческой жизни, влиять на состояние морали. Так, по портрету можно судить о характере. Наибольшими возможностями истолкования жизни обладают литература и поэзия. В поэте Аристотель видит великий разум. Классификация искусств имеет своим критерием логику и средства проведения разумной идеи. Аристотель также сравнивает науку и поэзия: "Историк говорит о том, что было, а поэт о том, что могло бы быть".

Аристотелем поставлена проблема эстетического восприятия. Катарсис – это очищение страданием. Чувства, возникающие при восприятии трагедии,

пережиты, но не изжиты. Очищение происходит через сострадание герою трагедии, смерть и страдания которого должны иметь высокий общественный смысл. Результатом подобного сопереживания является просветление, моральное возвышение.

II. Художественная теория и практика эллинизма

Эстетика эллинизма развивалась на базе синтеза европейской и восточной культур. Духовным ориентиром этого периода оставалась греческая классика. При очевидном специфическом своеобразии художественной практики эллинизма особенности его состоят в следующем:

1. Смещение интересов от общественной проблематики к индивидуальному, внутреннему миру человека.
2. Преобладание декоративности над монументализмом.
3. Эклектика и прямые заимствования из предшествующих текстов.

В целом, в искусстве эллинизма преобладает занимательность.

Теоретическая мысль этого периода представлена школами стоиков, эпикурейцев, скептиков

Школа стоиков

Внутренний мир человека основан на разуме. Красота нейтральна, т.к. в ней нет ни полезного, ни вредного. Искусство же должно соответствовать природе, поскольку она выше искусства. Главные принципы искусства – симметрия, пропорциональность, а по содержанию – интересная фабула.

Школа эпикурейцев

Исходное положение, данной школы – защита внутреннего мира индивида, культивирование чувственных удовольствий, эмоциональных переживаний. Красота считается благом жизни. Искусство возникает из стремления к удовольствию, т.к. оно приводит в равновесие духовные силы человека, однако сила искусства невелика.

Школа скептиков

Исходное положение этой школы: все эстетические теории равноправны, поэтому нет истинного и нет ложного. Следовательно, объективная наука об искусстве невозможна.

Плотин (205 - 270 гг.)

Плотин - наиболее крупная фигура в эстетике эллинизма. Им разработана теория *эманации* ("истечения"). Согласно ей, любые прекрасные предметы возможны благодаря нисхождению высших смыслов, которые составляют природу красоты. Средоточие красоты – в запредельных сущностях единого. Красота возникает благодаря накладыванию формы, которую художник ощущает внутри себя. Искусство этически нейтрально, его ценность зависит от виртуозности художника.

Псевдо-Лонгину принадлежит первый трактат "О возвышенном" (I в.н.э.).

Витрувий в своих десяти книгах о зодчестве поставил произведение искусства в соответствие человеческому организму. Человеческое тело представляет систему канонизированных пропорций, которые используются в искусстве. Соразмерности в искусстве, ведущие к прекрасному, могут быть исчислены.

Итоги:

1. В античности разработана система основных категорий эстетики и искусства.
2. Создана теория мимезиса, объясняющая природу искусства.
3. Поставлена проблема катарсиса, связанная со спецификой восприятия искусства.
4. Предпринято объяснение процесса творчества.
5. Сделаны попытки определения числовых аналогов красоты.
6. Отмечено воспитательное значение искусства.

Вопросы для повторения:

1. *Как объясняется сущность прекрасного в учениях различных античных авторов?*
2. *Каковы точки зрения Платона и Аристотеля по вопросу о характере творческого процесса?*
3. *Что составляет специфику эстетического переживания и восприятия?*

Темы рефератов

1. Проблема единства прекрасного и практически полезного в античном мире.
2. Специфика эстетического восприятия действительности в пифагорейской школе.
3. Сущность категории «калокагатия» в древнегреческой философской мысли.
4. Познание мира идей и мира вещей как две стадии восприятия прекрасного.

Тексты для обсуждения

Пифагор «Теория гармонии»

О природе и гармонии следует мыслить так. Сущность вещей, будучи самой их вечною природой, подлежит не человеческому, но божественному ведению. Ибо ясно, что мы не могли бы познавать ничего из того, что есть и познается нами, если бы она (она эта природа – гармония) не была внутренне присуща вещам, из которых составлен мир, – предельным и беспредельным. А так как самые начала различны и разнородны, то невозможно, чтобы космический порядок был установлен ими без посредства гармонии, откуда бы она не явилась. Ибо подобные и однородные элементы не нуждались бы в согласовании; различные же, разнородные по своей природе и направлениям

должны быть по необходимости связаны такой гармонией, чтобы войти в космический порядок.

Ксенофонт Афинский

А ты думаешь, отвечал Сократ, что хорошее – одно, а прекрасное – другое? Разве ты не знаешь, что все по отношению к одному и тому же прекрасно и хорошо? Так, прежде всего о духовных достоинствах нельзя сказать, что они по отношению к одним предметам нечто хорошее, а по отношению к другим нечто прекрасное; затем, люди называются и прекрасными и хорошими в одном и том же отношении и по отношению к одним и тем же предметам, также по отношению к одним и тем же предметам и тело человеческое кажется и прекрасным и хорошим; равным образом, все, чем люди пользуются, считается и прекрасным и хорошим по отношению к тем же предметам, по отношению к которым оно полезно.

Платон «Пир»

...Кто, наставляемый на пути любви, будет в правильном порядке созерцать прекрасное, тот, достигнув конца этого пути, вдруг увидит нечто удивительно прекрасное по природе, то самое, Сократ, ради чего и были предприняты все предшествующие труды, – нечто, во-первых, вечное, то есть не знающее ни рождения, ни гибели, ни роста, ни оскудения, а во-вторых, не в чем-то прекрасное, а в чем-то безобразное, не когда-то, где-то, для кого-то и сравнительно с чем-то прекрасное, а в другое время, в другом месте, для другого и сравнительно с другим безобразное. Прекрасное это предстанет ему не в виде какого-то лица, рук или иной части тела, не в виде какой-то речи или знания, не в чем-то другом, будь то животное, Земля, небо или еще что-нибудь, а само по себе, всегда в самом себе единообразное; все же другие разновидности прекрасного причастны к нему таким образом, что они возникают и гибнут, а его не становится ни больше ни меньше, и никаких воздействий оно не испытывает.

Аристотель «Поэтика»

...Трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему определенный объем, (подражание) при помощи речи, в каждой из своих частей различно украшенной; посредством действия, а не рассказа, совершающее путем сострадания и страха очищение подобных аффектов.

Комедия... есть воспроизведение худших людей, однако не в смысле полной порочности, но поскольку смешное есть часть безобразного: смешное – это некоторая ошибка и безобразие, никому не причиняющее стардания и ни для кого не пагубное; так, чтобы не далеко ходить за примером, комическая маска есть нечто безобразное и искаженное, но без (выражения) страдания.

«Политика»

...Для воспитания нужно обращаться к тем ладам, которые всего более соответствуют этическим мелодиям, для аудитории же слушателей, когда музыкальное произведение исполняется другими лицами, можно пользоваться

и практическими и энтузиастическими мелодиями. Ведь аффекту, сильно действующему на психику некоторых лиц, подвержены в сущности все, причем действие его отличается лишь степенью своей интенсивности; например, (все испытывают) состояние жалости, страха, а также энтузиазма. И энтузиастическому возбуждению подвержены некоторые лица, впадающие в него под влиянием религиозных песнопений, когда эти песнопения действуют возбуждающим образом на психику и приносят как бы исцеление и очищение. То же самое, конечно, испытывают и те, кто подвержен состоянию жалости и страха и вообще всякого рода прочим аффектам, поскольку каждый такой аффект свойствен данному индивиду. Все такие лица получают своего рода очищение, т.е. облегчение, связанное с наслаждением. Точно так же песнопения очистительного характера доставляют людям безвредную радость.

Псевдо-Лонгин «О возвышенном»

Как известно, возвышенное имеет пять признаков. Все они основаны на умении пользоваться словом. Первым и важнейшим признаком следует признать способность человека к возвышенным мыслям и суждениям... Вторым признаком является сильный и вдохновенный пафос. Если первые два признака связаны с природными способностями человека, то три последних приобретаются в учении. К ним относятся сочетание определенных языковых фигур мысли и речи и те благородные обороты, которые в свою очередь достигаются отбором слов и выбором речи, богатой тропами ихудожественно отделанной; наконец, пятым признаком возвышенного, включающим в себя все четыре предыдущих, служит правильное и величественное сочетание всего целого. [...]

Рассуждая о возвышенном, следует помнить, что, хотя его первым и главным источником являются врожденные, а не приобретенные способности, все же нашим душам следует по мере возможности воспитываться на величественном и как бы всегда оплодотворяться чужим врожденным вдохновением. Каким образом, спросишь ты? В одном сочинении я написал об этом следующее: «Возвышенное – это величие души». Разве не поражает нас своим величием одна краткая мысль, лишенная всякого словесного украшения? Как, например, у Гомера в описании страны мертвых красноречивее и величественнее всех речей молчание Аякса.

Витрувий «Об архитектуре»

1. Композиция храмов основана на соразмерности, правила которой должны тщательно соблюдать архитекторы. Она возникает из пропорции, которая по-гречески называется *analogia*. Пропорция есть соответствие между членами произведения и его целым по отношению к части, принятой за исходную, на чем и основана всякая соразмерность. Ибо дело в том, что никакой храм без соразмерности и пропорции не может иметь правильной композиции, если в нем не будет такого же точного членения, как у хорошо сложенного человека...

3. Подобно этому и части храмов должны, каждая в отдельности, находиться в самой стройной соразмерности и соответствии с общей величиной всего

целого. Далее, естественный центр человеческого тела – пупок. Ибо, если положить навзничь с распростертыми руками и ногами и приставить ножку циркуля к его пупку, то при описании окружности линия ее коснется пальцев обеих рук и ног. Точно так же, как из тела может быть получено очертание окружности, из него можно организовать и фигуру квадрата. Ибо если измерить расстояние от подошвы ног до темени и приложить ту же меру к распростертым рукам, то получится одинаковая ширина и длина, так же как на правильных квадратных площадках.

4. Следовательно, если природа сложила человеческое тело так, что его члены по своим пропорциям соответствуют внешнему его очертанию, то древние были, очевидно, вполне правы, установив, что при постройках зданий отдельные их члены должны находиться в точной соразмерности с общим видом всей фигуры. Поэтому, передав нам во всех своих произведениях надлежащие правила их построения, они сделали это в особенности для храмов богов, так как и достоинства и недостатки этих зданий остаются обычно навеки.

5. Кроме того за основание мер явно необходимых при всяких работах, они так же взяли члены тела, как палец, пядь, ступню, локоть, и распределили их по совершенному числу, называемому греками *teleon*, а совершенным числом установили число десять, ибо оно определяется числом пальцев на руках. А в виду того, что на обеих руках природою создано совершенное число из десяти пальцев, то и Платон считал это число совершенным, потому что десяток образуется из десяти отдельных единиц, называемых у греков *monades*. Но как только получается одиннадцать или двенадцать, то так как эти числа переходят за пределы десятка, они не могут быть совершенными, пока не достигнут второго десятка, ибо отдельные вещи суть части этого числа.

III. Эстетика средневековья

Хронологические рамки средних веков: V – нач. XV вв. В общем виде этот период характеризуется феодальной раздробленностью, отсутствием науки, засильем церкви в политике и идеологии. Однако не следует допускать одностороннего понимания этого периода высших духовных и моральных исканий. Художественная культура средних веков сложна и неоднородна: сюда мы относим художественное наследие Византии и Западной Европы.

Византийская эстетика

В византийской эстетике V века обсуждается вопрос об отношении к античному наследию. Прокопий Кесарийский, описывая храм св. Софии, восхищается его гармонией, пышностью и великолепием, но считает, что построение подобного храма – дело не человеческих рук и ума, а "божественного соизволения".

Начальный этап эстетики средневековья отмечен борьбой двух подходов к роли художественного изображения: иконоборцев и иконофилов.

Иконоборцы полагали, что добродетель следует воспитывать в себе, а не изображать на картине. Аргументы иконофилов (Иоанн Дамаскин, Федор Студит) базировались на библейской догматике: Христос истинно вочеловечился, обретя тем самым зримый образ, а также увязывались с психологией восприятия, т.к. натуралистическое изображение вида страданий вызывает сострадание, помимо этого учитывалось, что живопись доступнее и понятнее народу, нежели книги. В византийском искусстве выработались особые приемы изображения, основанные на строгом каноне, символике цвета, обобщенности и условности изображения, которому чужда пластичность, конкретная выразительность образов. Подобная ориентация художественной практики нашла отражение в теории символизма (Климент Александрийский), формируется понятие символического образа и знака. Картина, фреска есть отображение символов невидимого, указание на наличие сверхсмыслов. Природа искусства заключается в прославлении божественного, выступающего как прообраз всего существующего.

В IX – X вв. получает развитие светское искусство Византии. Его главная черта – гедонизм, выразительность чувственного восприятия. Ученый-энциклопедист Михаил Пселл высоко оценивает иконы за их красоту, действенность художественных образов, т.е. в определенном смысле ставит вопрос о самоценности искусства.

Искусство Византии, в том числе прикладное, богаче по содержанию теории, т.к. в нем нашли отображение идеи человечности. В Византии не было резкого и катастрофического разрыва со старыми формами культуры, здесь сохранились достижения античности, которые были постепенно переосмыслены и трансформированы в соответствии с новыми потребностями.

Эстетика западного средневековья

В художественной практике европейского средневековья доминирует архитектура, где последовательно сменяется ряд стилей:

VI – X вв. - стили меровингов и каролингов, отличающиеся простотой и незавершенностью;

X – XII вв. - романский стиль, приземленный и тяжеловесный, с элементами из народного фольклора при ведущей роли интерьера;

XIII – XV вв. - готический стиль, ставший вершиной в достижениях художественной культуры средних веков. Музыка и изобразительное искусство, дополняя архитектуру, создавали единство чувств верующих. Содержанием средневекового искусства становится образ страдающего и невинно осужденного человека.

С XII в. изменяется отношение церкви к искусству – она начинает использовать идеологическую и эмоционально-психологическую силу искусства.

Первыми эстетиками в период средневековья выступили "учителя и отцы церкви": Василий Великий, Иоанн Златоуст, Аврелий Августин.

Аврелий Августин (354-430) воспринимает идею Плотина о том, что мир прекрасен в целом, потому что его сотворил Бог. Бог есть сверхчувственная,

вечная и абсолютная красота. Созерцаемая красота, по Августину, есть символ метафизического единства, ритмического членения и смысла вещей. Проникновение гармонического ритма в мир чувственных вещей осуществляется в силу божественного соизволения.

Аврелий Августин полагал, что античное искусство греховно, его необходимо приспособить к новым условиям. Земная красота греховна, но она сотворена богом, считал он. Красота есть числовая гармония и порядок, лучезарность и свет, которые существуют в душе человека и видны в его глазах. Августин постоянно испытывал внутренний разлад: с одной стороны он стремился к красоте "земного" мира, с другой – стремился подавить эти влечения, считая их греховными.

Теоретики феодального средневековья находятся в пределах христианской догматики. Однако восприимчивость к красоте не оставляет многих из них равнодушными (Гуго Сен-Викторский, Пьер Абеляр). Целостные эстетические учения отсутствуют, с периода зрелого средневековья становятся популярными специальные трактаты – "суммы", представляющие своды знания. Например, Ульрих Страсбургский в "Сумме о благе" одну из глав посвящает анализу красоты.

Фома Аквинский (1225-1274)

Новые веяния в эстетике нашли отражение в эстетических высказываниях итальянского теолога Фомы Аквинского. Красота – это то, что приносит удовольствие при чувственном восприятии, представляя законченность форм. Красота обладает гармонией и блеском, а переживание прекрасного носит незаинтересованный характер, при –

Фома Аквинский стремится приспособить учение Аристотеля к христианскому богословию, заимствуя у него ряд положений. Искусство рассматривается как деятельность, подобная творчеству природы. Цель искусства, по Фоме Аквинскому, состоит в поучении и наслаждении, при этом искусство богаче, чем обычное слово. Фома Аквинский предпринимает попытку "измерить" прекрасное, он определяет его как нечто завершенное, обладающее числовой гармонией, чувственным восприятием и блеском. Следовательно, прекрасное существует и вбирает в себя ряд самоценных качеств, что близко аристотелевской традиции. Таким образом, сложность средневекового менталитета нашла свое отражение в смене ориентации в теории: от платонизма к аристотелевским традициям.

Усиление внимания человека к предметному миру, восхищение прекрасным подготовило наступление новой эпохи – Возрождения. Показательно, что в период позднего средневековья возникают первые трактаты о перспективе (Вителло), о живописном ремесле (Ченнини).

Итоги:

1. Красота дуалистична: чувственная и сверхчувственная.
2. Искусство символично: земная красота – слабый отблеск божественных потребностей.

3. Эстетика носит спекулятивный характер, т.к. оторвана от практики.

Вопросы для повторения:

1. Как объясняется природа и назначение искусства в средневековой эстетике?
2. Почему искусство средних веков носит символический, аллегорический и нормативный характер?
3. Какие архитектурные стили возникли в эпоху средневековья?

Темы рефератов

1. Противостояние иконоборцев и иконофилов в средневековой Византии.
2. Соотношение эстетического и сверхэстетического в православной иконе.
3. Категория света в византийской эстетике.
4. Проблема единства Добра, Истины, Красоты в средневековой христианской философии.
5. О соотношении красоты земной и горней у Августина Аврелия.

Тексты для обсуждения

Августин «Об истинной религии»

А так как во всех искусствах нравится соответствие, только благодаря которому все целостно и прекрасно, соответствие же стремится к равенству и единству либо путем подобия равных частей, либо путем градации неравных, кто поэтому найдет высшее равенство или высшее подобие в телах и, прилежно всмотревшись, осмелится утверждать, что какое-либо тело поистине и абсолютно едино? Ведь все телесное меняется от вида к виду или переходя от одного места к другому и состоит из частей, занимающих свои места, посредством которых подразделяются различные пространства.

Далее: само это подлинное равенство и подобие, и само это подлинное и первое единство усматриваются не плотскими очами и не ощущением каким-либо, а постижением мысли. Ведь как существовало бы стремление к равенству в каких-либо телах, и посредством чего можно было бы удостовериться, что равенство в телах значительно разнится от равенства совершенного, если бы не усматривалось мыслью совершенное равенство? И если это равенство не возникло, его следует назвать совершенным.

Иоанн Дамаскин «Три защитительных слова против отвергающих святые иконы»

Первое защитительное слово

...Божественная красота блистает не какою-нибудь фигурой и не красотой образа, благодаря прелести красок, но созерцается в неизреченном блаженстве сообразно с добродетелью.

Человеческие же образы живописцы переносят на доски пр помощи некоторых красок, располагая, благодаря искусству подражания, надлежащие и соответственные краски так, что красота первообраза, благодаря точности,

переходит к подобию...

Третье защитительное письмо

Всякий образ есть откровение и показание скрытого. Скажу пример. Так как человек не имеет ни ясного знания невидимого, ввиду того, что его душа находится под покровом тела, ни того, что будет после него, ни того, что совершается на расстоянии и местном отдалении, так как он ограничен условиями места и времени, то для путеводительства к знанию, для откровения и обнаружения скрытого и выдуман образ. Именно же, к пользе, в благодеяние и спасение, – чтобы мы распознавали скрытое в известных и прославляемых делах; и хорошего желали бы и ревновали, противоположного же, то есть худого, отвращались и ненавидели.

IV. Эстетические воззрения эпохи Возрождения

Культура переходного периода от средневековья к Новому времени, получила название культуры Возрождения (по франц. *ренессанс*).

Гуманисты выступали против засилья церкви в экономической, политической и духовной жизни, за свободу разума, которая предоставляла бы человеку возможность развития своих способностей и творческих потенций. Гуманисты Возрождения создали новую концепцию человека, свободного, всесторонне развитого, демократически ориентированного.

В развитии художественной культуры Возрождения можно выделить следующие этапы:

I Раннее Возрождение (Петрарка, Альберти, Боккаччо, Донателло, Мазаччо и др.).

II Высокое Возрождение (Леонардо да Винчи, Микеланджело, Рафаэль, Рабле, Эразм Роттердамский)

III Позднее Возрождение (Шекспир, Сервантес, Лопе де Вега).

Эстетика Возрождения не представляет собой однородного явления, она сложна и противоречива. Важнейшей ее особенностью является тесная связь с художественной практикой, обращение к конкретным вопросам искусства, поэтому создателями эстетической теории зачастую выступают сами художники.

Леонардо да Винчи (1452-1519)

Леонардо да Винчи – художник, архитектор, инженер, естествоиспытатель, воплотивший в себе универсальный гений эпохи Возрождения. Подлинный интерес к Леонардо как мыслителю возникает в XX в. Многочисленные разрозненные заметки Леонардо включают теоретические разработки конкретных проблем искусства (теории воздушной перспективы, света и цвета, пропорций, отображение эмоций в искусстве и др.), намного опередившие свое время. Важнейшей из наук он считает живопись, настойчиво подчеркивая ее мышление, рассматривает все качества форм. И поистине живопись – наука и законная дочь природы, ибо она воспроизводит видимый

мир в цвете и объемной пластике, в то время как наука проникает во внутреннюю сущность вещей и оперирует количественными отношениями. Леонардо да Винчи в своем "Трактате о живописи" советует художникам передавать красоту природы и человека, наблюдая те моменты, когда она наиболее полно проявляется в них. Великий мастер призывает живописцев следовать природе, спорить и соревноваться с ней в своем творчестве.

Л. Б. Альберти (1404-1472) – архитектор, теоретик искусства, литератор. Он научно разработал метод центральной перспективы в живописи, опираясь на обобщение античных источников. Красота, согласно Альберти, коренится в природе самих вещей, а задача художника состоит в подражании природе. Мир по своей сущности прекрасен, красота сосредоточена в его законах. Искусство должно открыть эти объективные законы и руководствоваться ими, задача теоретика искусства математически строго определить законы гармонии и меры прекрасного. Альберти близок к идее реализма в искусстве, в своих философских работах он впервые представил анализ психологических аспектов творческого процесса.

Общеэстетические теории в этот период не создаются, а разрабатываются уже известные ранее понятия гармонии, меры и т.д. Так, *Николай Кузанский* рассматривает прекрасное как гармонию многообразия, высказывает мысль, что искусство является творчеством, а не приложением уже готовой формы к материалу. *Фиччино* обращает внимание на красоту природы как отражение духовной красоты, предпринимает одну из первых попыток определить сущность безобразного, трактуя ее как сопротивление материи духовной деятельности художника.

Эстетика Возрождения – это эстетика идеала. Идеал близок к реальности, но не совпадает с нею. Вера гуманистов в возможности человека привела к убеждению в существовании неких абсолютных правил создания безупречного искусства, в котором возможна реализация идеала. Внутренняя противоречивость Возрождения обусловлена несовпадением умозрительного идеала и реальной жизни. Глобальные установки Возрождения были заведомо утопичны; ибо рисовали мир не его красками.

Кризис гуманистических идеалов наиболее ярко отразился в появлении маньеризма, а затем стиле барокко. В творениях художников этого направления подчеркивается не гармоничное начало в человеке, его титанизм, а напротив, черты, характеризующие его как существо слабое, находящееся под властью неких могучих и непонятных сил. Пессимистическое восприятие жизни нашло отражение не только в творчестве художников, но и поэтов, драматургов. Новому комплексу идей соответствуют и стилевые средства искусства.

Итоги:

1. Разработана концепция ренессансного гуманизма, ставшая основой художественной практики.
2. Созданы теоретические разработки по конкретным вопросам искусства (теория перспективы, светотени и т.п.).

3. Актуализированы и дополнены категории античной эстетики.

Вопросы для повторения:

1. *Каковы общие черты, сближающие художественную практику и теорию Возрождения и античности? В чем их различие?*
2. *В чем состоят главные противоречия художественной культуры Ренессанса, приведшие к кризису его идеалов?*

Темы рефератов

1. Специфика представлений о прекрасном в эпоху Возрождения.
2. Леонардо да Винчи как художник и теоретик искусства.
3. «Трагический гуманизм» позднего Возрождения.

Тексты для обсуждения

Д. Вазари “Жизнеописание Микеланджело Буонарроти флорентинца, живописца, скульптора и архитектора”

В то время как длительные и отменные умы, просвещенные знаменитейшим Джотто и его последователями, из всех сил стремились даровать миру образцы доблести, коей благосклонность созвездий и соразмерное смешение влажных начал одарили их таланты, и в то время как они, полные желанием подражать величию природы превосходством искусства, дабы достичь, насколько было им возможно, высшего познания, именуемого многими “интеллигенцией” повсеместно, хотя и напрасно этого добивались, тот, кто благосклоннейше правит небесами, обратил милосердно очи свои на землю и, увидев бесконечную пустоту стольких усилий, полную бесплодность самых жарких стремлений и тщеславие людского самомнения, отстающего от истины дальше, чем мрак от света, порешил, дабы вывести нас из стольких заблуждений, ниспослать на землю такого гения, который всесторонне обладал бы мастерством в каждом искусстве и в любой области и который один, собственными усилиями показал бы, что совершенство в искусстве рисунка заключается в проведении линий и контуров и наложении света и тени для придания рельефности живописным произведениям для правильного понимания работы скульптора и для создания жилья удобного и прочного, здорового, веселого, соразмерного и обогащенного разнообразными архитектурными украшениями; и помимо этого он пожелал снабдить его истинной моральной философией, украшенной нежной поэзией, дабы мир избрал его единственным в своем роде зеркалом, любясь его жизнью, его творениями, святостью его поведения и всеми его человеческими поступками и дабы и мы именовали его чем-то скорее небесным, чем земным. А так как Создатель видел, что в проявлении подобных занятий и в искусствах, единственных в своем роде, а именно в живописи, скульптуре и архитектуре, тосканские таланты всегда среди других особенно отличались возвышенностью и величием, поскольку они весьма прилежались к трудам и к занятиям во всех

этих областях превыше всех остальных итальянских народов, он пожелал даровать ему родиной Флоренцию, из всех городов достойнейшую, с тем чтобы она заслуженным образом достигла верха совершенства всех своих доблестей силами одного своего гражданина.

И вот в Казентино в 1474 году... 6 марта у Лионардо Буонарроти Симоне родился сын. Назвал он его Микеланджело...

Когда Микеланджело начал обучаться искусству у Доменико (имеется в виду Доменико Гирландайо – *Н.К.*), было ему 14 лет...

Мастерство и личность Микеланджело выросли настолько, что Доменико давался диву, видя, как он и некоторые вещи делает не так, как полагалось бы юноше, ибо ему казалось, что Микеланджело побеждает не только других учеников..., но и нередко не уступает ему в вещах, созданных им, как мастером.

И вот случилось так, что когда Доменико работал в большой капелле в Санта Мариа Новелла и как-то оттуда вышел, Микеланджело начал рисовать с натуры дощатые подмостья с несколькими столами, заставленными всеми принадлежностями искусства, а также и несколько юношей, там работавших. Недаром, когда Доменико возвратился и увидел рисунок Микеланджело, он заявил: “Ну, этот знает больше моего” – так он был поражен новой манерой и новым способом воспроизведения натуры, которым по приговору неба был одарен этот юноша в возрасте столь нежном, да и в самом деле рисунок был таков, что большего и нельзя было бы пожелать от умения художника, работавшего уже много лет. Дело в том, что в его натуре, воспитанной учением и искусством, было заключено все то, что ведомо и доступно творческой благодарности, которая в Микеланджело каждодневно приносила плоды все более божественные, что явно и стало обнаруживаться и в копии, сделанной им с одного гравированного листа немца Мартина и принесшей ему широчайшую известность, а именно: когда попала в то время во Флоренцию одна из историй названного Мартина, гравированная на меди, на которой черти истязают св. Антония, Микеланджело срисовал его пером, в манере дотоле неизвестной, и раскрасил ее красками, причем для того, чтобы воспроизвести причудливый вид некоторых чертей, он покупал рыб с чешуей необычной расцветки и таким образом обнаружил в этой работе такое мастерство, что приобрел и уважение и известность...

Таким образом, за это пребывание свое в Риме он достиг, учась искусству, такого, что невероятным казались и возвышенные его мысли и трудная манера, применявшаяся им с легкостью легчайшей, отпугивая как тех, кому непривычны были подобные вещи, так и тех, кто привык к хорошим вещам; ведь все то, что было создано раньше, казалось ничтожеством по сравнению с его вещами. Вещи эти возбудили желание у кардинала св. Дионисия, именуемого французским кардиналом руанским, оставить через посредство художника, столь редкостного, достойную о себе память в городе, столь знаменитом, и он заказал ему мраморную, целиком круглую скульптуру с оплакиванием Христа, которая по ее завершении была помещена в соборе св.

Петра в капеллу Девы Марии, целительницы лихорадки, там, где раньше был храм Марса. Пусть никогда и в голову не приходит любому скульптору, будь он художником редкостным мысль о том, что и он смог бы что-нибудь добавить к такому рисунку и к такой грации и трудами своими мог когда-нибудь достичь такой тонкости и чистоты и подрезать мрамор с таким искусством, какое в этой вещи проявил Микеланджело, ибо в ней обнаруживается вся сила и все возможности, заложенные в искусстве. Среди красот здесь, помимо божественно выполненных одеяний, привлекает внимание усопший Христос; и пусть и в голову не приходит кому-либо увидеть обнаженное тело, выполненное столь искусно, с такими прекрасными членами, с отделанными так тонко мышцами, сосудами, жилами, одевающими его остовами, или увидеть мертвеца, более похожего на мертвеца, чем этот мертвец. Здесь и нежнейшее выражение лица, и некая согласованность в привязке и сопряжении рук, и в соединении туловища и ног, такая обработка кровеносных сосудов, что поистине повергаешься в изумление, как могла рука художника в кратчайшее время так божественно и безукоризненно сотворить столь дивную вещь; и, уж конечно, чудо, что камень, лишенный первоначально всякой формы, можно было когда-либо довести до того совершенства, которое и природа с трудом придает плоти.

V. Эстетические принципы классицизма

Классицизм – художественное направление и соответствующая ему эстетическая теория. Родина классицизма – Франция. Классицизм насчитывает трехвековую историю: с XVI в. – до 30-х г. XIX в.

Идейным и содержательным истоком, эталонным образцом для представителей классицизма было античное искусство. Поэтому даже общественная жизнь эпохи представлялась через образы, характеры, ситуации, заимствованные из античной истории.

Период, в который происходит становление и развитие классицизма, характеризуется формированием абсолютистских монархий, консолидировавших общественную жизнь; успехами мануфактурного производства, достижениями в области точных наук, победой рационализма в философии. Классицизм имел много общего с рационалистическим движением в философии. Во Франции крупнейшим представителем рационализма был Р. Декарт. При создании своих известных правил рационалистического метода познания Декарт принял в качестве образца математическое знание, так как эта тенденция совпадала с направленностью идеологии абсолютизма, стремлением к точной регламентации во всех областях культуры и жизни. Декарт не создал собственной эстетической теории, но попытался дать определение красоты и обоснование принципов классицизма – правильности, ясности, чистоты. Главная задача художника – убеждать силой мысли и логикой.

Никола Буало (1636 -1711)

Систематизированное изложение идей классицизма осуществил Никола Буало в стихотворном трактате "Поэтическое искусство". В своей работе Буало опирается на рационализм Декарта, с одной стороны, а с другой – на художественное творчество выдающихся французских драматургов-классицистов: Корнеля, Расина, Мольера.

Основные положения теории Н. Буало:

1. Искусство должно следовать античности, ориентируясь на более строгое и патристическое римское искусство.

2. Прекрасное – это гармония и закономерность Вселенной, ее источник, духовное начало, упорядочивающее материальный мир.

3. Сущность искусства – в подражании природе, но природа при этом должна быть упорядочена посредством разума, исправлена на античный лад. Главное начало искусства – разум.

4. Духовная красота выше физической, произведения искусства выше творений природы.

5. Достоинство художественного произведения в ясности содержания и четкости формы, гармонии частей и целого.

6. Ориентация содержания художественного произведения на обобщение, выявление родового в явлении. Отсюда следует требование тождества характера, т.к. типическое не меняет индивидуальных черт героя, представляя гиперболизацию какой-либо одной из них.

7. Трагическое – явление возвышенное. Сущность трагической коллизии состоит в столкновении чувства и долга.

8. Комическое – носитель низкого и порочного, присущего простому народу.

9. Композиция, группировка фигур, связывающее их движение, выражают логические части единого "замысла". Случайность, черты реальной жизни – пустые подробности, отвлекающие от главного – рациональной мысли.

10. Все виды и жанры искусства имеют строгий иерархический порядок, каждому из них присущ совершенно определенный до мелочей стиль.

Итоги:

1. Законы прекрасного сводились к требованиям простоты, ясности, логического порядка.
2. Исторически позитивная роль классицизма – в обосновании рационального познания в деятельности художника.
3. Искусство классицизма имело значительный воспитательный потенциал.
4. Идея первенства мысли, канонизация приводит искусство классицизма в итоге к ограничению возможностей передачи сложных психологических и социально-исторических характеров и ситуаций.

Вопросы для повторения:

1. В чем состоит идейно-эстетическое значение искусства классицизма?

2. *Какие требования и нормы, сформулированные классицистами, сохранили свою актуальность в художественной практике?*

Темы рефератов

1. Особенности французского классицизма в искусстве.

Тексты для обсуждения

Н. Буало «Поэтическое искусство»

Герой, в ком мелко все, лишь для романа годен.
Пусть будет он у вас отважен, благороден,
Но все ж без слабостей он никому не мил:
Нам дорог вспыльчивый, стремительный Ахилл;
Он плачет от обид – нелишняя подробность,
Чтоб мы поверили в его правдоподобность;
Нрав Агамемнона высокомерен, горд;
Эней благочестив и в вере предков тверд.
Герою своему искусно сохраните
Черты характера среди любых событий.
Его страну и век должны вы изучать:

Они на каждого кладут свою печать.
Чтоб вас венчали мы восторженно хвалой,
Нас должен волновать и трогать ваш герой.
От недостойных чувств пусть будет он свободен
И даже в слабостях могуч и благороден!
Великие дела он должен совершать
Подобно Цезарю, Людовику под стать,
Но не как Полиник и брат его, предатель:
Не любит низости взыскательный читатель.

[...]

Коль вы прославиться в комедии хотите,
Себе в наставницы природу изберите.
Поэт, что глубоко познал людей сердца
И в тайны их проник до самого конца,
Что понял чудака, и мота, и ленивца,
И фата глупого, и старого ревнивца,
Сумеет их для нас на сцене сотворить,
Заставив действовать, лукавить, говорить.
Пусть эти образы воскреснут перед нами,
Пленя простотой и яркими тонами.
Природа, от своих бесчисленных щедрот,
Особые черты всем людям раздает,

Но подмечает их по взгляду, по движениям
Лишь тот, кто наделен поэта острым зрением.

VI. Эстетика эпохи Просвещения

События в общественной жизни и культуре XVIII века формируют сознание современников таким образом, что возникает глубокая вера в бесконечные возможности разума, в силы самого человека. Развитие возможностей разума должно привести человечество в итоге к счастью. Просветители возлагают надежды на воспитание, полагая, что путем нравственного, политического, эстетического воспитания возможно преобразование общества на принципах разума, добра и справедливости. Деятели Просвещения убеждены в существовании законов, способных сформировать гражданское общество. За основу "разумного" общества они брали частную собственность, выводя из этого гармонию личных и общественных интересов.

Английское Просвещение

К XVIII веку Англия – не только одна из наиболее развитых в экономическом отношении стран, но и центр формирования новых философских и культурных идей – материализма Нового времени, политической экономики, реализма и сентиментализма в литературе. Английскому Просвещению присущи черты умеренности, склонности к компромиссу. Обстоятельную разработку эстетические идеи английского Просвещения получают в трудах Дж. Локка, А. Шефтсбери, Ф. Хатчесона, Э. Берка, Д. Юма, Г. Хоума, У. Хогарта и др. Остановимся на рассмотрении некоторых из них.

Родоначальником идей Просвещения в Англии явился Дж. Локк, хотя специально вопросами эстетики он не занимался. Его эмпирические и сенсуалистические идеи были положены в основу анализа ряда эстетических категорий: прекрасного, вкуса и др.

А.Э.К. Шефтсбери (1671 - 1713) в качестве предмета анализа берет соотношение нравственных и эстетических понятий. Глубинная суть этих понятий одинакова, они служат одной и той же цели – формированию всесторонней и гармонически развитой личности. Нравственное содержание необходимо искусству не только для целей воспитания, но и для развития самого искусства, ибо в противном случае оно теряет свою эстетическую ценность.

Ф: Хатчесон (1694-1746) в своем эстетическом анализе исследует чувство удовольствия, получаемое при созерцании эстетически значимых форм. Из хода его рассуждений следует, что эстетические чувства даны человеку "от природы". Противоречия при оценке прекрасного объясняются законом ассоциаций. В то же время существуют объективные признаки прекрасного. В первоначальной красоте он пытается такие черты предметов,

которые возбуждают при восприятии чувство прекрасного. В итоге Хатчесон приходит к выводу, что чувство красоты порождается такими характеристиками предметов как пропорции, гармония, ритм. При этом эстетическое чувство носит бескорыстный характер, свободный от выгоды.

Хатчесон, как и его учитель Шефтсбери, исследует связь нравственного и эстетического, акцентируя то, что нравственное начало в искусстве делает его глубоким и содержательным.

Д. Юм (1711-1776) рассматривает проблемы прекрасного, безобразного, эстетического вкуса. Будучи агностиком., он исключает сферу эстетичного из познавательной деятельности человека. Прекрасное существует только в сознании человека, поэтому поиски объективных основ прекрасного или безобразного лишены смысла. Главное внимание уделяется Юмом анализу субъективных условий восприятия эстетического, а также поиску норм эстетического вкуса. Он стремится найти общие для всех принципы, на основании которых происходит различие прекрасного и безобразного. Источник различных вкусовых оценок он усматривает в индивидуальных различиях и склонностях людей, а также увязывает их с официальными отношениями, здравым человеческим умом, который не приемлет нравственных и эстетических извращений.

Э. Берк (1729-1797) развил ряд положений эстетики на основе принципов материалистически трактуемого сенсуализма. Он ограничивает прекрасное от близких ему категорий: совершенного, полезного, т.к. восприятие последних предполагает рассудочную деятельность. Прекрасное – это то, что связано с чувством бескорыстной любви, расслаблением и духовным томлением. Возвышенное близко прекрасному, но включает страх, ужас, поэтому в нем присутствует стремление к самосохранению.

Г. Хоум (1695-1782, как и другие английские просветители, относит эстетическое к области чувств человека. Предметы, которые производят приятное впечатление, – прекрасны, неприятное – наоборот, безобразны. Хоум разграничивал внутреннюю красоту предмета и красоту в связи с пользой: первая ощущается непосредственно, вторая – с участием разума. Хоум допускал предпосылки прекрасного в действительности. Трактовку эстетического вкуса Хоум связывает с нормой, которая присуща образованным и воспитанным людям.

У. Хогарт (1697-1764) – художник и теоретик искусства. В своей книге «Анализ красоты» он стремится обнаружить объективные признаки красоты, материальные эквиваленты различных эстетических чувств. Основным признаком красоты Хогарт считал гармоническое сочетание единства и многообразия (примером такого единства может быть волнистая линия). Как художник, Хогарт содействовал становлению и развитию реализма в живописи.

Таким образом, английская эстетическая мысль поставила важнейшие эстетические вопросы: происхождение и сущность эстетических чувств, эстетического вкуса, соотношение объективного и субъективного в эстетических категориях прекрасного, возвышенного и др., соотношение

нравственного и эстетического в искусстве.

Французское Просвещение

Французское Просвещение имеет активный демократический характер, что обусловлено революционными настроениями Франции XVIII век. Французские просветители верили в возможность социального переустройства общества на основе разума. Значительная роль в решении подобной задачи отводилась искусству, его воспитательному, просветительному потенциалу, благодаря чему искусство становилось важным рычагом исторических преобразований.

Одним из ярких представителей эстетики французского Просвещения был Вольтер (1694-1778). В своих литературных работах он резко критиковал католицизм, феодально-абсолютистские порядки. Эстетика Вольтера противоречива, поскольку в ней просветительские взгляды сочетаются с защитой эстетики классицизма, приверженностью к старым эстетическим канонам. В «Философском словаре», написанном Вольтером есть статьи о прекрасном, вкусе, воображении, гении. Прекрасное он считает относительным понятием, которому нельзя дать определение, но одновременно увязывает его с изящным и грациозным. Другой важной категорией, рассматриваемой Вольтером, является «вкус». В эстетике Просвещения эта категория занимает центральное место. С помощью «вкуса» просветители пытались преодолеть противоречия между чувством и разумом, природой и воспитанием, личным и существенным интересом. У Вольтера вкус – способность распознавать прекрасное и уродливое. Вкус имеет объективное и субъективное содержание, суждения вкуса общезначимы. Хороший вкус можно воспитывать посредством искусства. Мода и отсутствие образования порождают дурной вкус. Противопоставление хорошего и дурного вкуса разрешается через просвещение.

Ряд эстетических проблем затрагивается Ш. Монтескье (1689-1755) – о природе художественного познания, о вкусе, о природе красоты, об условиях, вызывающих чувство удовольствия при восприятии красоты. Взгляды Монтескье по данным проблемам близки У. Хогарту.

Вольтер и Монтескье по своим взглядам были деистами. Материалистическое направление в эстетике французского Просвещения представлено К. Гельвецием (1715-1771), анализировавшим воспитательные возможности искусства

Наиболее ярким представителем данного направления является Д. Дидро (1713-1784). Это был человек действия, исполненный революционного пафоса, учёный с разнообразными и многосторонними интересами, что отражено в «Энциклопедии», написанной совместно с Д'Аламбером.

Дидро критикует классицизм за рассудочные правила, которые художники этого направления ставят выше жизни. По его мнению, искусство должно быть правдивым, естественным, выражать интересы и взгляды всех слоев общества, особенно «третьего» сословия. В своих сочинениях Дидро разрабатывает теорию просветительского реализма. Критерием

художественности является соответствие произведения искусства природе. Говоря о природе, Дидро имел в виду и общественную жизнь, прежде всего обыкновенную жизнь простых людей. Выдвигая идею соответствия художественного подражания жизни, он принципиально отрицал идею прямого копирования действительности. Он считал, что всякое произведение искусства должно выражать большую человеческую идею для того, чтобы учить и воспитывать людей.

Наряду с вопросами теории искусства Дидро занимался исследованием философско-эстетической проблематики. В частности, он развивал материалистическую теорию познания. Она состоит в том, что человеческие знания и ощущения имеют объективный источник. Человек и окружающий мир едины, поэтому путь изучения человека – рассмотрение его связи с окружающим миром. Мир человека определяется поступающими извне сигналами, ощущениями: «...наши чувства – клавиши, по которым ударяет природа...». Воздействия окружающего мира, т.е. природы и других людей вызывают у человека простые идеи, наиболее легко и живо запоминающиеся. То же самое делает искусство с помощью подражания природе. Тем не менее, в целом, эстетика Дидро не лишена внутренней противоречивости: с одной стороны, он призывал к реалистическому искусству, изображению обычной жизни рядовых людей, с другой – все-таки симпатизировал классицизму, воспевавшему доблесть и величие граждан Древнего Рима. На практике эстетика Дидро пролагала пути для развития реализма, одновременно сохраняя место для нового расцвета классицизма, что и произошло.

Немецкое Просвещение

Раздробленность Германии XVII – XVIII вв., застойность экономической и политической жизни сказывалась на развитии философской мысли, определяя ее абстрактный характер. Усвоение опыта передовых стран Европы позволило немецким мыслителям выработать новые подходы в анализе эстетических явлений.

А. Г. Баумгартен (1714-1762) – основоположник эстетики Немецкого Просвещения, «крестный отец» эстетики как науки, сделавшей ее самостоятельной дисциплиной. Согласно А. Г. Баумгартену, гносеология включает две части: логику, имеющую дело с познанием, основанным на абстракциях и обобщении, и эстетику, предметом которой является чувственное познание. Эта две области познания равноценны. Тем самым Баумгартен реабилитирует значимость чувственного познания, роль которого рационализм не принимал во внимание.

Эстетика для Баумгартена – наука и искусство. Человек, занимающийся эстетикой, должен хорошо разбираться в искусстве. Быть связанным с творчеством. Баумгартен ставит также проблемы эстетического восприятия и художественного творчества, содержания и структуры произведения. Главная заслуга Баумгартена в том, что он открыл путь эстетике как науке.

И. И. Винкельман (1717-1786) – крупный историк античного искусства и теоретик. Заложил основы целостного анализа становления и развития

греческого искусства. Условия его расцвета он увязывал с географической средой и политической свободой. Особенность греческого искусства – в воплощении идеала, меры и гармонии, «благородной простоты и спокойного величия», что было принято эталоном для оценки античного искусства в течение длительного времени. Винкельман затрагивает вопросы воспитания. Так, хороший вкус, считает он, должно воспитывать искусство первоисточника, т.е. искусство Древней Греции и Рима.

И. Г. Зульцер (1720-1779) рассматривал роль эстетического вкуса в художественном творчестве, поддерживал классицистическое учение об идеале, образцом и нормой для современного ему искусства считал античное.

Наиболее яркое развитие эстетическая мысль немецкого Просвещения получила в работах Г.Э. Лессинга (1729-1781). В трактате «Лаокоон, или о границах живописи и поэзии» Лессинг поднимает ту проблему, над которой бились все просветители XVIII века: о признании высокого назначения искусства и его возможностей для совершенствования человека. Для решения этой проблемы требуется, во-первых, чувственный, зримо представимый идеал, во-вторых, необходимо правдиво передавать реальную жизнь, в которой красота отнюдь не является единственной и главной составляющей. Анализ соотношений правды жизни и идеала, как совершенного прекрасного, приводит Лессинга к необходимости выяснения принципов отражения жизни в различных искусствах, в частности, о границах возможностей живописи и поэзии в передаче реальности. Лессинг считал, что для достижения воспитательного воздействия искусство должно показывать во всей полноте человека-героя, передавать в нём не только идеальные черты, не добиваться правдивости и выразительности. Только в этом случае искусство может воспитывать, учить понимать и распознавать добро и зло.

Как же реализуется требование правдивости и выразительности на практике в отдельных видах искусства? Ему полностью соответствуют возможности поэзии, полагает Лессинг, так как она показывает жизненные конфликты и борение страстей в динамике, движении, красоту поэзия передает косвенным образом, показывая отношение к изображаемому. Удел живописи – передача пластически прекрасного, общего, действия, законченного во времени. Таким образом, специфика возможностей в передаче истины у разных видов искусства различна: у поэзии эти возможности широки и разнообразны, в то время как возможности живописи ограничены рамками пластически прекрасного. Подобный итоговый вывод Лессинга обусловлен тем, что он исходил из состояния художественной практики своего времени, абсолютизируя ее тогдашнее состояние и одновременно ведя борьбу с классицизмом.

В работе «Гамбургская драматургия» Лессинг проводит мысль о том, что театр должен быть «школой нравственности». Сила театрального искусства в создании характеров, имеющих поучительный смысл. Просветительская непоследовательность Лессинга заметна в том, что он относил требования правдивости в искусстве к отображению моральных достоинств человека

«третьего сословия», то есть немецкого бюргера.

Известному философу и теоретику искусства *И. Г. Гердеру (1744-1803)* принадлежит большая заслуга в развитии принципа историзма, который он пытался глобально применить к анализу всей истории человечества. В своих работах он показывал, что каждый народ вносит свой вклад в развитие мировой художественной культуры. Именно народное искусство является источником и двигателем прогресса в искусстве.

Эстетика Немецкого Просвещения получает развитие в теоретических исследованиях и художественной практике Ф. Шиллера и И. В. Гёте. Их творчество совпало со временем Великой Французской Революции и продолжалась в более позднее время, когда ясно обозначились итоги и результаты произошедших революционных бурь. Поэтому мы рассмотрим основные положения их теоретического наследия в следующем разделе.

Итоги:

1. В Германии XVIII в. эстетика оформляется как самостоятельная философская дисциплина.
2. Главная проблема эстетики Просвещения – воздействие эстетических ценностей на человека, то есть эстетическое воспитание (термин ещё не введён).
3. Новая категория, активно дискутирующаяся представителями различных философских позиций – вкус. Вкус истолковывается как нормативная и познавательная категория.
4. Формируется материалистический взгляд на характер познания в искусстве.
5. Предпринимается первая успешная попытка выявления специфических возможностей различных видов искусства в отображении истины, жизни.
6. Обсуждаются вопросы реализма в искусстве.
7. Ставится проблема историзма в художественном творчестве.

Вопросы для повторения:

1. Почему эстетику Английского Просвещения называют «эстетикой снизу»?
2. Выделите особенности эстетической проблематики английского, французского и немецкого Просвещения.

Темы рефератов

1. А. Баумгартен как основатель эстетики.
2. Влияние агностицизма Д. Юма на понимание взаимоотношения эстетического и гносеологического в деятельности человека.
3. Теория эстетического отражения действительности в работах Г.Э. Лессинга.

Тексты для обсуждения

Лессинг Готхольд Эфраим “ЛАОКООН, или о границах живописи и поэзии”

III. Но, как уже было сказано выше, искусство в новейшее время чрезвычайно расширило свои границы. Оно подражает теперь – так обыкновенно говорится – всей видимой природе, в которой прекрасное составляет лишь жалкую часть. Истинность и выразительность являются его главным законом, и так же, как сама природа часто приносит красоту в жертву высшим целям, так и художник должен подчинять ее основному своему устремлению и не пытаться воплощать ее в большей мере, чем это позволяют правда и выразительность. Одним словом, благодаря истинности и выразительности самое отвратительное в природе становится прекрасным в искусстве.

Допусти для начала бесспорность этих положений; но нет ли и других, независимых от них взглядов, согласно которым художник должен держаться известной меры в средствах выражения и никогда не изображать действие в момент наивысшего напряжения?

К подобному выводу, я полагаю, нас приводит то обстоятельство, что материальные пределы искусства ограничены изображением одного только момента.

Если, с одной стороны, художник может брать из вечно меняющейся действительности только один момент, а живописец даже и этот один момент лишь с одной определенной точки зрения; если, с другой стороны, произведения их предназначены не для одного мимолетного взгляда, а для внимательного и неоднократного обозрения, — то очевидно, что этот единственный момент и единственная точка зрения на этот момент должны быть возможно плодотворнее. Но плодотворно только то, что оставляет свободное поле воображению. Чем более мы глядим, тем более мысль наша должна иметь возможность добавить к увиденному, а чем сильнее работает мысль, тем больше должно возбуждаться наше воображение. Но изображение какой-либо страсти в момент наивысшего напряжения всего менее обладает этим свойством. За таким изображением не остается уже больше ничего: показать глазу эту предельную точку аффекта – значит связать крылья фантазии и принудить ее (так как она не может выйти за пределы данного чувственного впечатления) довольствоваться слабейшими образами, над которыми господствует, стесняя свободу воображения своей полнотой, данное изображение момента. Поэтому, когда Лаокоон стонет, воображению легко представить его кричащим; но если бы он кричал, фантазия не могла бы подняться ни на одну ступень выше или спуститься на ступень ниже, без того чтобы Лаокоон не предстал перед зрителем жалким, а следовательно, неинтересным. Зрителю оставалось бы две крайности: вообразить Лаокоона или при его первом стоне, или уже мертвым...

IV. Рассматривая все приведенные выше причины, по которым художник,

создавая Лаокоона, должен был сохранять известную меру в выражении телесной боли, я нахожу, что все они обусловлены особыми свойствами этого вида искусства, его границами и требованиями. Поэтому трудно ожидать, чтобы какое-нибудь из рассмотренных положений можно было применить и к поэзии.

Не касаясь здесь вопроса о том, насколько может удалиться поэту изображение телесной красоты, можно, однако, считать неоспоримой истиной следующее положение. Так как поэту открыта для подражания вся безграничная область совершенства, то внешняя, наружная оболочка, при наличии которой совершенство становится в ваянии красотой, может быть для него лишь одним из ничтожнейших средств пробуждения в нас интереса к его образам. Часто поэт совсем не дает изображения внешнего облика героя, будучи уверен, что когда его герой успеет привлечь наше расположение, благородные черты его характера настолько занимают нас, что мы даже и не думаем о его внешнем виде или сами придаем ему неволью если не красивую, то, по крайней мере, не противную наружность...

Ничто также не принуждает поэта ограничивать изображаемое на картине одним лишь моментом. Он берет, если хочет, каждое действие в самом его начале и доводит его, всячески видоизменяя, до конца. Каждое из таких видоизменений, которое от художника потребовало бы особого произведения, стоит поэту лишь одного штриха, и если бы даже этот штрих сам по себе способен был оскорбить воображение слушателя, он может быть так подготовлен предшествующим или так ослаблен и приукрашен последующим штрихом, что потеряет свою обособленность и в сочетании с прочим произведет самое прекрасное впечатление...

Приложимо ли наше рассуждение в равной мере и к драматургу? Совсем разное впечатление производит рассказ о чьем-нибудь крике и самый крик. Драма, которая при посредстве актера претворяется в живописание жизни, должна поэтому ближе придерживается законов живописи. В ней мы видим и слышим кричащего Филоктета не только в воображении, а действительно видим и слышим его. И чем более приближается здесь актер к природе, тем чувствительнее ранит наше зрение и слух; ибо, бесспорно, они жестоко страдали бы, если бы в реальной жизни телесная боль обнаружилась перед нами с такой силой. К тому же телесная боль по природе своей на способна возбуждать сострадания в той же степени, как другие страдания. Воображение различает в ней слишком мало оттенков, чтобы от одного взгляда на нее в нас пробудилось соответствующее чувство. Поэтому Софокл легко мог преступить границу не только искусственного приличия, но и нормы приличия, лежащей в основе наших чувств, заставляя своего Филоктета или Геракла так сильно плакать, стонать и кричать...

А.Баумгартен “Эстетика”

1.Эстетика (теория свободных искусств, низшая гносеология, искусство

прекрасно мыслить, искусство аналога разума) есть наука о чувственном познании.

2.Натуральная ступень низших познавательных способностей, совершенствуемая одним лишь применением их, без обучения, может быть названа натуральной эстетикой и разделена так же, как делится обычно натуральная логика, т.е. на прирожденную, или прирожденно прекрасное дарование, и приобретенную, и эта последняя, в свою очередь, на теоретическую (*docens*) и прикладную (*utens*).

3.Важнейшее практическое приложение искусственной эстетики, существующей наряду с натуральной, это: 1)доставлять хороший материал для наук, постигаемых преимущественно интеллектом; 2)приноровлять научно-познанное к любому пониманию; 3) расширять усовершенствование познания за пределы отчетливо нами постигаемого; 4)снабжать хорошими принципами все более утонченные занятия и свободные искусства; 5)в общежитии, в случае прочих равных условий, давать преимущество при совершении любых дел...

5.Против нашей науки могут возразить, во-первых, что она слишком обширна и ее нельзя исчерпать в одной книжке, в одном курсе. Ответ: согласен, однако лучше что-нибудь, чем ничего. Во-вторых, могут возразить, что она есть то же самое, что риторика и поэтика. Ответ: а)она шире; б)она охватывает то, что является общим как этим двум так им и прочим искусствам, и если обзреть здесь это в надлежащем месте один раз, то любое искусство будет способно потом успешнее разрабатывать свой участок, без ненужных тавтологий. В-третьих, могут возразить: она есть то же самое, что критика. Ответ: а)существует и критика логическая; б)некий определенный вид критики есть часть эстетики; в)для такой критики совершенно необходимо некоторое предварительной знание прочих частей эстетики, если только она не хочет превратиться в простой спор о вкусах при суждении о прекрасных мыслях, словах, сочинениях...

10.Могут возразить, в-восьмых, что эстетика есть искусство, не наука. Ответ:

а)эти способности не являются противоположностями; ведь сколько некогда существовало искусств, которые теперь являются одновременно и науками?

б) что наше искусство поддается доказательству, подтвердит опыт, и это ясно а priori, ибо психология и др. науки снабжают его достоверными принципами; а что оно заслуживает быть поднятым до уровня науки, показывают его практические применения, упомянутые в других параграфах.

13.Наша эстетика, как и ее старшая сестра логика, разделяется во-первых на *теоретическую*, учащую, общую, дающую указания: 1) вещах и о предметах мысли, *эвристика*, 2) ясном порядке, *методология*, 3)о знаках, прекрасно мыслимых и прекрасно располагаемых предметов, *семиотика*, и, во-вторых, на *практическую*, *прикладную*, специальную.

VII. Немецкая классическая эстетика

Период, последовавший за Великой Французской Революцией и наполеоновскими войнами, породил разочарования среди философов, поэтов и художников. Идеи великой античности, вдохновлявшие художников эпохи Просвещения, потребовали переосмысления в Новое время. Идеология Просвещения, провозглашавшая наступление царства разума, свободы и братства, на практике не осуществилась и подверглась критике.

Первенство в развитии философской мысли перешло к Германии. Эпоха немецкой классической эстетики представлена И Кантом, Ф.Шиллером, Г.В.Ф.Гегелем, Ф. Шеллингом, И. В. Гёте. Хронологические рамки этого периода: вторая половина XVIII в. – первая половина XIX в., то есть отчасти совпадают с Просвещением. Основное содержание этого этапа развития эстетической мысли связано и с применением диалектики к вопросам эстетики, стремлением к созданию всеобъемлющей теории.

Основоположителем немецкой классической философии и эстетики является *И. Кант. (1724-1804)*. Мироззрение Канта противоречиво: с одной стороны, он допускает существование «вещи в себе», с другой стороны, объявляет «вещь в себе» непознаваемой, а законы природы –продуктами нашего рассудка.

Эта философская позиция нашла отражение в эстетических воззрениях Канта, которые изложены им в "Критике способности суждения". В предыдущих работах Кант исследовал рассудок, предписывающий законы природе («Критика чистого разума»), и разум, полагающий законы человеческой воле («Критика практического разума»). После написания этих двух работ Кант оказывается перед следующей проблемой: в сфере познания действуют два законодательства. Первое из них имеет отношение к природе, бытию, при этом связь познающего субъекта с миром строится на основе необходимости. Второе –связано с практическим поведением человека, его долгом, совестью. Поведение человека ничем внешне не обусловлено, это область его свободного волеизъявления. Несмотря на различие этих двух «законодательств» связь между ними существует, что привело Канта к написанию «Критики способности суждения», которая логически объединила теоретическую и практическую части его философии.

Сфера эстетического, по Канту, представляет именно ту примиряющую область, где интегрируются человек, движимый необходимостью, и человек, свободно изъявляющий свою волю и желание. Кант связывает эту область со способностью суждения. Она состоит в способности мыслить частное как заключенное в общем. Способность суждения представляет мостик между миром природы и миром свободы человека, между теорией и практикой, понимаемой как нравственное деяние.

Подобное толкование весьма близко пониманию природы искусства, его художественной образности, в основе которой единство объективного и субъективного, эмоционального и рационального, единичного и общего.

Восприятие искусства объединяет человека думающего и человека чувственного.

Эстетическая способность суждения характеризуется чувством удовольствия, которое человек испытывает при общении с красотой мира природы, но эта характеристика субъективна, она ничего не говорит о самом предмете. Эстетическое представление о мире природы связано с целесообразностью. Эта целесообразность без цели, так как она не является качеством предмета, а лишь указывает на соответствие наших познавательных возможностей внешним характеристикам природы. Природа прекрасна, если она вызывает представление о целостности, сопровождающееся чувством эстетического удовольствия. То же относится и к искусству. Гармония внутренних способностей человека и созерцаемых как норм природы, фактически соответствие части и целого, свидетельствует о происхождении их из единого корня.

Специфика эстетического суждения характеризуется знаменитыми четырьмя условиями «чистого суждения вкуса» о прекрасном:

- 1) незаинтересованно - равнодушно к предмету;
- 2) свободно от практического интереса, выгоды; носит всеобщий характер, нравится всем без понятия;
- 3) красота – форма целесообразности предмета без представления о цели;
- 4) вызывает благоволение с силой необходимости, но обязательно для всех.

Кант разработал учение о субъекте творчества – художественности гения и его высокой роли в искусстве. Ему присущи оригинальность, образцовое творчество, гений сам предписывает правила искусству, он не может описать процесс создания произведения. Значение этого учения в том, что намечается преодоление теории, подражания, так как гений подобен демиургу.

Анализируя содержание художественного произведения, Кант обращает внимание на то, что его невозможно адекватно пересказать. Отсюда его известная антиномия;

1. Тезис – суждение вкуса нельзя обсуждать, так как оно не основано на понятиях.
2. Антитезис – суждение вкуса основано на понятиях, иначе, несмотря на их различие, о них нельзя было бы спорить.

Кант считал оба суждения равноправными и верными. При таком подходе цель художественного творчества и восприятия состоит в выходе за пределы конкретного произведения искусства, активностью и игрой духовных сил и потенций человека.

Предложенная Кантом классификация искусств основана на критерии разума и своеобразии выражения того или иного художественного сообщения:

- I. Красноречие и поэзия наиболее полно выражают мысль.
- II. Изобразительные искусства передают идеи в чувственной форме.
- III. Музыка и орнамент – искусства изящной игры ощущений.

Сложные теоретические настроения Канта приводят в итоге к идее великой

преобразующей силы искусства.

Ф. Шиллер (1759-1805) – поэт и эстетик, первоначально был связан с эстетикой Просвещения. В дальнейшем на него оказали большое влияние эстетические взгляды Канта. Основная эстетическая работа Шиллера – «Письма об эстетическом воспитании человека». В ней он предпринимает опыт построения теории эстетического воспитания.

Исходное состояние человека – полнота, целостность, гармоничность. Характеризуя свою эпоху, Шиллер показывает, что разрешение труда сделало личность односторонней, духовно ее объединило. Развитие науки и техники привело к утрате гармоничности и цельности человека, как это было в Древней Греции.

Изменить место и положение человека в обществе посредством государства нельзя, т.к. Шиллер работает в период после Великой Французской революции и имеет наглядный пример подобной неудачи. Поэтому Шиллер обращается к сфере искусства, т.к. оно способно воздействовать на ум и чувства человека. В построении своей теории воспитания гармоничной и целостной личности Шиллер опирается на положение Канта о том, что эстетическая деятельность есть способ преодоления противоречий между природой и духовностью, необходимостью и свободой. Мир эстетического – это мир «игры и видимости». Эта видимость самостоятельна и не претендует на реальность. Понятие «игры» означает у Шиллера переход от внутреннего, субъективного к внешнему, объективному. И наоборот: красота – это путь к свободе, она соответствует природе человека, она двойственна, как и сам человек. Эстетическое воспитание посредством лучших образцов искусства должно сформировать не только нравственную личность, но и всесторонне развитого, гармоничного человека. Ф. М. Достоевский, знакомый с учением немецкого философа, так позднее сформулирует свой тезис: «Красота спасет мир».

В трактате «О наивной и сентиментальной поэзии» Шиллер ставит проблему историзма в искусстве, сравнивая античность с современными ему художественными достижениями.

Эстетика Г. В. Ф. Гегеля (1770-1831)

Гегелевская эстетика представляет наиболее значительное достижение в немецкой классической эстетике. Она подвела своеобразный итог развития предшествующей эстетической теории, вобрав в себя самые существенные наработки в данной области. В эстетике Гегеля главными результатами стали: применение диалектического подхода к анализу природы эстетических явлений, что позволило учесть внутренне противоречивый характер развития искусства; использование принципа историзма, увязывающего историю мирового искусства в единое целое.

К вопросам эстетики Гегель обращается в работах «Феноменология духа», «Философия духа», развернутое и систематизированное изложение теории эстетики дано в 4-х томнике «Лекции по эстетике».

Эстетика занимает важное место в системе философских построений

Гегеля. Движение сознания к истине проходит через ряд ступеней (субъективный дух, объективный дух, абсолютный дух). На ступени абсолютного духа сознание обращается к самому себе, превращаясь в сменяющие друг друга формы самопознания: искусство, религию, философию. С понятием «истина» имеет дело философия, предваряет понятие истины представление о ней, что доступно религии, но ранее всего истина обнаруживается через искусство, которое является первой ступенью развития абсолютного духа, постигающего себя в форме чувственного созерцания.

Предмет эстетики Гегель отождествляет с областью прекрасного, а сферу прекрасного он относит только к искусству, исключая прекрасное в природе. Это означает, что гегелевская эстетика суть, прежде всего, философия искусства.

В основе эстетики Гегеля лежит учение о прекрасном. Прекрасное – это определенный способ проявления и изображения истины, благодаря чему она становится доступной нашему сознанию. Иными словами, прекрасное – это идея, реализованное понятие. Оно совпадает с истиной и отличается от нее. Отличие состоит в том, что прекрасное имеет внешнее, непосредственно-чувственное выражение, а истина представлена только во всеобщей форме. Прекрасное характеризуется единством внешнего и внутреннего, формы и содержания, идеи и образа, при этом все его стороны приходят в равновесие, взаимное проникновение, становятся единым целым. Таким образом, источник прекрасного Гегель усматривает не в деятельности художника, а в самосознании духа. Развитие художественного сознания (искусства) Гегель рассматривает в двух аспектах. Во-первых, в историческом аспекте, по временной протяженности искусства от ранних восточных форм до современных Гегелю художественных явлений. Во-вторых, искусство анализируется в морфологическом аспекте, рядоположенности и взаимосвязи видов искусства на различных этапах его развития.

Исторический аспект развития художественных форм имеет три стадии: символическую (искусство Древнего Востока), классическую (античное искусство), романтическую (искусство христианского мира). Динамика искусства предстает как последовательное появление различных его содержательных форм в результате внутреннего развития. Источником исторического развития искусства выступает движение абсолютного духа, логика которого состоит в постепенном переходе от абстрактного содержания, отображающего всеобщие начала бытия, к конкретизации содержания в художественных образах.

Символическая стадия искусства характеризуется еще неразвитым, смутным содержанием, внешняя форма его условна и весьма абстрактна. Категория возвышенного наиболее адекватна обозначению этой стадии искусства. На стадии классического искусства внешняя форма и внутреннее содержание приходят в состояние внутреннего равновесия и гармонии. Этому периоду развития искусства соответствует категория прекрасного. Романтическая фаза искусства выводит на первый план развитое духовное

содержание, которое превалирует над чувственно-материальной стороной его воплощения, т.е. форма полностью зависит от содержания.

При анализе морфологии искусства Гегель использует диалектическую взаимосвязь логического и исторического подходов. Главным принципом его системы остается последовательное восхождение от абстрактного к конкретному; от превалирования формы к доминированию духовного содержания. На первом этапе – символическом – преобладает архитектура, искусство "во внешнем элементе". В дальнейшем центральное место в художественной культуре занимает скульптура, где материальная форма отображает самосознание художника античного мира. Искусство романтического периода – живопись, музыка, поэзия – обладает наибольшей полнотой в передаче конкретного содержания.

Итак, искусство рассматривается Гегелем как способ самопознания человечества. Использование диалектики открыло путь к анализу внутренних художественных взаимосвязей и взаимодействий в их исторической динамике. Тем не менее, эстетике Гегеля свойственен известный схематизм. В целом, эстетическая теория Гегеля обозначила принципиально новый подход к рассмотрению природы и сущности художественных явлений.

Итоги:

1. Созданы всеохватывающие логические системы искусства и эстетического творчества человека.
2. Анализ искусства строится на основе диалектики.
3. Ставится проблема специфики эстетического.
4. Предпринимается попытка построения теории эстетического воспитания.
5. Используется принцип историзма при анализе искусства.

Вопросы для повторения:

1. *Что позволяет искусству, согласно Шиллеру, сделать человека вновь гармоничным и целостным?*
2. *Как понимается цель искусства в эстетической теории Гегеля?*

Темы рефератов

1. Э.И. Кант об эстетической способности суждения.
2. Эстетическая концепция Г.В.Ф. Гегеля как вершина немецкой классической эстетики.

Тексты для обсуждения

Иммануил Кант “Критика способности суждения”

36. Эстетические суждения вкуса ...синтетические суждения так как они выходят за пределы понятия и даже созерцания объекта и присоединяют в нему как предикат нечто такое, что уже отнюдь не познание, — именно чувство удовольствия (или неудовольствия).

48. Для суждения о прекрасных предметах, как таковых, нужен вкус, а для

художественного искусства, то есть для создания таких предметов, нужен *гений*.

...Прежде всего необходимо точно определить различие между красотой природы, суждение о которой требует только вкуса, и художественной красотой, возможность которой (на что надо обращать внимание и в оценке подобного предмета) требует гения.

Красота в природе это *прекрасная вещь*, а красота в искусстве – это *прекрасное представление о вещи*.

Чтобы судить о красоте природы, как таковой, мне нет нужды заранее иметь понятие о том, какой вещью должен быть этот предмет; то есть мне не нужно знать материальную целесообразность (цель); только форма, без познания цели, нравится при художественной оценке и сама собой. Но если данный предмет выдается за продукт искусства и, как таковой, должен быть признан прекрасным, то, в виду того, что искусство всегда предполагает цель в причине (и ее причинности), в основу того, чем должна быть эта вещь, надо положить понятие. И так как соответствие разнообразного в вещи до внутреннего определения ее как цели есть совершенство вещи, то в оценке художественной красоты надо считаться вместе с тем и с совершенством вещи, о чем в суждении о красоте природы (как таковой) нет и вопроса. Хотя в суждении главным образом о живых предметах природы, как, например, о человеке или о лошади, когда хотят судить об их красоте, обыкновенно принимается в соображение и объективная целесообразность, то тогда суждение не чисто эстетическое суждение, то есть не только суждение вкуса.

...Изящное искусство открывает свое преимущество именно в том, что оно прекрасно описывает вещи, которые в природе отвратительны или безобразны. Фурии, болезни, опустошения, войны и т.п. могут быть прекрасно описаны как нечто вредное и даже представлены на картине.

45. Продукт искусства имеет вид природы только потому, что —отя он с полною *точностью* соответствует правилам, по которым только этот продукт и может быть тем, чем он должен быть, — он является не *вымученным*, в нем не сквозит школьная и педантичная форма; то есть в его выполнении не заметно следов того, чтобы здесь правило неотступно стояло перед глазами художника и налагало оковы на его духовные силы.

48. ...Прекрасное представление предмета..., собственно, представляет из себя ту форму изображения понятия, в которой только это понятие и приобретает возможность быть сообщаемым всем.

49. О некоторых произведениях, от которых ожидают, что они, по крайней мере отчасти, должны относиться к художественному творчеству, говорят, что в них нет *духа*, хотя и не находят в них ничего достойного порицания, поскольку дело касается вкуса. Стихотворение может быть очень малым и элегантным, но лишенным духа...

Прекрасное и идеал красоты

(29. Общее замечание). По чувству удовольствия предмет можно отнести к *приятному*, к *прекрасному*, к *высокому* или к (безусловно) *доброму* (*jucundum, pulchrum, sublime, honestum*).

...При оценке влияния приятного на душу дело сводится только к количеству внешних возбуждений (одновременно или последовательно) и как бы к приему приятного ощущения, чего нельзя сделать понятным как-либо иначе помимо *количества*. И оно не культивирует человека, но относится только к чувственности. *Прекрасное*, напротив, требует представления об известном *качестве* объекта, которое можно сделать понятным для нас и обратить в понятие (хотя в эстетическом суждении дело до этого не доходит); и оно культивирует нас, так как учит вместе с тем обращать внимание на целесообразность в чувстве удовольствия. *Высокое* состоит только в *отношении*, где чувственное в представлении о природе признается пригодным для сверхчувственного применения его. *Безусловно доброе*, определяемое субъективно по чувству, которое оно внушает (объект морального чувства отличается ... *модальностью* необходимости, ... которая заключает в себе не только *притязание*, но и *положительное* требование согласия со стороны каждого.

17. Искать принцип вкуса, который давал бы общий критерий прекрасного через определения понятия, это бесплодное усилие, так как то, чего ищут, невозможно и в себе самом противоречиво. Всеобщая сообщаемость ощущения (нравится или не нравится), и при том такая, которая имеет место без понятия, согласие, насколько это возможно, всех времен и народов по отношению к этому чувству в представлении известных предметов, — это эмпирический, хотя слабый и едва ли достаточный для задачи критерий происхождения вкуса.

Только то, что имеет цель своего существования в себе, а именно человек, который через разум может определять себе свои цели сам или, где он заимствует их из внешнего восприятия, соединять их со своими существенными и общими целями и в соответствии с ними может тогда судить и эстетически, — только этот человек, следовательно, есть идеал красоты, так же как человечество в его лице как мыслящее целое, одно среди всего существующего в мире, способно к идеалу *совершенства*.

...Идеал которого в силу вышеуказанных оснований можно ожидать только от *человеческого*, ... надо отличать от *нормальной идеи*. В человеческом образе идеал состоит в выражении начала *нравственного*...

Фридрих Шиллер “Письма об эстетическом воспитании”

“Письмо шестое”:

[...] При некотором внимании к характеру времени нас должен поразить контраст между теперешней формой человечества и прежней, в особенности греческой. Слава образованности и утонченности, которой мы по справедливости гордимся, в противоположность всякой иной простой природе, исчезает в сравнении с природой греков, в которой сочетались все прелести

искусства со всем достоинством мудрости, не став при этом ее жертвой, как это случилось с нами. Греки не только посрамляют нас простотой, которая чужда нашему веку: в то же время являются нашими соперниками, часто даже нашими образцами, именно в тех качествах, в которых мы находим утешение, глядя на противоположность наших нравов. Обладая одновременно полнотой формы и полнотой содержания, мыслители и художники, одновременно нежные и энергичные, вот они перед нами в чудной человечности объединяют юность воображения и зрелость разума.

В те времена, при том прекрасном пробуждении духовных сил, чувства и ум еще не владели строго разграниченными областями; ибо раздор не озлобил еще их и не заставил враждебно размежеваться и определить взаимные границы. Поэзия еще не блудила с остроумием, и умозрение еще не опозорило себя хитросплетениями. Они могли в случае нужды обмениваться обязанностями, ибо каждый из них по-своему чтит истину. Как высоко не подымался разум, он любовно возвышал к себе материю, и, как тонко и остро он не разделял, он никогда не калечил. Он расчленял человеческую природу и, увеличив части, распределяли по сонму прекрасных богов, но разум не разрывал человеческой природы на части, а лишь только многообразным образом перемешивал их так что в каждом боге присутствовало все человечество. Совсем другое дело у современных людей! И у нас образ рода преувеличенно расчленен в индивидах, — однако сделано это отрывочно, но не в измененных смещениях, так что цельности рода можно достигнуть, лишь ознакомившись с рядом отдельных индивидов. Можно, мне кажется, утверждать, что в опыте у нас духовные силы проявляются в таком разобщении, в каком представляет их психолог, и мы не только видим отдельных субъектов, но и целые классы людей, в коих развита только часть их способностей, в то время как в других, как в захиревших растениях, можно найти лишь слабый на них намек.

Я не упускаю из виду отдельных преимуществ, которые нынешнее поколение, рассматриваемое как единое целое, имеет на весах рассудка перед лучшим, что дано прошлым; однако состязание должно начаться сомкнутыми рядами, и целое должно померяться с целым. Кто же их новых выступит вперед, дабы сразиться один на один за приз человечества с отдельным афинянином?

Откуда же это невыгодное отношение индивидов при выгодах целого рода? Почему каждый отдельный грек мог служить представителем своего времени, а отдельный современный человек не отважится на это? Потому что тем придавала форму все объединяющая природа, а этим — все разъединяющий рассудок.

Сама культура нанесла новому человечеству эту рану. Как только сделалось необходимым благодаря расширившемуся опыту и более определенному мышлению, с одной стороны, более отчетливое разделение наук, а с другой, — усложнившийся государственный механизм потребовал более строгого разделения сословий и занятий, тотчас порвался и внутренний союз человеческой природы, и пагубное состязание раздвоило ее гармонические

силы. Рассудки созерцательный и умозрительный, настроенные теперь враждебно, разграничили поле своей деятельности и стали подозрительно и ревниво оберегать свои границы, а вместе с ограничением поля деятельности нашли в самих себе господина, который нередко подавлял все остальные способности; подобно тому как в одном случае избыточное воображение опустошает кропотливые насаждения рассудка, так в другом – дух абстракции пожирает то пламя, около которого могло бы согреться сердце и воспламениться фантазия.

Эта расшатанность, которая началась внутри человека благодаря искусству и учености, сделалась благодаря новому духу правительства полной и всеобщей. Конечно, нельзя было ожидать, что простота организации первых республик переживет простоту их нравов и отношений; однако, вместо того, чтобы подняться до более высокой органической жизни, она ниспала до простого и грубого механизма. Природа полипов, свойственная греческим государствам, в которых каждый индивид наслаждался независимой жизнью, а когда наступала необходимость, мог сливаться с целым, теперь уступила место искусному часовому механизму, в котором из соединения бесконечного множества безжизненных частей возникает в целом механическая жизнь. Теперь оказались разобщенными государство и церковь, законы и нравы; наслаждение отделилось от работы, средство от цели, усилие от награды. Вечно прикованный к отдельному малому обрывку целого, человек сам становится обрывком; слыша вечно однообразный шум колеса, которое он приводит в движение, человек не способен развить гармонию своего существа, и, вместо того чтобы выразить человечность своей природы, он становится лишь отпечатком своего занятия, своей науки. Однако и это отрывочное участие отдельных частей в целом не зависит от формы, которые они создают сами (ибо как можно доверить их свободе такой искусный и хрупкий механизм?), а предписывается им с мелочной строгостью программой, которой связывается их свободное разумение. Мертвая буква замещает живой рассудок, и развитая память служит лучшим руководителем, чем гений и чувство. [...]

Сколько бы ни выигрывал мир как целое от этого раздельного развития человеческих сил, все же нельзя отрицать того, что индивиды, затронутые им, страдают под гнетом этой мировой цели. Гимнастические упражнения создают, правда, атлетическое целое, но красота создается лишь свободной и равномерной игрой членов. Точно также напряжение отдельных духовных сил может создавать чрезвычайных людей, но только равномерное их сочетание создает людей счастливых и совершенных. И в каком отношении находились бы мы к прошлым и будущим мировым эпохам, если бы развитие человеческой природы требовало подобной жертвы? Мы были бы рабами человечества, мы в течение нескольких тысячелетий несли бы ради него труд рабов и на нашей исковерканной природе запечатлелись бы постыдные следы этого рабства, — дабы позднейшие поколения могли в блаженной праздности заботиться о своем нравственном здоровье и могла свободно расти и развиваться человеческая природа!

Неужели же, однако, назначение человека состоит в том, чтобы ради известной цели пренебречь самим собой? Неужели же природа ради своих целей отнимает у нас совершенство, которое предписывается нам целями разума? Итак, неверно, что развитие, сколько бы законы природы к этому не стремились, все же должно находиться в нашей власти восстановление этой уничтоженной искусством целостности нашей природы при помощи искусства еще более высокого.

“Письмо девятое”

Наука и искусство отрешены от всего положительного и зависимого от человеческой условности и пользуются безусловной неприкосновенностью со стороны человеческого произвола. Политический законодатель может оценить их область, но господствовать в ней он не может. Он может изгнать друзей истины, но истина превозможет; он может унижить художника, но искусство подделать он не в состоянии. Правда, явление весьма обычное, что наука и искусство преклоняются пред духом времени и что критический вкус предписывает творческие законы. Где характер становится непреклонным и твердым, там наука строго оберегает свои “границы” и искусство направляется тяжкими рамками правил; где, напротив, характер становится слабым и дряблым, там наука стремится к тому, чтобы понравиться, и искусство — к тому, чтобы доставить удовольствие. В течение целых столетий философы и художники работают над тем, чтобы внедрить в низы человечества истину и красоту; первые гибнут, но истинная красота обнаруживается победоносно со свойственной им несокрушимой силой.

Художник, конечно, дитя века, но горе ему, если он в то же время и воспитанник или даже баловень его. Пусть благодетельное божество своевременно отгонит младенца от груди матери, дабы вскормить его молоком лучших времен, и даст дозреть до совершеннолетия под дальним греческим небом. И после того, как он станет мужем, пусть в образе пришельца вернется в свое столетие, но не для того, чтобы прельщать его своим появлением, но ради того, чтобы беспощадно, подобно сыну Агамемнона, очистить его. Содержание он, конечно, заимствует из современности, но форму – из более благородного времени; он возьмет ее и вне всякого времени из безусловного, неизменного единства своего существа. Здесь, из чистого эфира его демонической природы, льется источник его красоты, не заряженной испорченностью людей и времен, которые кружатся глубоко под ним в мутном водовороте.

ГЕТЕ И.В. “Коллекционер и его близкие. Шестое письмо”

Я. И все же существует связующая точка, в которой объединяются воздействия всех искусств, как словесных, так и пластических.

Гость. И эта точка?

Я. Человеческая душа...

Гость. Да-да-да, это в обычае новейших господ философов – пересаживать все на свою почву. Что ж, это, пожалуй, и проще: пригонять мир к известной идее куда удобнее, чем подчинять свои представления смыслу вещей.

Я. Здесь речь идет не о метафизическом споре.

Гость. От которого я бы попросил меня уволить.

Я. Природу, как я согласен допустить, можно мыслить независимо от человека, искусство же вынуждено с ним считаться, ибо искусство существует благодаря человеку и для человека.

Гость. К чему это клонится?

Я. Ведь и вы, признав характерное целью искусства, приглашаете в судьи рассудок, способный опознать характерное.

Гость. Безусловно, я это делаю. То что я не могу постичь разумом, для меня не существует.

Я. Но человек ведь не только мыслящее, но одновременно и чувствующее существо. Он нечто целостное, единство различных сил, тесно связанных между собой. К этому-то целому и должно взывать произведение искусства, оно должно соответствовать этому разнообразному единству, этому слитному разнообразию.

Гость. Не заводите меня в этот лабиринт, ибо кто поможет нам оттуда выбраться?

Я. Тогда самое лучшее прекратить разговор и каждому остаться на своей позиции.

Гость. Я, во всяком случае, своей не покину.

Я. Может быть, мне удастся быстро найти средство – чтобы один смог если не посещать другого на его позиции, то по крайней мере за ним наблюдать.

Гость. Назовите это средство.

Я. Представим себе на минуту, искусство в его возникновении.

Гость. Хорошо!

Я. Проследим путь произведения искусства к совершенству.

Гость. Я могу за вами следовать только по пути опыта. Торные дорожки спекуляции – не для меня.

Я. Вы разрешите мне начать с самого начала?

Гость. Весьма охотно!

Я. Человек чувствует влечение к какому-нибудь предмету, будь это даже только живое существо.

Гость. Например, к этой комнатной собачке.

Юлия. Поди сюда, Белло, это немалая честь служить примером в подобном споре.

Я. Право же, собачка достаточно мила! И почувствуй человек, которого мы здесь имеем в виду страсть к подражанию, он бы несомненно попытался каким-нибудь способом изобразить это создание. Допустим даже, что это подражание ему вполне удалось, но и тогда мы мало от этого выиграем, ибо в результате получим всего-навсего двух Белло вместо одного.

Гость. Я не хочу перебивать вас и жду, что из этого получится.

Я. Представьте себе, что этот человек, которого мы за его талант будем в дальнейшем называть художником, на этом не успокоится, что его склонность покажется ему слишком узкой, слишком ограниченной, что он пустится на

поиски других индивидов, других вариаций, видов, пород, так что в конце концов перед ним очутится уже не существо, а понятие о существе и его-то он и изобразит средствами своего искусства.

Гость. Bravo! Это будет человек в моем вкусе! И произведение искусства у него несомненно получится характерным.

Я. Безусловно.

Гость. На этом бы я успокоился и больше ничего не стал бы требовать.

Я. А мы подыдемся выше.

Гость. Я отстану.

Дядюшка. Я же для пробы пойду с вами.

Я. Благодаря этой операции, несомненно, возникает канон – образцовый, ценный для науки, но не удовлетворяющий душу.

Гость. А вы хотите удовлетворить чудачества этой милой души?

Я. Здесь нет никакого чудачества, душа только не позволяет посягать на свои справедливые запросы. Старое сказание повествует нам о том, как однажды между собой сговаривались демоны: давайте сделаем человека по нашему образу и подобию. А следовательно, и человек может с полным правом сказать: давайте сделаем по нашему образу и подобию богов.

Гость. Ну, здесь, мы попадаем в весьма темную сферу!

Я. Существует только один свет, чтобы осветить ее.

Гость. И это?

Я. Разум!

Гость. Трудно решить, свет ли то или блуждающий огонек.

Я. Не будем его называть по имени, а только спросим себя о требованиях, которые дух предъявляет к произведению искусства. Здесь не только должна быть удовлетворена известная ограниченная склонность и любознательность, не только упорядочены и успокоены знания, которыми мы обладаем, здесь жаждет побуждения то высшее, что в нас заложено, мы хотим почитать и сами чувствовать себя достойными почитания...

Гость. Я перестаю понимать вас.

Дядюшка. А я, кажется, могу в известной степени следовать за его мыслью, и мне хочется на примере показать вам, как далеко я пойду за ней. Предположим, что тот художник отлил из бронзы орла, который прекрасно выражает все признаки этой породы, но вот он пожелал посадить его на Юпитеров скипетр. Думаете ли вы, что он вполне подойдет туда?

Гость. Это зависит от многого!

Дядюшка. А я скажу – нет! Художнику пришлось бы сообщить ему еще кое-что.

Гость. А что же именно?

Дядюшка. Это, конечно, трудно определить.

Гость. Не сомневаюсь.

Я. Но, вероятно, это можно истолковать приблизительно!

Гость. Дальше!

Я. Он должен был бы сообщить орлу то, что он сообщил Юпитеру, чтобы

сделать его богом.

Гость. Что же это такое?

Я. То божественное начало, которое, конечно, осталось бы нам неизвестным, если бы человек сам не почувствовал и не воссоздал бы его.

Гость. Я остаюсь на земле, а вам предоставляю забираться в облака. Я отлично вижу, что вы хотите указать на высокий стиль греческого искусства, который я, однако, ценю лишь постольку, поскольку он выражает характер.

Я. Для нас он означает нечто большее: он удовлетворяет высокое требование духа, которое однако, все же не является наивысшим.

Гость. Вас, видно, нелегко удовлетворить.

Я. Кто хочет многое достигнуть, должен ставить высокие требования. Разрешите мне быть кратким. Человеческий дух преуспевает, когда он поклоняется, когда он почитает, когда он возвышает объект и сам возвышается им, но он не может долго пребывать в этом состоянии: родовое понятие оставило его холодным, идеальное же возвысило над самим собой; но вот он пожелал возвратиться к себе: он хочет насладиться прежней склонностью, которую питал к индивидууму, не возвращаясь, однако, к былой ограниченности и не желая в то же время упустить все то значительное, что возвышает наш дух. Что же произошло с ним в таком состоянии, если бы ему на помощь не пришла красота и не разрешила сего задания? Она-то только и сообщает тепло и жизнь познанию, смягчает значительное и высокое, излив на него небесное очарование и тем самым снова приблизив его к нам. Прекрасное произведение искусства прошло весь круг: оно опять превратилось в какое-то подобие индивидуума, которое мы можем любовно обнять и приблизить к себе.

VIII. Эстетическая теория марксизма

Эстетическая теория марксизма формируется в 40-е годы XIX века вместе с другими сторонами марксистского учения. Философской основой эстетики марксизма является диалектический и исторический материализм. В наследии основоположников марксизма отсутствует систематически изложенное эстетическое учение. Эстетические взгляды К Маркса (1818 - 1883) и Ф. Энгельса (1820 - 1895) разбросаны в различных сочинениях; «Философско-экономические рукописи 1844 года», «Капитал» К Маркса и в работах Ф. Энгельса – «Диалектика природы», переписке с М. Каутской, Э. Гарюнесс, Ф. Лассалем и др. Несмотря на то, что Маркс и Энгельс не читали развернутых курсов эстетики, они обладали последовательной системой эстетических воззрений. Эстетическая проблематика в кругу теоретических интересов основателей марксизма занимает сравнительно скромное место, т.к. доминантой их обучения были вопросы социологии, политэкономии, политики с выходом в революционную практику. В данном контексте определялось место эстетики и ее роль в социальной жизни и борьбе за свободу от капиталистического угнетения.

Рассмотрим основные положения эстетики марксизма.

1. Искусство является одной из форм общественного сознания, поэтому первопричину его изменений следует искать в материальных, экономических отношениях, существующих в обществе.

2. Искусство может играть активную роль в историческом процессе, оно обладает относительной самостоятельностью, имеет внутреннюю логику своего развития. Отсюда вытекает возможность диспропорции между расцветом искусства и общим развитием общества, примером чему может служить искусство Древней Греции. Буржуазные формы собственности и общественные отношения враждебны искусству и красоте. Пагубное влияние на искусство обусловлено тем, что капиталистические отношения нравственно уродуют и уничтожают человека.

3. Искусство есть действенный и весьма результативный способ познания действительности. Так, Ф. Энгельс писал, что из «Человеческой комедии» О. Бальзака он узнал больше о жизни французского общества, чем из научных трудов историков и экономистов вместе взятых.

4. Наиболее эффективным художественным методом является реализм, т.к. он позволяет обеспечить глубину и всесторонность при отображении реального мира в искусстве.

5. В вопросе о том, как искусство должно отображать действительность, классики марксизма выступали против натурализма и схематизма, превращающего героев литературного произведения в «рупор» тех или иных идей. Отображение жизни должно быть типическим, соединяющим в себе общечеловеческое, устойчивое и конкретное, исторически изменчивое.

6. В классово антагонистическом обществе отображение жизни в искусстве происходит с классовых позиций. Роль классов в истории изменчива: в период становления они играют прогрессивную роль, что позитивно отражается искусством. Кроме того, отдельные талантливые представители реакционных классов способны правдиво отображать различные стороны действительности (О. Бальзак).

7. Искусство, отображающее действительность с классовых позиций, должно быть тенденциозным, т.е. художественными средствами не только правдиво истолковать действительность, но и знать по революционному ее преобразованию.

Дальнейшее развитие эстетической теории с позиций марксизма осуществлялось П. Лафаргом, Г. Плехановым, А. Луначарским, В. Лениным.

Г.В. Плеханов (1856 – 1918) указывал на наличие социального детерминизма в сфере эстетического и полагал, что эстетика не должна давать искусству предписания и правила, а должна анализировать причины возникновения этих правил в различные исторические эпохи. Основная работа Плеханова, где излагаются его эстетические взгляды – «Письма без адреса».

Для В. Ленина (1870 – 1924) эстетика представляла интерес в плане создания фундамента большевистской партии, а затем Советского государства в области художественной культуры.

В книге «Материализм и эмпириокритицизм» Ленин разработал материалистическую теорию познания, ставшую в советский период развития эстетики методологической основой для истолкования природы искусства. Идея тенденциозности искусства нашла продолжение в известной статье «Партийная организация и партийная литература», В. И Ленин указывал на то, что жить в обществе и быть свободным от него нельзя. Буржуазный художник тоже партиен, т.к. служит «верхним десяти тысячам», революционный же художник подлинно свободен, поскольку служит всему народу, независим от денежного мешка, глубоко и точно выражает жизненную правду в своем искусстве. Ленин рассматривал также вопросы об отношении к прошлому наследию, о состоянии национальной культуры в условиях антагонистического общества и др.

Итоги:

1. Показана обусловленность духовной сферы, в частности, искусства, системой социально-экономических отношений. Одновременно искусство обладает собственной логикой развития.
2. Разработано положение о классовой природе искусства и враждебности капитализма искусству.
1. Искусство рассматривается как способ познания действительности и эффективного воздействия на сознание трудящихся.
2. Ведущим принципом достижения жизненной правды в искусстве признается типизация, противостоящая схематизму.

Вопросы для повторения:

1. *Как понимать положение классиков марксизма о губительном влиянии капитализма на искусство?*
2. *Почему К. Маркс считает, что именно реалистическое искусство имеет наибольшую значимость для революционной борьбы трудящихся?*

Темы рефератов

1. Эстетические взгляды Г.В. Плеханова.
2. Теория классовой природы искусства как основа марксистской эстетики.

XI. Русская эстетическая мысль XIX - начала XX веков. Развитие эстетической теории в Белоруссии

Русская эстетическая мысль XIX в. была тесно связана с идеологией революционеров-демократов, с их социально-философскими, историческими, экономическими и политическими воззрениями. Огромное влияние русской реалистической литературы и искусства выдвинули на передний план в русской эстетике проблемы сущности и общественной роли искусства, принципов художественного отражения действительности искусства. Наиболее яркими представителями демократической русской эстетики были В. Г. Белинский, Н.

Г. Чернышевский, А. И. Герцен, Н. П. Огарев, Н. А. Добролюбов и др.

В. Г. Белинский (1811 - 1848) – литературный критик; философ, испытавший влияние немецкой классической философии, идей марксизма. Рассматривая проблему отношения искусства к действительности и общественной жизни Белинский выделяет два аспекта: онтологический и гносеологический, т.е. соотношение искусства с действительностью и отношение к той действительности, которая составляет содержание произведения искусства. Во втором случае художник обрабатывает найденный материал, сообщает ему новую жизнь. Благодаря типизации искусство становится активным возбудителем общественного сознания. В. Г. Белинский поставил вопрос о народности искусства. Народ – трудный слой нации, составляющий ее основу, совокупность всех ее духовных сил. Однако в современном ему обществе, народ находится в угнетенном состоянии. Необходимо, чтобы интеллигенция помогла народу осознать необходимость освободительной борьбы. Каждый народ создает самобытную культуру, участвуя тем самым в художественном прогрессе всего человечества.

Белинским разработана системная концепция реализма. Согласно ей, тематикой искусства может быть все, в чем есть жизнь. Реализм – это суждение об обществе, его критика, а общие принципы реализма находят свою конкретизацию в способах изображения человеческих характеров.

Эстетическая теория Н. Г. Чернышевского (1828 - 1889) связана с его социально-политическими и философскими взглядами, влияние на которые оказал антропологический материализм Фейербаха. Диссертация Чернышевского «Эстетические отношения искусства и действительности» содержала критику идеалистической эстетики (Гегеля), и новую систему эстетических взглядов, базирующихся на материалистической философии и демократических идеалах.

Анализ природы искусства Чернышевский предваряет определением прекрасного: «Прекрасное есть жизнь, прекрасно то существо, в котором мы видим жизнь такую, какова должна быть она по нашим понятиям...». В этом определении объективное сопрягается с субъективным, следовательно, представление о прекрасном в реальной жизни социально обусловлено. Иллюстрируя это положение, Чернышевский показывал различие идеалов хорошей жизни, прекрасного у простого народа и высших классов общества. Одновременно Чернышевский отмечал историческую относительность прекрасного, его связь с национальными формами общественной жизни.

Категории возвышенного, трагического, комического увязывались Чернышевским с понятием интересного, содержанием которого были социальные, в первую очередь, интересы людей. Отсюда он делает вывод о том, что искусство не должно замыкаться в сфере прекрасного, а отображать все многообразие общепринятого. Поскольку прекрасное является лишь одной из сторон действительности, оно не может быть выше ее самой, следовательно, прекрасное в жизни выше, чем прекрасное в искусстве, т.е. искусство не может иметь задачей создание идеальной красоты для дополнения несовершенства

мира.

Теория искусства Н. Г. Чернышевского своим исходным положением имеет тезис о том, что искусство есть воспроизведение действительности. При сопоставлении искусства и науки очевидна их познавательная направленность, т.е. искусство является объяснением жизни и вынесением ей приговора, т.к. включает идейную позицию автора. Таким образом, произведение искусства, отображающее действительность, объясняет и оценивает ее, становясь тем самым учебником жизни.

Идеалистическая линия в русской эстетике представлена В. С. Соловьевым (1853 - 1900), философом, поэтом, литературным критиком. В основе его мировоззрения – учение о всеединстве, реализующимся через взаимодействие божественного начала и косной материи, результатом чего становится одухотворение материального мира. Для реализации идеала всеединства необходимо торжество истины и добра в обществе, а также просветление и одухотворение посредством красоты. Красота – часть социального и космического миропорядка. Прекрасное есть воплощение идеи, оно космично, объективно, в нем обретают гармонию идеальное и материальное. Безобразное, напротив, бездуховно, дисгармонично. Назначение искусства – созидание идеальной красоты, преображающей мир.

Двойственность и противоречивость эстетики В. С. Соловьева стала идейным истоком теории и практики русского символизма.

Развитие эстетической мысли в Белоруссии обусловлено обстоятельствами и факторами, связанными с самобытностью ее исторического пути, своеобразием духовной культуры. Оформление эстетических представлений в белорусской среде попадает на период средневековья (X- XV вв.). Эстетические понятия этого периода связаны с народной поэтикой, мифологическими представлениями. Так, поэтизируются солнце и вода, дарующие красоту и благо миру растений и всего живого. Понятие прекрасного еще не дифференцировано, оно включает также священное и полезное.

Гуманизм эпохи Возрождения нашел отражение в творчестве таких белорусских мыслителей как Ф. Скорина, Н. Гусовский., С. Будный, С. Полоцкий и др. Наибольшую значимость в этот период приобретает концепция совмещенности эстетического и этического начал, занимающая видное место в философском наследии Ф. Скорины и С. Будного. Учение о человеколюбии, добрых традициях, предназначении человека и смысле жизни теснейшим образом переплетено с осмыслением прекрасного.

В эпоху Просвещения духовная культура Белоруссии обогащается новыми тенденциями, обусловленными сближением и влиянием польской и русской культур, осуждение национального самосознания под влиянием освободительного движения К. Калиновского вызвало развитие романтизма (А Мицкевич и др.). Романтики начала XIX в. выдвинули идею "многоцветности" художественного идеала. Выступая против отвлеченности классицизма и просветительской эстетики, представители романтической философии искусства утверждали и доказывали неповторимость каждой национальной

культуры и ее уникальность в контексте мировой культуры.

Во второй половине XIX в. в белорусской эстетике получают развитие демократические тенденции, ставшие теоретическим фундаментом критического реализма, ведущего направления в белорусском национальном искусстве. Яркими представителями данного направления в художественной культуре Беларуси являются Ф. Богушевич, Я. Лучина, Я. Купала, Я. Колас, М. Горецкий и др., пафосом творчества которых стала борьба за народную, «мужицкую» правду. Своим творчеством белорусские писатели вели активную защиту белорусского языка. Рубеж XIX – XX вв. стал временем широкой консолидации белорусской творческой интеллигенции, чему способствовало развитие публицистики (газеты «Наша нива», «Северо-западный край» и др.).

Идейная основа белорусской эстетики советского периода – марксистско-ленинская эстетика, ставшая теоретико-методологической основой искусствоведения, художественной критики и эстетического воспитания. Основная эстетическая проблематика связана с разработкой диалектико-материалистической методологии и ее применением в области художественной практики, и оценке литературно-художественного творчества. В 30-50-е гг. основные эстетические исследования были сосредоточены на вопросах социалистического реализма, анализа принципов жизненной правдивости искусства, народности, партийности. В 60-70-е гг. в республике обозначилось несколько направлений философско-эстетических исследований: изучение истории эстетической мысли Беларуси и философских проблем белорусской культуры (Э. Дорошевич, В. Конон и др.), философский анализ эстетического в действительности и искусстве как логической системы диалектически взаимосвязанных понятий и категорий, соотношения эстетики и кибернетики (Н. Крюковский) и др.

В настоящее время значителен теоретический интерес к истории художественной культуры Белоруссии. Расширение контактов со странами Запада и Востока увеличивает круг интересов и проблем эстетики, позволяет обратиться к опыту зарубежной теории и практики, сохраняя собственные позиции и взгляды, касающиеся различных аспектов эстетического отношения человека к миру.

Итоги:

1. Поставлена проблема эстетического отношения искусства и действительности и дано ее материалистическое истолкование.
2. Развито и обогащено содержание основных эстетических категорий. Разработаны положения о социальной обусловленности искусства и его прогрессивной роли в жизни общества.
3. Поставлен вопрос о народности искусства.
4. Создана системная концепция реализма.
5. Проанализированы критерии художественной правды.
6. Цели искусства определены как объяснение жизни и вынесение ей приговора, назначение искусства – быть учебником жизни.

Вопросы для повторения:

1. Почему русская революционно-демократическая эстетика опровергала защитников теории искусства для искусства?
2. Как понимать положение о художественной правде?
3. Определите особенности развития эстетической мысли в Беларуси.

Темы рефератов

1. Теория классовой сущности искусства и метод социалистического реализма.
2. Особенности русской эстетической мысли в работах философско-идеалистов конца XIX – начала XX века.
3. Эстетика Вл. Соловьева.
4. Эстетика «символистов» (А.Белый, В.Брюсов, В.Иванов).
5. Эстетическая мысль в Беларуси.

Тексты для обсуждения

В.Г.Белинский “Взгляд на русскую литературу 1847 года”

Статья первая

...Остается упомянуть еще о нападках на современную литературу и на натурализм вообще с эстетической точки зрения во имя чистого искусства, которое само себе цель и вне себя не признает никаких целей. В этой мысли есть основание, но ее преувеличенность заметна с первого взгляда. Мысль эта чисто немецкого происхождения: она могла родиться только у народа созерцательного, мыслящего и мечтающего и никак не могла бы явиться у народа практического, общественность которого для всех и для каждого представляет широкое поле для живой деятельности. Что такое чистое искусство, — этого хорошо не знают сами поборники его и оттого оно является у них каким-то идеалом, а не существует фактически. Оно, в сущности, есть дурная крайность другой дурной крайности, то есть искусства дидактического, поучительного, холодного, сухого, мертвого, которого произведения не иное что, как риторические упражнения на заданные темы. Без всякого сомнения искусство должно быть прежде всего искусством, а потом уже оно может быть выражением духа и направления общества в известную эпоху. Какими бы прекрасными мыслями не было наполнено стихотворение, как бы ни сильно отзывалось оно современными вопросами, но если в нем нет поэзии, — в нем не может быть ни прекрасных мыслей и никаких вопросов, и все, что можно заметить в нем, — это разве прекрасное намерение, дурно выполненное. Когда в романе или повести нет образов и лиц, нет характеров, нет ничего *типического*, — как бы верно и тщательно не было списано с натуры все, что в нем рассказывается, читатель не найдет тут никакой натуральности, не заметит ничего верно подмеченного, ловко схваченного. Лица будут перемешиваться между собою в его глазах; в рассказе он увидит путаницу непонятных

происшествий. Невозможно безнаказанно нарушать законы искусства. Чтобы списывать верно с натуры, надо уметь писать, то есть владеть искусством писца или писаря, надобно уметь явления действительности провести через свою фантазию, дать им новую жизнь. Хорошо и верно изложенное следственное дело, имеющее романтический интерес, не есть роман и может служить разве только материалом для романа, то есть подать поэту повод написать роман. Но для этого он должен проникнуть мыслию во внутреннюю сущность дела, отгадать тайные душевные побуждения, заставившие эти лица действовать так, схватить ту точку этого дела, которая составляет центр круга этих событий, дает им смысл чего-то единого, полного, целого, замкнутого в самом себе. А это может сделать только поэт. Кажется, чего бы легче было верно списать портрет человека. И иной целый век упражняется в этом роде живописи, а все не может списать знакомого ему лица так, чтобы и другие узнали, чей это портрет. Уметь списать верно портрет уже есть своего рода талант, но этим не оканчивается все. Обыкновенный живописец сделал очень сходно портрет вашего знакомого; сходство не подвергается ни малейшему сомнению в том смысле, что вы не можете не узнать сразу, чей это портрет, а все как-то недовольным им, вам кажется, будто он и похож на свой оригинал и не похож на него... Но пусть с него же снимет портрет Тыранов или Брюллов, и вам покажется, что зеркало далеко не так верно повторяет образ вашего знакомого, как этот портрет, потому что это будет уже не только портрет, но и художественное произведение, в котором схвачено не одно внешнее сходство, но и вся душа оригинала. Итак, верно списывать с действительности может только талант, и как бы ни ничтожно было произведение в других отношениях, но чем более оно поражает верностью натуре, тем несомненнее талант его автора...

Но, вполне признавая, что искусство прежде всего должно быть искусством, мы тем не менее думаем, что мысль о каком-то чистом, отрешенном искусстве, живущем в своей собственной сфере, не имеющей ничего общего с другими сторонами жизни, есть мысль отвлеченная, мечтательная. Такого искусства никогда и нигде не бывало.

Н.Г. Чернышевский «Эстетическое отношение искусства к действительности»

...Задачею автора было исследовать вопрос об эстетических отношениях произведений искусства к явлениям жизни, рассмотреть справедливость господствующего мнения, будто бы прекрасное, которое принимается существенным содержанием произведений искусства, не Вот главные из выводов, к которым привело это исследование:

- истинное определение прекрасного таково: «прекрасное – есть жизнь»; прекрасным существам кажется человеку то существо, в котором он видит жизнь, как он ее понимает; прекрасный предмет – тот предмет, который напоминает ему о жизни...

- возвышенным кажется человеку то, что гораздо более предметов или

гораздо сильнее явлений, с которыми сравнивается человеком...

-трагическое не имеет существенной связи с идеею судьбы или необходимости. В действительной жизни трагическое большей частью случайно, не вытекает из сущности предшествующих моментов. Форма необходимости, в которую облачается оно искусством, – следствие обыкновенного принципа произведений искусства; «развязка должна вытекать из завязки»...

Ф. Скорина «Предисловие к Библии»

В сей книзе всее прироженое мудрости зачало и конец; Бог Вседержитель познаваем бывает. В сей книзе все законы и права, ими же людие на земли справоватися имають, прописаны суть. В сей книзе все лекарства душевные и телесные зуполне найдете. Ту навчение философии добронравное, яко любити Бога для самого себе и ближнего для бога, имаемы. Ту справа всякого собрания людского и всякого града, еже верою, соединением, ласки и згодою посполитое доброе помножено бывает. Ту научение седми наук вызволенных достаточное.

Хощеши ли умети грамматику, или, по-русски гаворячи, граимоту, еже добре чести и мовити учить, знайдеши в зполной Бивлии, Псалтыру, чти ее. Пак ли тис я любить разумети лоику – она же учить з доводом розознати правду и кривду, – чти книгу светого Иова, или послание светого апостола Павла. Аще ли же помыслиши умети риторику, еже ест красомвность, чти книги Саломоновы. А то суть три науки словесные.

Восхощеш ли пак учитися музыки, то ест певници, премножество стихов и песней по всей книзе сей знайдеши.. любо ли ти ест умети аритметику, еже во кратце, а неомысле считати учить, четвертыи книги Моисеевы часто чти...Более воистину чудитися превеликой Божией моци мушиш, нидли учитися. А то суть седм наук вызволенных.

М. Богданович «Белорусы»

Что касается национально-культурных требований, выставленных белорусским движением, то основу их составляют домогательства характера элементарного, и, по своей элементарности, бесспорного. Это именно преподавание в народных школах на белорусском языке и введение белорусского языка в церковь и костел. Менее внимания белорусская общественная мысль уделяла белорусскому языку в средней школе, университете (добиваются его открытия в Вильно) и некоторых других государственных учреждениях.... Думается, что русская интеллигенция может встретить эти чаяния и домогательства с полным сочувствием. Думается, что она может протянуть свою руку белорусской интеллигенции. Они не чужды друг другу. Ведь последняя делает именно то, что составляет смысл существования всякой интеллигенции: она развивает народную культуру. Эта культура в крае была национальной белорусской культурой. Отсюда возникло белорусское национальное движение.

Х. Проблемное поле современной эстетики

Современная зарубежная эстетика характеризуется колоссальным многообразием течений, школ, теорий. Их отличительной особенностью является быстрая смена, нотация. Так, средний срок признания их авторитета в научной среде составляет 20-25 лет.

Эстетические концепции новейшего времени мало опираются на предшествующую традицию. Современные эстетические теории отличает отход от гносеологической проблематики и преимущественная ориентация на онтологическую, ставящую во главу угла *эстетику человекознания*. Это направление развивается на стыке философского и художественного анализа, отличается беллетризированной формой изложения, стремлением осмыслить главные проблемы искусства через человеческое сознание. Отсюда приоритетное внимание к роли и месту интуиции в творчестве, к теориям эскейпизма (бегства от жизни), «искусства для искусства», массового искусства и др.

Другое направление эстетических поисков в современной эстетике связано с использованием методов точного анализа, исследованием структуры художественных текстов, их интерпретацией и выявлением их устойчивых единиц.

Влияние эстетической теории на искусство не прямолинейно, а опосредовано. Чаще можно говорить о преобладающем воздействии той или иной теории на определенное направление искусства, в основном – модернистское. В частности, интуитивизм оказал влияние на такие течения в литературе как «новый роман», «поток сознания». Так, М. Пруст в романе «В поисках утраченного времени» показывает, как созерцание кусочка бисквита вызывает нескончаемый поток ассоциаций героя. А. Роб-Грийе, Н. Саррот довели до логического конца призыв А. Бергсона «освободиться от проклятия слов», обращаться к мелодии, а не к смыслу фразы. В живописи влияние интуитивизма заметно в кубизме (художник – автономный творец), сюрреализме.

Остановимся на кратком рассмотрении некоторых эстетических теорий XX века.

Основателем **интуитивизма** является *А. Бергсон (1859 – 1941)*. Его учение абсолютизирует интуицию как момент непосредственного знания, имеющего место при эстетическом восприятии и оценке. Согласно Бергсону, интуиция – высший вид познания, недостижимый идеал абсолютного знания. Реальность понимается как «жизненный порыв», суть которого позволяет уловить только эстетическая интуиция. Творец в искусстве усыпляет свой интеллект, что создает условия «чистого видения» реальности, дает возможность «коснуться пальцами существующего». Когда среда человеческого бытия заполнена образами, событиями, преломленными через искусство, возникает иллюзия овладения этой жизнью. При этом для художника главное – самонаблюдение, поскольку суть творчества связана с

самосозерцанием, пониманием интимных духовных движений художника.

Таким образом, художественное творчество через опору на интуицию, по мнению А. Бергсона, расширяет возможности интеллекта, а, с другой стороны, созидание художественного мира помогает человеку адаптироваться в мире действительности. Развитие идеи А. Бергсона получили в работах *Б. Кроче*.

Экзистенциализм определяется как философия существования. В общих чертах основные положения данного учения таковы: человек и мир непознаваемы. Человек обречен на экзистенцию в чужом и непонятном мире. Экзистенция понимается как внутренняя жизнь человека. Обыденность мешает пониманию экзистенции, чтобы осуществить это, нужно оказаться в пограничной ситуации. Искусство – комплекс субъективных переживаний, не имеющих реального содержания. Крупнейшие представители эстетики экзистенциализма – *Ж.П. Сартр (1905 – 19890)*, *А. Камю (1913 – 1960)*.

Ж.П. Сартр считает, что человек свободен, сам осуществляет свой выбор на жизненном пути, т.е. «делает себя». Все ценности в мире слишком неопределенны для конкретных ситуаций. При этом выборе нет моральных и иных критериев, кроме человеческой субъективности. Люди в этом мире разобщены, т.к. нельзя проникнуть в субъективность другого человека, поскольку он всегда воспринимается как объект. Задача художника – ярко описывать переживания, т.к. нарисовать беспристрастную картину жизни общества невозможно.

А. Камю рассматривает искусство как способ продемонстрировать человеку абсурдность его рассуждений о мире. В произведении искусства всегда есть недосказанность, идущая от неисчерпаемой вселенной. Человек должен и может сохранить свое лицо, если он будет верно понимать свои возможности в окружающем мире. В своих романах «Посторонний», «Калигула», «Чума» А. Камю описывает попытки самопознания, абсурда бытия, но все же в них слышен призыв к борьбе и свободе через победу над страхом и отчаянием.

Теоретико-информативная эстетика

История философско-эстетической мысли свидетельствует о том, что стремление «алгеброй гармонию проверить» уходит в глубину веков и связано с именами Пифагора, св. Августина, Р. Декарта, В. Хогарта, Э. Берка, теоретиков экспериментальной эстетики, представителей эволюционной школы и многих других. Распространение информационных представлений в эстетике вызвано внедрением теоретико-информационных методов для количественной оценки некоторых параметров произведений искусства, а также с попытками моделирования художественного творчества. В начале 60-х годов XX века на Западе возникает направление неопозитивистского толка – «информационная эстетика». Художественные системы средствами теории информации исследовались в работах представителей этого направления: А. Моля, М. Бензе, Х. Франка, Ф. фон Кубе и др.

В работах *М. Бензе* предпринимается обоснование единого количественного показателя меры прекрасного, для чего М. Бензе

интерпретирует в соответствии с теоретико-информационным подходом, выработанным К. Шенноном, формулу эстетической меры художественной системы, в основу которой взято соотношение степени упорядоченности и сложности произведения искусства. Отсюда основной характеристикой информации в искусстве становится уменьшение энтропии (т.е. повышение организованности системы) в противоположность всем другим физическим процессам, имеющим тенденцию к ее увеличению.

Теоретические построения М. Бензе и его последователей ориентированы на практику модернистского «машинного» искусства, то есть кибернетического формотворчества, принципиально отвлекающегося от содержательно-идейных сторон искусства. Произвольный подбор элементов, их комбинаторика составляет суть подобного искусства. Но даже по отношению к нему требование М. Бензе, чтобы вместо «Это мне нравится!» можно было бы сказать: «Этот объект имеет значение упорядоченности $0=315$ », оказывается пустой фразой ввиду игнорирования субъекта эстетического восприятия. Попытка соотнесения теоретико-информативной оценки искусства с эстетическим восприятием принадлежит другому известному представителю «информационной эстетики» – А. Молю, введшему в научный обиход термин «эстетическая информация».

А. Моль в своих теоретических построениях исходит из вероятностно-статистического представления об информации. На основе соотнесения структуры эстетических стимулов с реакцией реципиентов, А. Моль создает вероятностную модель художественного сообщения. В этой связи произведение искусства рассматривается как сообщение, состоящее из двух информационных слоев: семантического, «банального» и эстетического, «оригинального». К семантической информации автор относит ту часть художественного сообщения, которая имеет примерно одинаковый смысл для всей массы воспринимающих. Понятно, что подобный критерий выделения семантико-информационного уровня достаточно субъективен, так как зависит от степени развития тезауруса воспринимающего. Повторное восприятие сообщения, несущего семантическую информацию, делает это сообщение полностью избыточным. В действительности же имеет место неоднократное обращение к любимым произведениям искусства и эстетическое восприятие их, что обусловлено, по А. Молю, наличием в художественном произведении другого информационного слоя – эстетического, который связан с числом элементов сообщения и порядком организации их в канале связи. Отсюда, функционирование вероятностной модели художественного сообщения позволяет получить количество информации данного произведения, которое будет тем выше, чем непредвиденнее набор составляющих его элементов. Формализации и количественной оценке поддаются главным образом средства материализации художественной идеи, являющиеся проявлением внешних, явленческих сторон такого сложного материально-духовного, социально-эстетического явления как искусство.

Структурно-семантическая эстетика

Сложность эстетических явлений предполагает многосторонний, комплексный анализ предмета исследования, поэтому вопрос о детерминации художественного произведения информацией и средствами ее передачи связан со структурным подходом, а также семиотическим аспектом изучения искусства, рассматривающим его как особого рода знаковую систему. В этом плане примечательны исследования систем организации поэтического языка с его повышенной упорядоченностью (*Ю. Лотман, М.А. Сапаров, Р. Барт* и др.). Безусловно, эстетическое воздействие произведения достигается диалектическим единством формально-технологического, предметно-смыслового и оценочного уровней, вызывающим эстетическое переживание. Однако структурный анализ, формальные методы в том или ином сочетании используются для получения типологических обобщений в литературе, выявления универсальных инвариантов, структур при анализе музыкальных произведений, прикладных применений с использованием машинной техники, например, создания моделей трикотажных рисунков, абстрактных графических композиций. Успешно зарекомендовали себя статистические методы в области лингвистики, литературоведения. С помощью ЭВМ выполняются трудоемкие этапы изучения формальных структур текстов, составление, согласно заданной программе словарей рифм, синонимов, исследование текстологических особенностей индивидуального стиля автора, дающие возможность решать вопросы хронологии и атрибуции произведений. Такого рода «литературная криминалистика» подтвердила авторство Гомера, помогла пролить свет на структуру и хронологию библейских текстов, решить некоторые спорные вопросы в отношении драм Шекспира и т.п. Тем не менее очевидно, что прямой перенос математических методов и теорий в сферу эстетики, решая определенные задачи, не выводит исследование за рамки анализа материального уровня носителей информации.

Изучение особенностей творчества на основе моделирования в области музыки – шаг в постановке более конструктивных задач. Целью таких экспериментов является отнюдь не замена композитора машиной и не создание музыкальных шедевров, и даже не сочинение музыкальных произведений. Моделирование – это прежде всего один из перспективных методов объективного исследования творчества, подтверждение гипотез о скрытых закономерностях интуиции, секретах мелодичности музыкальных произведений. Компьютерные программы учитывают как законы музыкальной композиции в целом, так и имитируют особенности авторского стиля, создают широкие возможности аранжировки мелодий.

Информационный подход к анализу искусства охватывает большой круг проблем. Это – определение и специфика художественной информации; соотношение эстетической и художественной информации; анализ языка искусства; определение системы инвариантных структур художественной коммуникации, динамики их функционирования в историческом плане; выявление объективных основ многофункциональности искусства; раскрытие

принципов вероятностной организации информации в искусстве; исследование механизмов реализации управляющей функции эстетической информации; психологические исследования диалектики «внутриголовного диалога». Перспективно исследование типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства, симметрии, ритма, пропорций как структурообразующих принципов эстетической информации, поскольку закономерности свойств пространства и времени, будучи инвариантными как для объекта, так и для субъекта, являются одним из центральных связующих звеньев в системе художественной коммуникации.

Под **герменевтикой** (от греческого слова *hermeneutike* - искусство разъяснения, толкования) в широком смысле понимают теорию и практику толкования текстов. Своими корнями она уходит в древнегреческую философию, где практиковалось искусство толкования различного рода иносказаний, высказываний, содержащих многозначные символы. Прибегали к герменевтике и христианские теологи для толкования Библии.

Как научный метод герменевтика формируется с развитием филологии и других гуманитарных наук. В ходе долгой истории этих наук в них складываются особые методы постижения их предмета, к которым можно отнести исторический, психологический, феноменологический, логико-семантический, герменевтический, структуралистский и некоторые другие. Герменевтика как изначально ориентированная на постижение смысла текста, причем постижение его как бы "изнутри", исходя из него самого, отвлекаясь от социально-исторических, психологических и иных факторов, занимает особое положение как в эстетической теории, так и в гуманитарном познании вообще. Ведь специфическим предметом исследования в гуманитарных науках, что отличает их от других наук, является именно текст, как особая система знаков, связанных между собой определенными отношениями. Иначе говоря, отражение действительности в гуманитарном исследовании опосредовано текстом.

Герменевтика нужна там, где существует непонимание. Если смысл как бы "скрыт" от субъекта познания, то его надо дешифровать, понять, усвоить, истолковать. Понимание и правильное истолкование понятого – таков в общем плане герменевтический метод получения гуманитарного знания. Так как предметной основой гуманитарных наук является текст, то мощным средством его анализа выступает язык, слово как существенный, системообразующий элемент культуры. Отсюда герменевтическая методология гуманитарных наук тесно связана с анализом культуры, ее феноменов.

Идеи современной герменевтики, как она сложилась в XX веке, представлены трудами немецкого философа, представителя философии жизни Вильгельма Дильтея, итальянского представителя классической герменевтики Эмилио Бетти (1890-1970), одного из крупнейших философов XX века Мартина Хайдеггера, немецкого философа Ханса Георга Гадамера (1900-2002). В русской философии герменевтика разрабатывалась Густавом Густавовичем Шпетом (1879-1937).

Итоги:

1. Эстетические теории XX века отличаются исключительным многообразием.
2. В связи с распространением позитивистского способа мышления эстетика стала довольно часто ориентироваться на методологический аппарат различных конкретных наук: математики, психологии, лингвистики и т.д.
3. Современные эстетические теории отличает отход от гносеологической проблематики и преимущественная ориентация на онтологическую.
4. Большое влияние на эстетику оказывает художественная практика, установка на то, что главной целью художественного творчества является самовыражение художника как абсолютно неповторимой личности.

Вопросы для повторения

1. Назовите и охарактеризуйте основные эстетические концепции XX века.
2. Определите два основных направления эстетических поисков в современной эстетике.
3. Как интерпретируется художественное произведение в рамках теоретико-информативной эстетики?
4. Каково соотношение эстетической теории и художественной практики в эстетической ситуации XX – нач. XXI вв.?

Темы рефератов

1. Русский авангард и рождение модернизма в искусстве и эстетике.
2. Эстетика группы “Мир искусства”.
3. Постмодернизм и эстетика повседневности.
4. Принципы эстетики XX века: противостояние реализма и модернизма.

Тексты для обсуждения

Мартин Хайдеггер “Исток художественного творения”

Исток здесь обозначает, откуда что пошло и посредством чего нечто стало тем, что оно есть, и стало таким, каково оно. То же, что есть нечто будучи таким, каково оно, мы именуем его сущностью. Исток чего-либо есть происхождение его сущности. Вопрос об истоке художественного творения вопрошает о его сущности. Согласно обычным представлениям, творение проистекает из деятельности художника и через посредство ее. Но посредством чего и откуда пошел художник, ставши тем, что он есть? Посредством творения, ибо когда говорят, что мастера узнают по его работе, то это значит: именно работа, дело, творение допускает, чтобы происходил художник как мастер своего искусства. В художнике исток творения. В творении исток художника. Нет одного без другого. Но не одно только из них служит основой для другого. Художник и творение искони суть внутри себя и в своих взаимосвязях через посредство третьего, которое есть первое, — через посредство того, отчего у художника и у художественного творения их имена, посредством искусства, художества.

Хотя художник необходимо есть исток творения совсем иначе, совсем иным способом, нежели тот способ, каким творение есть исток художника, совершенно очевидно, что искусство есть исток и художника и творения, в свою очередь совсем иным способом. Но может ли искусство вообще быть истоком? Ведь искусство – это только слово, которому уже не соответствует никакая действительность. Его можно считать собирательным представлением, к которому мы относим все, что действительно в искусстве, — творения и художников. Даже если слово “искусство” и означает все же нечто большее, нежели собирательное представление, то все равно все, что разумеется этим словом, может быть лишь на основе действительности творений и художников Или, быть может, наоборот? Может быть, творения и художники есть только постольку, поскольку есть искусство, в котором их исток?..

Чтобы найти сущность искусства, какое действительно правит внутри творения, мы обратимся к действительному творению и спросим у этого творения, что такое оно и каково оно.

У любого творения есть такая вещность. Чем были бы творения, не будь у них этой вещности? Но, может быть, нас покоробит такой довольно грубый и поверхностный взгляд на художественные творения. Уборщица в музее или склад товаров, пожалуй, еще могут довольствоваться такими представлениями о художественном творении. А нам ведь нужно брать творения такими, какими они предстают перед теми, кто переживает их и наслаждается ими. Однако и пресловутое эстетическое переживание тоже не проходит мимо этой вещности художественного творения. В творении зодчества заключено нечто каменное. В резьбе нечто деревянное. В живописном полотне нечто красочное. В творении слова заключена звучность речи. В музыкальном творении звучность тона. Вещность столь неотторжима от художественного творения и столь прочна в нем, что, скорее, нужно сказать наоборот: творение зодчества заключено в камне. Резьба в дереве. Живопись в краске. Творение слова в звуках речи. Музыкальное творение в звучании. [...] Творение есть символ.

Х. Ортега-и-Гассет «Дегуманизация искусства»

Если новое искусство понятно не всем, это значит, что средства его не являются общечеловеческими. Искусство предназначено не для всех людей вообще, только для очень немногочисленной категории людей, которые, быть может, и не значительнее других, но явно не похожи на других. Прежде всего, есть одна вещь, которую полезно уточнить. Что называет большинство людей эстетическим наслаждением? Что происходит в душе человека, когда произведение искусства, например театральная постановка, “нравится” ему? Ответ не вызывает сомнений: людям нравится драма, если она смогла увлечь их изображением человеческих судеб. Их сердца волнуют любовь, ненависть, беды и радости героев: зрители участвуют в событиях, как если бы они были реальными, происходили в жизни. И зритель говорит, что пьеса “хорошая”, когда ей удалось вызвать иллюзию жизненности, достоверности воображаемых героев. В лирике он будет искать человеческую любовь и печаль, которыми как

бы дышат строки поэта. В живописи зрителя привлекут только полотна, изображающие мужчин и женщин, с которыми в известном смысле ему было бы интересно жить. Пейзаж покажется ему "милым", если он достаточно привлекателен как место для прогулки. Это означает, что для большей части людей эстетическое наслаждение не отличается в принципе от тех переживаний, которые сопутствуют их повседневной жизни. Отличие - только в незначительных, второстепенных деталях: это эстетическое переживание, пожалуй, не так утилитарно, более насыщено и не влечет за собой каких-либо обременительных последствий. Но в конечном счете предмет, объект, на который направлено искусство, а вместе с тем и прочие его черты, для большинства людей суть те же самые, что и в каждодневном существовании, - люди и людские страсти. И искусством назовут они ту совокупность средств, которыми достигается этот их контакт со всем, что есть интересного в человеческом бытии. Такие зрители смогут допустить чистые художественные формы, ирреальность, фантазию только в той мере, в какой эти формы не нарушают их привычного восприятия человеческих образов и судеб. Как только эти собственно эстетические элементы начинают преобладать и публика не узнает привычной для нее истории Хуана и Марии, она сбита с толку и не знает уже, как быть дальше с пьесой, книгой или картиной. И это понятно: им неведомо иное отношение к предметам, нежели практическое, то есть такое, которое вынуждает нас к переживанию и активному вмешательству в мир предметов. Произведение искусства, не побуждающее к такому вмешательству, оставляет их безучастными.

Г. Шпет «Эстетические фрагменты. Искусство и жизнь»

Что искусство возникает из украшения, это – не только генетический факт, это также существенная функция искусства, раз искусство, так или иначе, целиком или частично, между прочим или всецело, представляет красоту. Поэтому-то и бессмысленно, неодошевлено, бессубстанционально искусство «вообще себе». Но нельзя обращать формулу, ибо это обращение есть извращение – нельзя сказать: всякое украшение есть искусство.

Украшение – только экспрессивность красоты, т.е. жест, мимика, слезы и улыбка, но еще не мысль, не идея. Экспрессивность – вообще от избытка. Смысл, идея должны жить, т.е., во-первых, испытывать недостаток и потому, во-вторых, воплощаться, выражаться. Красота – от потребности выразить смысл. Потребность – пока она не успокоена – беспокойство, неутоленность. Творчество – беспокойная мука, пока не найдено выражение... Так и формула: искусство есть жизнь – для немногих все-таки верна. Извращенный крик: жизнь – искусство! Такие обращения-извращения повторяются: жизнь есть философия, жизнь есть поэзия. Это – социально-психологический симптом. Это – признак эпохи, когда ложь дешева. Это – вопль вырождающихся. Жалкую увядающую жизнь хотят косметизировать философией, искусством, поэзией... Если жизнь есть искусство, то искусства нет. Ибо украшение должно быть украшением чего-нибудь, а если оно не украшает жизни, то и оно не

существует, и жизнь – истязание. А украшать украшение – своего рода *aesthetikal insanity*. Художественное создание – хотят того или не хотят декаденты – входит в жизнь как факт. С этим ничего даже и поделаться нельзя. Художественное произведение, вошедши как факт в жизнь, уже и не может не быть жизнью. Хотят другого. Хотят, чтобы то, что не может быть, перешло в то, что есть, что не может не быть. Но это и есть возвращение к неукрашенной жизни, природной, животной, – прекрасной только в некоторых редких случаях игры и безобразия природы. Тут всегда вместо золота – горсть глиняных черепков... Искусство должно быть не в жизни, а к жизни, при ней, легко отстегиваемое, – отстегнул и пошел дальше – пристегнуть к другому краю... Красота – праздник, а не середина.

Словарь

Вдохновение – высший подъем духовных и физических сил человека в процессе создания им произведений искусства.

Вкус эстетический – способность человека к восприятию и оценке эстетич. свойств явлений и предметов, к различению прекрасного и безобразного.

Возвышенное – эстетическая категория, характеризующая оценку внутренней значительности предметов и явлений, выражающих наиболее крайние проявления жизни, проявляющихся.

Герменевтика – (от греческого слова *hermeneutike* - искусство разъяснения, толкования) в широком смысле теория и практика толкования текстов.

Золотое сечение («правило золотого деления») – геометрическое, математическое соотношение пропорций, при котором целое так относится к своей большей части, как большая к меньшей.

Игра – термин, обозначающий широкий круг деятельности человека, противопоставляемой обычно утилитарно-практич. деятельности.

Калокагатия (от греч. *calos* – прекрасный, *agathos* – хороший) – одно из центральных понятий античной эстетики, обозначающее гармонию добра и красоты, внешнего и внутреннего, которое является условием красоты индивида.

Канон (греч. *κανον* – правило, норма) – система правил, норм, господствующих в искусстве или в художественном направлении, и закрепляющая основные структурные закономерности конкретных видов искусства.

Катарсис (греч. *katharsis* – очищение) – введенный Аристотелем термин учения о трагедии: душевная разрядка, испытываемая зрителем в процессе сопереживания.

Комическое – эстетическая категория, отражающая противоречия действительности под углом зрения эмоционально-критического к ним отношения с точки зрения эстетического идеала.

Красота – одна из универсальных форм бытия материального мира в человеческом сознании, раскрывающая эстетический смысл явлений, их внешние и внутренние качества, которые вызывают наслаждение, моральное удовлетворение. Высшей степенью красоты, выражением ее сущностного начала является прекрасное.

Метаэстетика (греч. *meta* – после, за, через) – общее наименование направлений западной эстетики XX века, которые отказались от теоретического анализа традиционной эстетической проблематики и, провозгласив кризис эстетики, обратились к анализу языка и структуры эстетической теории, надеясь таким образом преодолеть негативные тенденции ее развития.

Мимесис (греч. *mimesis* – подражание, воспроизведение) – в античной эстетике принцип творческой деятельности художника. Платон полагал, что подражание составляет основу всякого творчества. По Аристотелю цель мимесиса в искусстве – приобретение знания и возбуждение чувства удовольствия от воспроизведения, созерцания и познания предмета.

Прекрасное – основная категория эстетики, выражающая качественное совпадение действительности с эстетическим идеалом.

Символ худож. (греч. symbolon – опознават. примета) – универсальная категория эстетики, соотносимая с категорией худ. образа, с одной стороны, и знака – с другой; это образ, взятый в аспекте своей знаковости, и знак, наделенный неисчерпаемой многозначностью образа.

Сублимация (от лат. sublimo – возвышаю) – переключение части энергии с низменных, социально и культурно неприемлемых целей на возвышенные, социально и культурно приемлемые.

Текст худож. (от лат. textum – ткань, соединение) – смысловое целое, являющееся организованным единством составляющих его элементов; сообщение, направленное автором (адресантом) читателю, слушателю (адресату).

Трагическое – эстетическая категория, характеризующая неразрешимый конфликт, развертывающийся в процессе свободного действия человека и сопровождающийся человеческими страданиями и гибелью.

Экзистенциализм (от лат. existentia – существование) – философия существования, иррационалистическое направление современной философии. Э. хочет понять бытие как нечто непосредственное и преодолеть интеллектуализм философии и науки.

Эманация (от лат. emanatio – истечение) – филос. Понятие, специально разработанное в неоплатонизме, означающее переход от высшей и совершенной онтологич. ступени универсума к менее совершенным и низшим ступеням.

Эстетика (греч. aisthetikos – относящийся к чувственному переживанию) – философская дисциплина, изучающая два взаимосвязанных круга явлений: эстетическое в действительности как специфический вид ценностного отношения человека к миру и сферу художественного творчества.

Список использованной литературы

1. Аверинцев С.С. Предварительные заметки к изучению средневековой эстетики// Древнерусское искусство. – М., 1970.
2. Античность как тип культуры. – М., 1983.
3. Банфи А. Философия искусства. – М., 1989.
4. Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности. Искусство и ответственность. К методологии гуманитарных наук// Бахтин М.М., Эстетика словесного творчества. – М., 1979.
5. Борев, Ю. Б. Эстетика : учебник/ Ю. Б. Борев. – Москва : Высш. школа, 2002. – 511 с.
6. Волкова Е.В. Произведение искусства – предмет эстетического анализа. – М., 1976.
7. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. – М., 1991.
8. Ивбулис В.Л. Модернизм и постмодернизм. – М., 1998.
9. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. – М., 1962.
10. Каган М.С, Эстетика как философская наука. – СПб., 1998.
11. Кондрашов, В. А. Этика. Эстетика : учеб. пособие / В. А. Кондрашов, Е. А. Чичина. – Ростов-на-Дону : Феникс, 1998. – 512 с.
12. Корнилов, Л. В. От глашатая до неона / Л. В. Корнилов, Н. Б. Фильчикова. – Москва : Знание, 1978. – 174 с.
13. Костиков, Н. А. Эстетика поведения и быта / Н. А. Костиков. – Москва : Знание, 1982. – 64 с.
14. Кривцун О.А. Эволюция художественных форм. Культурологический анализ. – М., 1992.
15. Кривцун О.А. Эстетика как философская наука. – СПб., 1998.
16. Крюковский Н.И. Основные эстетические категории. – м., 1974.
17. Культура Византии: В 3-х т. – М., 1984-1990.
18. Лекции по истории эстетики/ Под ред. М.С. Кагана – М., 1975.
19. Лосев А.Ф, История античной эстетики. – М., 1963-1980.
20. Лосев А.Ф, Эстетика Возрождения. – М., 1978.
21. Лосев А.Ф. Эстетика// Философская энциклопедия. – Т.5. – М., 1970.
22. На пороге третьего тысячелетия: Проблемы художественной культуры. – М., 1997.
23. Ницше Ф., Соч., В 2-х т. – М., 1990.
24. Плеханов Г.В. Эстетика и социология искусства: В 2-х т. – М., 1978.
25. Ренессанс. Барокко. Классицизм. – М., 1966.
26. Салеев В. А. Современная эстетика Белоруссии. - Минск, 1989.
27. Хайдеггер М. Исток искусства и предназначение мысли// Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. – М., 1993.
28. Хайдеггер М. Исток художественного творения// Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. – М., 1993.
29. Холмянский, Л. М. Дизайн / Л. М. Холмянский, А. С. Щипанов. – Москва : Просвещение, 1985. – 240 с.

30. Хольцман Л. Как делать постмодернизм деятельностным / Вопросы Философии, 2006. - №12.
31. Шестаков В. П. Катарсис: от Аристотеля до хард-рока / Вопросы философии, 2005. - №3.
32. Шестаков В.П. Эстетические категории. – М., 1983.
33. Шестаков, В. П. Очерки по истории эстетики. От Сократа до Гегеля / В. П. Шестаков. – Москва : Мысль, 1979. – 372 с.
34. Эстетика : методическая разработка для студентов дневного отделения / УО «ВГТУ» ; сост. В. С. Пахоменко. – Витебск : УО «ВГТУ», 2001. – 25 с.
35. Эстетика : методические материалы для студентов ХТФ : в 2 ч. / УО «ВГТУ» ; сост. В. С. Пахоменко. – Витебск : УО «ВГТУ», 2004. – 2 ч.
36. Эстетика товаров народного потребления : методические указания для студентов специальности Т. 17.05.00 дневного и заочного отделений / ВГТУ ; сост. В. С. Пахоменко. – Витебск : ВГТУ, 1999. – 43 с.
37. Эстетика. - Словарь. Москва, 1989.
38. Якимович А. К. Искусство непослушания. О художественном процессе нового времени / Вопросы Философии, 2006. - №5.
39. Яковлев, Е. Г. Эстетика : учеб. пособие для вузов / Е. Г. Яковлев. – Москва : Гардарики, 2002. – 464 с.

Учебное издание

Пахоменко Валентина Спиридоновна
Уткевич Ольга Ивановна

ЭСТЕТИКА

Редактор О.И. Чеснокова
Технический редактор М.В. Лялькина
Корректор Е.М. Богачева
Компьютерная верстка М. В. Лялькина

Подписано к печати 06.05.09. Формат 60x84 1/16
Бумага офсетная. Гарнитура "Таймс". Усл.печ. листов 3,8. Уч.-изд. листов 3,4.
Тираж 58 экз. Заказ 231.

Учреждение образования "Витебский государственный технологический университет" 210035, г. Витебск, Московский пр., 72.

Отпечатано на ризографе учреждения образования "Витебский государственный технологический университет".
Лицензия № 02330/0494384 от 16 марта 2009 года