

М. С. Каган

ЭСТЕТИКА
КАК ФИЛОСОФСКАЯ НАУКА
Часть 1

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ ДЛЯ ВУЗОВ

**Книга доступна в электронной библиотечной системе
biblio-online.ru**

Москва ■ Юрайт ■ 2019

УДК 18(075.8)
ББК 7.01я73
К12

Автор:

Каган Моисей Самойлович — профессор, доктор философских наук, заслуженный деятель науки Российской Федерации.

Каган, М. С.

К12 Эстетика как философская наука. В 2 ч. Часть 1 : учеб. пособие для вузов / М. С. Каган. — М. : Издательство Юрайт, 2019. — 295 с. — (Серия : Авторский учебник).

ISBN 978-5-534-06171-0 (ч. 1)

ISBN 978-5-534-06560-2

Каган — специалист в области философии и истории культуры, который на протяжении полувека издал множество публикаций и трудов по теории и истории искусства, а также по теории и истории культуры.

Труд «Эстетика как философская наука» — издание курса лекций профессора Кагана, которые публиковались в 1964—1966 гг., а также многократно переиздавались за рубежом. Автор выводит новую эстетическую концепцию из ее теоретического фундамента, дает очерк истории мировой художественной культуры, в котором показывает закономерности эволюции художественной культуры в связи с развитием эстетического сознания человечества.

В первую часть издания вошли лекции с первой по восемнадцатую, во вторую — с девятнадцатой по тридцатую.

Для студентов высших учебных заведений, обучающихся по гуманитарным направлениям, а также для всех интересующихся.

УДК 18(075.8)

ББК 7.01я73



Delphi Law Company

Все права защищены. Никакая часть данной книги не может быть воспроизведена в какой бы то ни было форме без письменного разрешения владельцев авторских прав. Правовую поддержку издательства обеспечивает юридическая компания «Дельфи».

ISBN 978-5-534-06171-0 (ч. 1)
ISBN 978-5-534-06560-2

© Каган Ю. О., наследница, 2018
© ООО «Издательство Юрайт», 2019

Оглавление

Лекция 1-я, вводная. О принципах построения современной эстетической теории	7
1. К истории данного курса лекций	7
2. О философских основаниях эстетической науки	12
3. О принципах построения настоящего курса	16

Часть первая СТАНОВЛЕНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ НАУКИ. ФИЛОСОФСКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ И МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ СОВРЕМЕННОЙ ЭСТЕТИКИ

Лекция 2-я. Эстетическое сознание, эстетическая мысль, эстетическая теория, эстетическая наука	23
1. О содержании понятия «эстетика»	23
2. Зарождение и становление эстетической мысли	25
3. Эстетика как философская наука	30
4. О типах и формах эстетической рефлексии	37

Лекция 3-я. Методологическая программа системно-синергетического исследования	45
1. Общая характеристика системного мышления	45
2. Предметная (субстратно-структурная) плоскость системного исследования	48
3. Исследование внешнего и внутреннего функционирования системы	53
4. Историческая (генетически-прогностическая) плоскость системно-синергетического исследования	54

Лекция 4-я. Философско-онтологические основания эстетической теории	60
1. О бытии и небытии	60
2. Природа и общество в системе бытия	63
3. Человек как системное единство природы и общества	65
4. Культура как способ связи человека с природой и обществом	67

Лекция 5-я. Философско-антропологический контекст эстетической теории	70
1. Homo agens — человек деятельный	70
2. Практика и духовность в деятельности человека	71

3. Строение человеческой деятельности.....	75
4. Эстетическое и художественное в системе человеческой деятельности.....	82

Лекция 6-я. Философско-культурологический контекст эстетической теории 86

1. Человек как творец культуры.....	86
2. Процессы опредмечивания и общения	88
3. Предметное бытие культуры.....	90
4. Процессы распредмечивания и общения	93
5. Человек как творение культуры, превращающееся в ее творца.....	95
6. Место и функции философии и искусства в культуре.....	97

**Часть вторая
МИР ЭСТЕТИЧЕСКИХ ЦЕННОСТЕЙ**

Лекция 7-я. Эстетическое отношение103

1. О происхождении эстетического чувства	103
2. Эстетическое отношение как вид ценностного сознания	108
3. Содержательная форма как носитель эстетической ценности.....	115

Лекция 8-я. Эстетическое отношение (продолжение) 121

1. Эстетическая ситуация.....	121
2. Эмоционально-оценочная природа эстетического отношения	123
3. Эстетическое как соотношение реальности и идеала	126
4. Эстетосфера культуры как аксиологическая система	129

Лекция 9-я. Анализ основных эстетических ценностей136

1. Прекрасное и безобразное	136
2. Возвышенное и низменное	143
3. Поэтическое и прозаическое	149

Лекция 10-я. Анализ основных эстетических ценностей (продолжение)155

1. Сущность трагического и его основные формы.....	155
2. Комическое и его модификации.....	162
3. Историческая динамика системы эстетических ценностей.....	165

Лекция 11-я. Эстетическая культура общества, ее строение и функционирование 171

1. Общая характеристика эстетической культуры.....	171
2. Эстетический вкус как инструмент культуры	172
3. Роль эстетической установки в человеческой деятельности.....	176
4. Эстетические ценности предметного бытия культуры	177
5. Формирование эстетического сознания, эстетическое воспитание и самовоспитание	183

Лекция 12-я. Диалектика взаимоотношений эстетического и художественного185

1. Краткое историографическое введение	185
--	-----

2. Взаимосвязь эстетического и художественного в деятельности сознания	187
3. Эстетический потенциал практической деятельности и художественная деятельность	189
4. Взаимосвязь эстетического и художественного в процессе формирования личности	192

Часть третья ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА

Лекция 13-я. Происхождение художественной деятельности: филогенез и онтогенез	201
1. Зарождение художественного творчества в филогенезе	202
2. Художественное и религиозное сознание в мифологическом контексте	207
3. Труд и художественное творчество	209
4. Роль первобытного искусства в процессе очеловечивания человека	210
5. Зарождение художественной деятельности в онтогенезе	216
Лекция 14-я. Самоопределение искусства в культуре	220
1. Исторический процесс автономизации художественной деятельности	220
2. Диалектика устойчивого и изменчивого в истории искусства	224
3. Искусство в художественной культуре	230
Лекция 15-я. Структура художественного удвоения бытия	234
1. Проблема предмета искусства	234
2. Духовное содержание искусства: гносеологический аспект	240
3. Духовное содержание искусства: аксиологический аспект	242
Лекция 16-я. Структура художественно-образного удвоения бытия (продолжение)	247
1. Система образов как внутренняя форма произведения искусства	247
2. Материально-конструктивная грань художественной формы	256
3. Знаково-коммуникативная грань художественной формы	260
Лекция 17-я. Художественно-творческий процесс — произведение искусства — художественное восприятие	264
1. О «биографическом подходе» к произведению искусства	264
2. Структура художественно-творческого процесса	265
3. Художественное произведение как органическая целостность	279
4. Психологическая структура восприятия художественного произведения	280
Лекция 18-я. Искусство как полифункциональная система	284
1. Функции искусства в его отношении к человеку	285
2. Функции искусства в его отношении к обществу	287
3. Функции искусства в его отношении к природе	289

4. Функции искусства в его отношении к культуре	291
5. Функция искусства в его отношении к собственным потребностям	292
6. Динамика взаимоотношений функций искусства	293

Лекция 1-я, вводная.

О ПРИНЦИПАХ ПОСТРОЕНИЯ СОВРЕМЕННОЙ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ТЕОРИИ

1. К истории данного курса лекций

Полвека прошло с тех пор, как автор излагаемого курса лекций, будучи еще аспирантом Ленинградского университета, получил задание подготовить и начать читать во втором семестре 1945—1946 учебного года на искусствоведческом отделении исторического факультета новый курс — «Основы теории искусства». Через несколько лет, после введения Министерством высшего образования в учебные планы гуманитарных факультетов и художественных вузов курса «Основы марксистско-ленинской эстетики», соответствующие преобразования произошли с преподаванием теории искусства. По заданию Министерства была составлена обязательная для исполнения во всех вузах страны и весьма примитивная, а в каких-то отношениях просто безграмотная и до предела идеологизированная программа (происходило это в годы «наступления Партии на идеологическом фронте», начатом после войны серией постановлений ЦК ВКП(б) по вопросам литературы и искусства), и если преподаватель, которому выпала нелегкая задача читать такой курс, не хотел покорно следовать этой программе, он должен был в меру своего разума и своей научной смелости самостоятельно выстраивать эстетическую концепцию на фундаменте марксистской философии — ведь у основоположников марксизма никакой эстетической теории не было, а были лишь фрагментарные суждения по различным конкретным проблемам эстетики и литературно-художественной критики; хотя они были еще в 30-е годы собраны и изданы в своего рода хрестоматиях, принципы их отбора и систематизации оказывались весьма спорными и не давали оснований для реконструирования целостной системы их эстетических взглядов (показательно, что К. Маркс отклонил предложение издателя американской энциклопедии написать для нее статью «Эстетика», а В. Ленин предлагал А. Луначарскому самостоятельно решать сложные проблемы современного искусства, ибо не считал себя, как сам он признавался, в этой области специалистом).

Молодой преподаватель эстетики Ленинградского университета, безусловно принимая основные идеи марксизма, обладал той мерой самостоятельности мышления, которая позволяла ему не обращать внимания на министерскую программу, и начал разрабатывать собственную версию марксистской эстетической теории, от года к году ее совершенствуя. В середине 60-х годов стали вырисовываться общие контуры более или менее последовательно разворачивавшейся эстетической концепции и появилась возможность опубликовать ее на правах учебного пособия в университетском издательстве; в 1963—1966 гг. вышли в свет три книжки «Лекций по марксистско-ленинской эстетике». Этот курс лекций был переиздан в 1971 г., в расширенном и существенно доработанном виде; он получил признание и за рубежом — его переводы, для каждого такого издания дорабатывавшиеся автором, публиковались в Болгарии, Германии, Венгрии, Турции, Грузии, на Кубе, в Китае.

В нашей же стране отношение к изложенной в книге версии марксистской эстетики было двойственным: широко вошедшее в вузовскую педагогику, это учебное пособие встретило резко критическое отношение представителей официальной эстетической доктрины, обнаруживших в книге множество явных и скрытых в подтексте отступлений от тех «идей», которые блюстители «чистоты» этого учения отстаивали всеми доступными им, дозволенными и недозволенными с нравственной точки зрения средствами¹.

Теоретический смысл развернувшейся дискуссии состоял в принципиально различных и, по сути дела, несовместимых взглядах по основным проблемам эстетической теории. Предваряя последующий детальный анализ, отмечу три наиболее существенных расхождения, дабы сформировать установку читателя на восприятие всего последующего анализа.

Первый и наиболее общий вопрос — трактовка *роли субъективного фактора* в эстетическом отношении человека к действительности и в ее художественном освоении. При господствовавших в те времена взглядах в эстетику механически переносилось то понимание соотношения объективного и субъективного, которое было свойственно теории познания и изложено в книге В. Ленина «Материализм и эмпириокритицизм»: цель познания — получение объективной истины, требующее элиминирования всего субъективного, если не из процесса познания,

¹ Студенту и аспиранту в наши дни может быть и интересно, и поучительно знакомство с подобными формами теоретической «полемики» для лучшего понимания дистанции, отделяющей нас от недавнего прошлого, и потому ему не лишним было бы прочесть, например, стенограмму состоявшегося в 1974 году в Институте теории и истории искусства Академии художеств СССР и прошедшего под бдительным идейным руководством вице-президента Академии В. Кеменова обсуждения моей книги «Морфология искусства», развивавшей идеи «Лекций...» («Художник», 1974, № 11, 12), и монументальный памфлет М.Лифшица «Бессистемный подход», помещенный в сборнике его статей «В мире эстетики» (М., 1985).

то из его результата; потому само понятие «субъективное» становилось обозначением чего-то отрицательного, способного лишь исказить объективную истину, и отождествлялось с «субъективистским», а понятие «субъектное» как определение атрибутивных качеств субъекта в процессе деятельности вообще не употреблялось. Даже в считавшейся крамольной и вызывавшей ожесточенную критику концепции «эстетических свойств» действительности, которую так называемые общественники противопоставляли наивным рассуждениям «природников», искавших красоту в объективных материальных свойствах природы, сохранялся тезис об «объективности прекрасного», хотя и не физико-математического или биологического свойства, а социального. Между тем, в «Лекциях...» было показано, что специфика эстетического отношения состоит в *качественно иной роли в нем субъективного фактора*, нежели та, какую он играет в научном познании: сущность эстетического отношения состоит в том, утверждалось в «Лекциях...», что оно является *объективно-субъективным, т.е. ценностным, а не познавательным*. На этом основании их автора объявляли субъективистом, а значит — антимарксистом.

Второе принципиальное его расхождение с официальной эстетической доктриной касалось понимания *сущности искусства и природы реализма* как метода художественного творчества: господствовавшая с середины 30-х годов и жестко задогматизированная точка зрения происходила из того же примитивного «гносеологизма» советской философии, выросшего из сведения всего ее содержания к изложенной в книге В. Ленина «Материализм и эмпириокритицизм» теории познания (не только антропология — философское учение о человеке и аксиология — теория ценности, но даже онтология — учение о бытии — были объявлены идеалистическими и невозможными в пределах марксистского мировоззрения!). Опрокинутая на искусство, теория познания, интерпретированная в духе ее понимания В. Лениным, приводила к выводу, что оно есть «способ познания» действительности, подобный науке и отличающийся от нее всего только образной формой познания; следовательно, адекватным способом художественного познания реальности должен был быть признан реализм; всю мировую историю искусства, начиная с первобытности, сводили к «борьбе реализма и антиреализма», подобно тому, как в истории философии видели только борьбу материализма и идеализма; потому художественно полноценным признавалось во всей истории искусства только то, что «правдиво отражает действительность», «правдивость» же сводилась в конечном счете к внешнему сходству изображения с изображаемым (в соответствии с заимствованной совсем не у К. Маркса, а у Н. Чернышевского и примитивно интерпретированной формулой: искусство есть «изображение жизни в формах самой жизни»); естественно, что высшей формой реализма был объявлен «социалистический реализм» — создававшиеся его «классиками» идеализированные картины народной жизни и истории

страны выдавались за «объективно-правдивое познание действительности»...

Между тем, в «Лекциях...» излагалась совсем иная концепция: художественное творчество рассматривалось здесь *именно как творчество*, которое, имея в разных видах искусства, на разных этапах его истории и у разных художников более или менее развитый познавательный аспект, никак не сводилось к познанию мира даже в тех случаях, когда задача познания реальности была для художников главной (скажем, у великих реалистов XIX в. на Западе и в России — тот же Н. Чернышевский доказывал, что искусство не только воспроизводит жизнь и объясняет ее, но и выносит ей «приговор», т.е. судит ее, оценивает, не говоря уже о его способности вызывать эстетическое наслаждение в процессе восприятия его произведений).

Системный подход к человеческой деятельности, который разрабатывался мною с конца 60-х годов в ряде специальных методологических статей и в написанных на этой основе монографиях «Морфология искусства» (1972) и «Человеческая деятельность» (1974) и в переработанном втором издании «Лекций...», позволил установить, что деятельность человека реализуется в четырех основных формах: в *познании* действительности, в ее *ценностном осмыслении*, в ее *преобразовании*, материально-практическом и проектно-идеальном, и в *общении* людей в процессе их совместной жизни и деятельности; что же касается художественного освоения мира, то оно имеет *синкретический* характер, т.е. в нем *сливаются воедино, взаимно отождествляясь, все четыре исходные вида деятельности*; формой этого слияния является *художественный образ*. Поскольку же в его структуре каждая составляющая может иметь больший или меньший удельный вес и соответственно играть большую или меньшую роль, становясь в одних случаях *структурной доминантой* образа, в других — отесняясь на задний план, а в третьих — лишь просвечивая из подтекста образной ткани произведения, постольку ситуация, при которой познавательная интенция художественного творчества является определяющей, порождая тем самым реалистический метод, оказывается *только одной из возможных*, порождаемая определенными социокультурными обстоятельствами; к тому же нет никаких оснований признавать реалистическое искусство превосходящим по своей эстетической ценности плоды других методов художественного творчества — скажем, классицистического, или романтического, или символистского, или сюрреалистического, — ибо реализм столь же односторонен в решении духовной задачи художественного освоения мира, как и каждый другой творческий метод.

Сторонники официальной эстетической доктрины стремились укрепить свои взгляды ссылками на воззрения классиков марксизма, суждения которых — а вовсе не сама реальность! — были в те времена главным критерием истины; для этого еще в 1933 г. уже упоминавшийся М. Лифшиц так скомпоновал изданную им хрестоматию «Маркс

и Энгельс об искусстве», чтобы читатель воспринял конкретные суждения основоположников марксизма на различные эстетические темы и выражения их личных вкусов в оценках тех или иных произведений литературы и искусства как некую теоретически выработанную, целостную и последовательную систему взглядов; почему-то оказалось, что система эта поразительно точно соответствовала... теории «большого реализма», проповедовавшейся в это время Г. Лукачем — видным венгерским философом, литературоведом и эстетиком, единомышленником составителя хрестоматии, работавшим в то время в Москве и признанным главным интерпретатором эстетики марксизма.

В 1968 г., в рецензии на очередное издание хрестоматии «Маркс и Энгельс об искусстве», опубликованной в журнале «Иностранная литература», я показал явную тенденциозность подобной «реконструкции» эстетических воззрений основоположников марксизма; отметив, что создатели аналогичного сборника, изданного в ГДР уже после Второй мировой войны, решили данную задачу совсем иначе и несравненно более объективно, придав ключевое значение не высказанным в частных письмах К. Маркса и Ф. Энгельса суждениям о реализме, а *фундаментальному Марксову определению искусства как способа «практически-духовного освоения» действительности, осуществляемого силою воображения, творческой фантазии и потому родственного, и историко-генетически, и структурно-логически, мифологии.* Дополнительные аргументы для превращения марксистской эстетики в апологию реалистического метода в искусстве сторонники теории «большого реализма» черпали — на сей раз без особого труда — в серии статей В. Ленина о Л. Толстом и в его уже упомянутом сочинении по теории познания; но и тут далеким от науки оказывалось само превращение *чисто гносеологических* рассуждений В. Ленина и его *частных литературно-публицистических суждений в эстетическую теорию*; но таков уж был обычный в ту пору догматический способ конструирования так называемой «марксистско-ленинской» эстетики...

Третья «ересь», содержащаяся в «Лекциях...» и логически связанная с описанными выше, состояла в критике «литературоцентризма» официальной эстетической доктрины, основанной на восходившем к Г. Гегелю (а опять-таки отнюдь не к К. Марксу) признанию искусства слова «высшим» видом художественного творчества; так содержание *эстетики* фактически подменялось изложением принципов *поэтики*, теории литературы — так легче всего было доказывать, что искусство является формой познания, родственной науке. Что же касается «Лекций...», то в них *все законы искусства последовательно рассматривались на сопоставлении разных его видов*, что само по себе показывало несостоятельность сведения искусства к форме познания реальности, а в специальных главах рассматривались морфологические закономерности видовой дифференциации искусства, из чего следовало *принци-*

пиальное равенство всех его видов в условиях их *неравномерного развития* в истории мировой художественной культуры.

Критика «Лекций...» и выросшей из них «Морфологии искусства» была не только непристойной по форме, но и несправедливой по существу, ибо изложенная в этих книгах система взглядов в гораздо большей степени соответствовала духу, а иногда и букве, философских взглядов К. Маркса, чем квазимарксистские, вульгаризаторские и начетнические идеи самих критиков. Конечно, и в этих и в других моих книгах и статьях 60—80-х годов было немало ошибочных суждений, иллюзорных представлений, искренних заблуждений и вынужденных формул, проистекавших из необходимости подчиняться требованиям и внешней, и внутренней цензуры; поэтому при подготовке настоящего издания книги надо было очистить от них текст, что не составило большого труда, существо же излагавшейся в прошлых изданиях «Лекций...» эстетической концепции радикально изменять нужды не было — *ее исходные философские и методологические позиции сохранялись, лишь уточняясь и совершенствуясь в соответствии с общим развитием научной мысли, культуры, философии и эстетики, произошедшим на протяжении этой четверти века, особенно в последнее десятилетие, в нашей стране, вступившей на путь радикальных социальных преобразований.*

2. О философских основаниях эстетической науки

Трагическая неудача социального эксперимента, поставленного в России в 1917 г., тяжело переживавшаяся теми поколениями советских людей, сознание которых сформировалось в довоенные годы, породила сохраняющийся поныне резкий раскол в нашем обществе — между теми, кто не хочет и не может расстаться со старой идеологией, тем самым перечеркивая всю свою жизнь, и теми, кто с легким сердцем отрекся от своего прошлого — и философского, и политического, и художественного. Автор этих строк принадлежит к числу тех немногих ученых-гуманитариев, которые искали — и продолжают искать — *третий путь*, путь освобождения своего сознания от всех заблуждений и иллюзий былого времени при сохранении верности тем теоретическим, мировоззренческим и нравственным принципам, которые не опровергнуты реальным ходом истории и потому должны быть сохранены, сопрягаемые с тем новым, что она нам принесла в научной методологии, в открытых науками новых законах бытия, в принесенных развитием искусства новых творческих устремлениях.

Исходной позицией автора данной книги, как и других его работ последних лет, явилось убеждение в том, что если политическая концепция основоположников марксизма — идеи пролетарской революции и диктатуры пролетариата — оказалась несостоятельной (хотя и должна быть объяснена отнюдь не кровожадностью авторов «Комму-

нистического манифеста», а осмыслением всего хода развития Европы и США в XVIII—XIX вв., который убеждал: переходы от одного общественного строя к другому происходят, как правило, не *эволюционным, а революционным путем*, ибо господствующие классы — и феодальная аристократия, и буржуазия — защищают свое господство силою оружия и делают неизбежными гражданские классовые войны), то их философское учение, в частности, разработанная ими философия истории, были *научным открытием непреходящего значения*. Суть этой философской концепции, рассматриваемой в ее собственном и подлинном содержании, а не по ее интерпретации В. Лениным, И. Сталиным и бездумными популяризаторами их взглядов, может быть представлена следующими тезисами:

а) Миропонимание марксизма является *материалистическим*, т.е. признающим первичность материального бытия и вторичность порожденного им сознания — в том смысле, что оно является по своему происхождению и по содержанию *«осознанием бытия»* (в «Немецкой идеологии» эта мысль проиллюстрирована этимологией немецкого термина «сознание» — *Bewusstsein*, который является соединением двух слов: *bewusstes Sein*, т.е. «осознанное бытие»).

б) В отличие от всех прежних форм материализма марксизм рассматривает действительность не «созерцательно», как внеположенный человеку «объект», а как *«человеческую чувственную деятельность, практику, т.е. субъективно»*. Таким образом, «общественная жизнь является по существу практической», и именно развитие материально-практической деятельности общества влечет за собой изменения общественного сознания.

в) Материальная практика людей развивается в силу непрерывного, хотя и неравномерного по темпам, совершенствования производительных сил, которое влечет за собой изменение производственных отношений как «базиса общества», над которым возвышается «политическая и юридическая надстройка» и которому «соответствуют формы общественного сознания». Это означает, что, вопреки распространенным представлениям вульгаризаторов, исходной силой развития является, по К. Марксу, не *экономический строй (производственные отношения)*, а *саморазвитие материальной культуры* — во-первых; во-вторых, развитие духовной и художественной культуры, воплощающей содержание общественного сознания, происходит *иначе*, чем изменения «надстройки» — политико-правовой организации общественной жизни.

г) Человек является *универсальным субъектом деятельности*: материально-практической — как элемент производительных сил; экономической — как носитель производственных отношений; социально-организационной (и революционнорезоциационной) — как участник политической и юридической деятельности; духовного освоения действительности силами мышления и переживания и ее «практически-духовного» преобразования мощью творческой фантазии — мифоло-

гической, художественной, проектирующей будущее. Человек является «общественным животным», и эта его двусторонность органична — как само общество производит человека как человека, так и он производит общество»; потому сущность человека есть «ансамбль общественных отношений», и связь в нем природного и общественного определяет «степень общей культуры человека».

д) Человек изменяется вместе с изменениями природных условий его бытия и характера его социальной среды. История человечества поэтому *многомерна*, ибо «человек присваивает себе свою всестороннюю сущность всесторонним образом, следовательно, как целостный человек»: развитие человечества является и историей социально-экономических формаций, и историей деятельности человека — культуры, и историей его движения из «царства необходимости», в котором люди находились под властью отчужденных от них их собственных материальных и духовных сил (экономических, политических, религиозных), в «царство свободы» — коммунистический способ организации общественного бытия, в котором «свобода каждого будет условием свободы всех». В этом будущем типе общественного устройства станет возможным преодоление всех основных противоречий, порожденных классовым расслоением общества, — «противоречий между человеком и природой, человеком и человеком... между существованием и сущностью, между опредмечиванием и самоутверждением, между свободой и необходимостью, между индивидом и родом», противоречий между трудом и игрой, потому что труд превратится в «игру физических и интеллектуальных сил человека», между утилитарной деятельностью и «творчеством по законам красоты»... В этом обществе получит полное развитие человеческое общение, ибо «величайшим богатством» человека является не обладание вещами, а «другой человек». Такое общество не следует понимать как некое идеальное состояние, достигнув которого человечество сможет застыть в блаженном бездействии, подобном жизни в раю, — это *вечное движение ко все более совершенным формам совместного бытия свободных людей*...

Осуществима ли вообще такая «модель потребного будущего», говоря точным понятием нашего замечательного ученого Н. Бернштейна, или же это очередная утопия, как заключают сегодня многие скептики, разочарованные провалом коммунистического эксперимента в СССР и странах, пошедших по его пути, покажет будущее; сейчас можно лишь заключить, что «отрицательный результат», как говорят экспериментаторы в точных науках, может иметь не меньшее эвристическое значение, чем положительный; и действительно, неудавшееся создание коммунистического общества доказало правильность марксистского объяснения закономерностей исторического процесса, ибо невозможно было достичь этой цели в странах, в которых не созрели для этого необходимые материальные предпосылки — высокий уровень развития производительных сил, материальной культуры, и «перепрыгнуть» через формацию с помощью политического

и духовного насилия. История показала, что подлинным марксистом был не В. Ленин, а Г. Плеханов и резко критиковавшие большевизм западные марксисты из Второго Интернационала; плодом Октябрьской революции, как и революций в Китае, Вьетнаме, на Кубе, мог быть только вариант того общественного строя, который К. Маркс считал «феодальным социализмом» и подвергал саркастической критике. А «нетерпение», как точно определил Ю. Трифонов в названии своей повести психологический мотив террористических акций наших народовольцев, имея, несомненно, в виду и русских большевиков, не может быть более веским аргументом в истории, чем объективные законы ее самодвижения...

Как бы, однако, ни расценивать представление основоположников марксизма о будущем человечества, не подлежит сомнению дальнейшая эволюция общества: оно ведь не может остановиться на той ступени развития, на которой оно находится в наши дни. Вполне естественно, что в последние десятилетия в западном мире все шире распространяется сознание начавшихся радикальных перемен во всех сферах и на всех уровнях общественной жизни и культуры, сознание, закрепившееся в понятиях «посткапитализм», «постиндустриальное общество», «информационная цивилизация», «технологическая цивилизация», культура «постмодернизма», и — вполне по К. Марксу! — под влиянием научно-технической революции (ибо наука превратилась в мощную производительную силу) начинают складываться новые производственные отношения и соответствующие им политические и правовые формы организующей жизнь общества надстройки — государственные и наднациональные, региональные и объединяющие все человечество. Этот процесс осознается и научно — родившаяся в середине века теория систем и выросшая из нее в конце столетия новая научная дисциплина — синергетика — позволили рассмотреть не только природу, но и общество и культуру в их строении, функционировании и развитии, подымая на новый уровень методологию марксистского понимания социальной формы движения. Так, синергетика показывает, что жизнеспособность сложной системы зависит от ее способности диалектически совмещать интересы ее целостного существования и интересы каждой ее подсистемы и каждого элемента в относительной автономности их бытия и функционирования; подавление интересами целого интересов его частей (социальным примером может служить тоталитаризм политических систем XX в. в его советской и фашистской модификациях) ведет к стагнации, к прекращению развития системы и ее неизбежной гибели, а пренебрежение интересами целого каждой его частицей, эгоистически абсолютизирующей свою свободу, превращая ее тем самым в произвол, порождает, по классической формуле Т. Гоббса, «войну всех против всех» и ведет к саморазрушению общества как системно-организованной целостности с другого, так сказать, конца. Следовательно, как бы ни были трудны поиски способов разрешения всех социальных, материальных и духов-

ных противоречий, человечество обречено на движение по этому пути, но не средствами насилия, войн, политических революций, диктатуры одной части общества над другой, а средствами диалога, консенсуса, компромисса, согласия частей социального целого во имя его самосохранения и саморазвития.

Отсюда следует, что быть в наши дни сторонником марксистского социально-философского учения не значит догматически, некритично принимать каждое суждение «Учителя», согласно господствовавшему у нас много лет принципу средневековой схоластики «magister dixit!», но применять содержащееся в этом учении выявление логики исторического процесса к объяснению реального хода развития общества, культуры, искусства, при этом осваивая достижения современной научной мысли, ушедшей далеко вперед по сравнению с тем, какой она была полтора столетия тому назад. Нельзя не видеть того, что в нашу эпоху складывается новая «парадигма», по терминологии Т. Куна, научного познания мира, новый «стиль мышления», как называют это наши науковеды; я назвал бы его *системно-синергетическим*; он и положен в основу реконструкции целостной эстетической теории в данном курсе лекций.

3. 0 принципах построения настоящего курса

Уже во втором его издании системный подход был применен для развития тех идей, которые в первом издании имели чисто эмпирическое и интуитивное происхождение и потому все еще не складывались в последовательно проведенную цельную теорию. Дальнейшие исследования — в книгах «Человеческая деятельность» (1974), «Мир общения» (1989), «Морфология искусства» (1972) и в ее продолжении «Музыка в мире искусств» (1996), в обобщающей монографии «Философия культуры» (1996) и в изданной в Германии на немецком языке книге «Человек — культура — искусство» (1994), в созданных под научным руководством автора и при его участии коллективных исследованиях истории эстетической мысли (1973—1980) и истории мировой художественной культуры (1984—1986), а также в трудах отечественных и зарубежных ученых, разрабатывавших теорию систем и синергетику, — показывали возможность применения данной методологии в изучении социокультурных объектов и процессов и позволили мне значительно усовершенствовать, не меняя по сути, излагаемую здесь эстетическую теорию, в частности, написать новый раздел о закономерностях исторического развития художественной культуры человечества в ее соотносительности с развитием его эстетического сознания.

Расценивая системно-синергетическую методологию исследования как *современную* в точном смысле этого слова, т.е. отвечающую сложившейся во второй половине XX в. парадигме научного познания действительности, я хорошо знаю, что как в России, так и в ближнем и дальнем

зарубежье далеко не все философы и эстетики разделяют эту точку зрения, что некоторые мои коллеги считают как раз несовременным само стремление построить целостную систему взглядов на мир, культуру, искусство, современным же — «постмодернистским» — полагают лишь мышление «по краям», маргинальное и фрагментарное, ограничивающее себя многозначным интерпретированием конкретных культурных текстов...

Мои работы подвергались критике, в частности, за то, что я применял системный подход с имманентным ему структурным анализом в рассмотрении таких тонких «материй», как эстетическая и художественная формы активности человеческого духа, не подлежащих, по убеждению критиков, структурному расчленению и доступных вообще не строгому дискурсивно-теоретическому исследованию, а «деконструктивному», если не лирико-публицистическому, описанию.

Нелепо было бы отрицать право мыслителя выражать свои философские и эстетические воззрения тем или иным вненаучным способом, однако следует признать, что вненаучные формы философско-эстетической рефлексии не могут удовлетворить познавательные потребности культуры, которой *точное, логически развернутое и доказательно фундированное гуманитарное знание* нужно не меньше, чем логически строгое научное естествознание. Поэтому ни в коей мере не претендуя на то, что методологические позиции, положенные в основу настоящего курса, являются единственно верными и плодотворными, его автор убежден лишь в том, что данный путь *необходим и незаменим* в общей картине современной эстетической мысли.

Настоящий курс назван «Эстетика как философская наука» потому, что хотя эстетика основана в середине XVIII в. А. Баумгартеном именно как раздел философии, в дальнейшем (и вплоть до наших дней) предпринимались настойчивые попытки оторвать ее от философии и включить в проблемное и категориальное поле какой-то другой науки: так появились «психологическая эстетика», «социологическая эстетика», «физиологическая эстетика», «практическая эстетика», «искусствоведческая эстетика», «семиотическая эстетика», «кибернетическая эстетика», «информационная эстетика»... Не оспаривая право разных наук обращаться к решению эстетических проблем, я считаю некорректным использование ими понятия «эстетика», ибо оно приобрело в истории культуры определенное значение, связывающее его с философским мышлением и уровнем теоретической рефлексии; поскольку все же такое расширение значения этого понятия произошло, необходимо было подчеркнуть в самом названии данного курса, о какой эстетике пойдет здесь речь. Однако, как мы убедимся в дальнейшем, в нашем курсе будут освещаться и психологические, и социологические, и педагогические, и информационные, и другие проблемы эстетической теории — многогранность рассматриваемых ею явлений и процессов требует их освещения перекрестными лучами разных наук; это не меняет того исходного и основополагающего факта, что сама сущность эсте-

тического отношения человека к миру и художественного освоения действительности может быть выявлена *лишь при их философском осмыслении*, что и делает эстетику — в прямом и точном смысле этого слова — *философской дисциплиной*.

Отсюда следовало, что данный курс нужно было предварить отсутствовавшим в предыдущих изданиях разделом, в котором излагаются реализованная в нем *методологическая программа* и выстроенная с ее же помощью *философско-культурологическая концепция*, послужившая фундаментом и контекстом данной эстетической теории. Введение таких глав представлялось особенно важным потому, что в нашей философской литературе не обобщены еще осуществленные в последние десятилетия у нас и за рубежом исследования принципов изучения наиболее сложных (социокультурных) систем, а те разделы философии, которые имеют для эстетики фундаментальное значение — *культурология, антропология, аксиология*, — не получили у нас, по понятным идеологическим причинам, серьезной теоретической разработки, в философии же «серебряного века» и в ее эмигрантском продолжении, ставших сейчас широко известными благодаря многочисленным переизданиям, эти проблемы решались с позиций религиозно-идеалистических, принципиально отличающихся от тех, что лежат в основе данного курса. Поскольку его автор считает теоретически продуктивным не декларативное изложение своих идей, а их дедуцирование из более общих философско-онтологических, философско-антропологических и философско-культурологических представлений, то, хотя они содержатся в недавно вышедшей его книге «Философия культуры», он не мог полагаться на хорошее знакомство с ней студентов, приступающих к изучению эстетики, и счел необходимым дать им в начале данного курса краткое, но достаточно отчетливое объяснение той теоретической почвы, из которой вырастает эта эстетическая теория.

В соответствии со сказанным определяется структура нашего курса. Мы начнем с выяснения того, что представляет собой эстетика как теоретическая дисциплина, как она исторически сформировалась, какие этапы прошла на своем многовековом пути. Этот рассказ будет, естественно, кратким и схематичным обзором, предполагающим специальное и углубленное изучение студентами истории эстетической мысли; в данном курсе такое введение нужно лишь для того, чтобы определить саму эстетическую науку не догматически, а исторически, описав ход ее становления, и таким образом подвести начинающего ее изучать к пониманию современного состояния эстетики, его методологического и теоретического новаторства и его преемственной связи со знаниями, идеями и методами, выработанными на протяжении двух с половиной тысяч лет ее предшествующего развития. Затем будут изложены те методологические позиции, которые сложились в научной мысли второй половины XX в. и могут быть обозначены как «*системно-синергетическая реконструкция*» *целостной эстетической*

теории. И лишь затем начнется рассмотрение самой этой эстетической концепции, раскрывающей диалектику связи и сущностных различий эстетического освоения человеком мира и его художественной деятельности; этот подход будет реализован вначале в *теоретическом*, а затем в *историческом* анализе.

Часть первая
СТАНОВЛЕНИЕ
ЭСТЕТИЧЕСКОЙ НАУКИ.
ФИЛОСОФСКО-
КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ
И МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ
ОСНОВАНИЯ СОВРЕМЕННОЙ
ЭСТЕТИКИ



Лекция 2-я.

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ СОЗНАНИЕ, ЭСТЕТИЧЕСКАЯ МЫСЛЬ, ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ТЕОРИЯ, ЭСТЕТИЧЕСКАЯ НАУКА

1. О содержании понятия «эстетика»

Начнем с выяснения того, что представляет собой эстетика как теоретическая дисциплина, каковы ее *предмет, метод* и *функции* в современной культуре.

Приходится сразу же отметить, что ответы на эти вопросы оказываются далеко не одинаковыми и в прошлом, и в наше время. Вот несколько примеров, взятых из специальных философских словарей и энциклопедий (поскольку в книгах подобного рода фиксируются если не общепринятые, то наиболее распространенные господствующие, апробированные наукой представления). В 5-м томе «Философской энциклопедии», вышедшем в 1970 г., эстетика определяется как «философская дисциплина, имеющая своим предметом область выразительных форм любой сферы деятельности (в том числе художественной), данных как самостоятельная и чувственно непосредственно воспринимаемая ценность»; однако в выпущенном тем же издательством в 1984 г. однотомном «Энциклопедическом словаре» сказано, что эстетика — это «философская дисциплина, изучающая сферу эстетического как специфического проявления ценностного отношения между человеком и миром и область художественной деятельности людей», а в специальном словаре «Эстетика» (1989) она определена как «наука о природе и закономерностях эстетического освоения действительности». Нетрудно увидеть, что расхождения между приведенными дефинициями касаются не оттенков формулировки, а понимания сути дела...

Аналогична ситуация в других странах: в немецком «Философском словаре», вышедшем в Лейпциге в 1975 г. 11-м изданием, читаем: эстетика — «собирательное понятие для наук и теорий, осмысляющих эстетическую активность людей», а в «Эстетическом словаре», изданном в Мюнхене в 1992 г., эстетика определяется в соответствии с воззрением ее основателя философа XVIII в. А. Баумгартена как «наука о чув-

ственном познании», но оговаривается множественность конкретных трактовок ее содержания и метода в XIX и XX столетиях. Очевидно, что различие этих толкований объясняется отнюдь не тем, что лейпцигская «Энциклопедия» писалась с марксистских позиций, а мюнхенский «Словарь» совсем с иных, — в пределах одних и тех же философских воззрений существуют серьезные расхождения во взглядах на самую суть эстетики. Это отчетливо видно и при сравнении ее определений в двух почти одновременно вышедших во Франции на рубеже 60-х и 70-х гг. нашего века философских словарях: в одном из них она определена как «наука, имеющая предметом своим оценочное суждение, в той мере, в какой оно применяется к различению прекрасного и уродливого», а в другом сказано, что в прошлом эстетика понималась как «нормативная дисциплина, целью которой является выработка норм прекрасного и безобразного», в наше же время она представляет собой «позитивную дисциплину, имеющую своим предметом художественно-прекрасное», или проще «философию искусства». В «Британской энциклопедии» издания 1964 г. сказано, что эстетика-это «теоретическое изучение искусств и родственных типов поведения и опыта. Традиционно рассматривается как ветвь философии, исследующая красоту и ее проявления в искусстве и природе... Однако в XX в. преобладает трактовка эстетики как независимой науки, исследующей феномен искусства и его место в человеческой жизни». В издании 1975 г. в той же энциклопедии читаем: «Эстетика — изучение красоты, в меньшей степени ее противоположности — уродства. Она может охватывать общие или теоретические исследования искусств и родственные формы опыта, такие как философия искусства, художественная критика, психология и социология искусств». В «Американской энциклопедии», в издании 1943 г., эстетика определена как «наука о красоте и искусстве», а в колумбийском издании 1984 г. — как «ветвь философии, рассматривающая сущность искусства и критерии художественной оценки».

Видимо, достаточно приведенных примеров — а их число можно было бы без особого труда умножить, — чтобы *расплывчатость, неопределенность, противоречивость* современных представлений об эстетике стала очевидной. К тому же следует иметь в виду, что понятие «эстетика» часто употребляют и для обозначения теоретических дисциплин, рассматривающих ту или иную конкретную область искусства, — так, очень часто говорят о «музыкальной эстетике», об «эстетике киноискусства» и т.п. или даже о лежащих далеко за пределами искусства конкретных сферах человеческой деятельности — например, о «технической эстетике», об «эстетике речи», об «эстетике поведения»... Наконец, «эстетикой» нередко называют не только теоретическую форму описания данных сфер деятельности, но и внутренние принципы практического их осуществления!

По-видимому, существуют объективные основания для такой расплывчатости значения термина «эстетика», и мы должны их выявить,

дабы уточнить значение, в котором он будет использоваться в данном курсе, ибо нет для науки ничего более опасного, чем неопределенность употребляемых понятий (еще Ф. Бэкон видел в этой ситуации, нормальной — и даже продуктивной в обыденной речи, не говоря уже о речи поэтической, — один из «идолов», препятствующих успешному осуществлению целей научного познания). Обратимся же к истории эстетической мысли для того, чтобы понять, как зародилась и формировалась эстетика в ходе многовекового развития культуры, как протекал процесс ее самоопределения, осознания своеобразия и границ своего предмета, особенностей своего метода и своего места в культуре.

2. Зарождение и становление эстетической мысли

Уже на самой ранней ступени развития общественного сознания, когда оно имело еще не теоретический, а образно-мифологический характер, в кругу осмыслявшихся им проблем мы обнаруживаем поиски ответов на вопросы, которые впоследствии будут названы *эстетическими*: что есть красота и откуда она в мире? как обрел человек способность к различным способам воспроизведения предметов окружающего его мира и самого себя — к той удивительной деятельности, которая позднее будет названа *художественным творчеством*? чем объяснить очевидную взаимосвязь между этими двумя явлениями — *красотой* и *искусством*? Сходные сюжеты, содержащие постановку подобных вопросов, встречаются в мифах многих народов, живших на разных концах земного шара, — один этот факт говорит о том, сколь существенными были реально, в практической жизни наших самых далеких предков, эти зарождавшиеся формы сознания, деятельности, культуры. Наиболее ярко и развернуто проблема представлена в мифологии древних греков — в ставшем широко известным мифе о боге красоты Аполлоне и предводительствуемых им Музах, каждая из которых олицетворяла одну из форм художественной деятельности (эпическую и лирическую поэзию, танец и разные жанры сценического искусства, — оттого всех их греки стали называть «мусическими искусствами», а в лексикон всех европейских народов вошло слово «музыка»); вместе с тем в хороводе Муз находились покровительницы-вдохновительницы астрономии и истории (Урания и Клио), но не было Муз живописи, пластики, зодчества, — это значит, что ясное представление о различиях между художественным и научным способами постижения мира еще не было выработано, равно как и понимание сущностного единства всех видов искусства; такое понимание и такое представление сложатся гораздо позже, в Новое время, что и станет одной из причин, породивших эстетику как *способ философско-теоретического рассмотрения всего «мира искусств» и его специфического, отличающегося от научного, отношения к красоте*.

Вполне естественно, что красоту природы и человека, равно как и его способность к художественно-образному «удвоению» мира (греки называли то «*мимесисом*», т.е. «воссозданием», «воспроизведением», «подражанием» реальности), в ту пору можно было объяснить только творческим могуществом богов, создавших мир, как мы говорим сегодня, «по законам красоты» и реализующих через деятельность людей этот свой творческий дар; потому на поэта, сказителя, певца, актера смотрели не как на творца образов, сюжетов, произведений, а как на избранника богов, устами которого глаголет Муза, — вспомним, например, типичное для эстетического сознания того времени начало великой поэмы Гомера:

Гнев, о богиня, воспой Ахиллеса...

Или у Пиндара:

Пой мне, о богиня, а я возведу твои пророчества людям.

Описание вдохновения как творческой силы, не зависящей от воли художника, в образе посещающей его Музы сохранилось до наших дней, и, разумеется, не только у нынешних поэтов, но и у А. Пушкина подобные образы («Являться Муза стала мне» или «Да здравствуют Музы! Да здравствует разум!») — это уже чистые метафоры, греки же и гомеровской эпохи, и эпохи Платона, который видел в акте художественного творчества форму *безумия*, представляли себе связь художника с богами отнюдь не метафорически и тем более высоко ценили эту, как им казалось, мистическую по своей сути деятельность.

И точно так же эмоционально схватывавшиеся, вызывавшие радостное изумление свойства природы — *пропорциональность, симметричность, ритмическая организованность, гармоничность, оборачивание хаоса космосом*, т.е. превращение беспорядочного в упорядоченное (например, способность увидеть в хаотичной россыпи звезд на небе земные прообразы — конфигурации животных, людей, вещей) — могли быть объяснены лишь великим мастерством сотворивших мир богов, на которых народное мифологическое сознание переносило приметы человеческого мастерства, формообразующей энергии художественного творчества. Весьма примечательно, что в мифологии многих народов Бог предстает в образе гончара, формирующего из глины человеческое тело, а в Библии сотворение мира описано по той же модели эстетически впечатляющего ремесла:

«Вначале сотворил Бог небо и землю», воскликнул: «Да будет свет!» и «увидел, что он хорош», и увидел, что небо «хорошо», и что суша и море «хороши», и что все растения на земле, им сотворенные, «хороши», и все рыбы, и птицы, и звери, и люди «хороши», и что вообще все, созданное им, «хорошо весьма».

Эта настойчиво повторяющаяся оценка «хорошо» имеет не узко утилитарный смысл, но самый широкий, синкретично соединяющий

в одну недифференцированную еще положительную оценку переживания *мастерски сделанного, совершенного, прекрасного*. И христианская мифология, как и языческая у греков, фиксирует оппозиционное ценностное представление о *безобразном, отвратительном, низменном, страшном, враждебном человеку* и потому вызывающем противоположную эмоциональную реакцию; конечно, и его источником считали потустороннюю мифическую силу — злых духов, сопротивление дьявола творящему благо и красоте Богу.

Неудивительно, что выраставшее из мифологии философско-теоретическое осмысление мира и места человека в мире и формировавшаяся рядом с философией наука сделали *красоту* одним из первых предметов познания — об этом говорит учение пифагорейцев в Древней Греции, в котором математический анализ строения бытия и астрономический анализ космоса, философски осмысливавшиеся, имели существеннейший эстетический аспект: числовые отношения и геометрические структуры обнаруживали способность вызывать у людей, созерцающих звездное небо, симметричное строение природных форм, пропорциональное и исчисляемое телосложение самого человека — каким описал его в своем трактате «Канон» и наглядно представил в фигуре Дорифора великий скульптор-пифагореец Поликлет, — особое душевное состояние, что и заставляло размышлять об удивительной природе красоты. И хотя ее познание оказывалось нелегким делом («Трудно дается прекрасное...» — так заключил Платон один из своих диалогов, посвященных этой проблеме), она уже не выпадала из проблемного поля философской рефлексии. А рядом с ней и в переплетении с ней обсуждались вопросы, связанные со строением и функционированием *искусства*, которое играло огромную роль в культуре и повседневной жизни греческих полисов; оттого его сущность, формы его бытия, его воздействие на человеческую душу, перспективы его развития в будущем обсуждались крупнейшими мыслителями — Сократом, Платоном, Аристотелем, Плотиним, теоретиками поэтического искусства, ораторского искусства, музыки, архитектуры...

Таковы первые шаги к теоретическому осознанию своеобразия *эстетического отношения человека к миру*. Решение этой задачи еще не привело в античной культуре — ни в греческой, ни в римской — к выделению эстетики как самостоятельной научной дисциплины или хотя бы самостоятельного раздела философии, потому не появился в ту эпоху и термин «эстетика», коим впоследствии она была наречена; в лексиконе греческой философии фигурировало понятие «эстетизис», обозначавшее «чувственность», «чувственное восприятие», но сознание роли духовной чувственности как связующей красоту всех форм бытия и всех форм искусства психологической «субстанции» не пришло еще в античную культуру. Это значит, что применительно к данной эпохе мы вправе говорить об уже складывавшейся *эстетической мысли*, о формировавшейся *эстетической теории*, но еще не об *эстетике как таковой*, как самоопределившейся дисциплине, со своими четко выри-

совавшимся предметом, методом его изучения и взаимоотношениями с философией, миром наук, искусств, идеологий.

Такое положение дел сохранялось в Средние века. Унаследовав традиции платонизма и аристотелианства, христианская теологическая мысль на протяжении всей своей долгой тысячелетней истории — от Блаженного Августина до Фомы Аквината в сочинениях византийских и российских богословов — обсуждала те же проблемы, но в проекции на связь красоты и искусства с религиозной верой и религиозным культом. Ибо, в отличие от языческого сознания, христианство и другие мировые монотеистические религии встали перед острой проблемой глубинного противоречия между материальностью реального бытия красоты и духовностью божественной субстанции, между эстетическим наслаждением и религиозным экстазом, между телесно-чувственной природой художественной формы и бесплотностью божественного мира и его недоступностью присущему искусству образному представлению. В разных религиях эти противоречия решались по-разному: иудейство и мусульманство запретило изображение всего живого, ограничив сферу пластических искусств неизобразительными формами архитектуры, прикладных искусств, орнамента; католицизм, как и сохранивший тесные связи с язычеством буддизм, признал правомерным и живописное, и трехмерно-скульптурное, и мистериально-театральное изображение богов, мифологических героев и сюжетов; православие на протяжении нескольких веков дебатировало в Византии и на Руси проблему правомерности или святотатства изображения на иконах и стенных росписях храмов содержания библейско-евангельских мифов (дискуссия между иконоборцами и иконопочитателями). Но любое разрешение этих противоречий требовало теоретического обоснования, равно как и аскетическая мораль с ее открыто и последовательно антиэстетической направленностью. Потому эстетическая проблематика занимала большое место и в сочинениях теологов, и в проповедях священников, и в папских посланиях, и в постановлениях Соборов, вместе с тем не вычлняясь в сколько-нибудь самостоятельную отрасль знания и рассуждения, что подорвало бы ее полную подчиненность содержанию религиозного сознания.

Возрождение, ставшее своего рода «культурной революцией» в истории Европы и всего западного мира, радикально изменило и эстетическое сознание: вместе с философией оно перестало быть «служанкой богословия», и эта его *десакрализация* привела к тому, что его разработка стала преимущественно делом самих художников — Леонардо да Винчи, Альберти, Дюрера, Ломатцо и многих других, а затем и теоретиков искусства — Скалигера, Кастельветро; подчас же делалось это не в теоретической, а в образно-поэтической форме — например, в сонетах Шекспира или Микеланджело... Так эстетика становилась *самосознанием художественного творчества*.

XVII век продолжил развитие эстетической мысли по такому конкретно-искусствоведческому пути. Хотя в эту эпоху расцветает филосо-

фия, в полной мере обретая самостоятельность по отношению и к религиозному сознанию, и к научному познанию природы, направленность ее интересов определялась потребностями нарождавшегося типа цивилизации, стержнем которого был научно-технический прогресс; потому крупнейшие философы того времени не проявляли сколько-нибудь серьезного интереса к эстетическим проблемам, оставляя их разработку художникам и теоретикам различных видов искусства; наиболее известный из них — автор «Поэтического искусства» Н. Буало.

Такое положение сохранялось в первой половине следующего, XVIII, столетия. Впрочем, в одном отношении наметился существенный сдвиг в эстетической мысли основных европейских стран: ее во все большей степени начинает интересовать *сравнение разных видов искусства, позволяющее выявить и особенности каждого, и роднящие их качества*. От француза Ж. Б. Дюбо, немца Г. Э. Лессинга — автора ставшего классическим сочинения «Лаокоон», англичанина Д. Харриса дорога эта привела к трактату Ш. Батте, само название которого говорило о постановке *собственно-эстетической* проблемы: «Виды искусства, сведенные к единому принципу». А в это же время навстречу французскому критику шел немецкий философ А. Баумгартен, извлекавший из учения Г. Лейбница и его последователей о трех основных духовных силах человека — *разуме, чувстве и воли* — заключение, что философскому осмыслению нужно подвергнуть не только работу разума и воли, что издавна и происходило в рамках таких философских дисциплин, как *логика и этика*, но и деятельность чувства; решению этой задачи философ посвятил трактат, названный им придуманным для этой цели термином «*эстетика*», означавшим «теория чувственности».

Оказалось, однако, что реальным содержанием этой теории стали не общие закономерности чувственного восприятия, но его *идеальная форма, его совершенство*, в котором А. Баумгартен усмотрел сущность прекрасного; поскольку же наивысшее воплощение, по убеждению этого типичного для эпохи господства классицизма мыслителя, прекрасное получает в искусстве, постольку эстетика становилась в конечном счете *философией искусства*.

Так эстетическая мысль конституировалась в виде *самостоятельной философской дисциплины — эстетики* в собственном, точном смысле слова. Последующее развитие философии показало, что эстетика заняла в ней прочное место, необходимое для полноты и цельности самой философской концепции, — об этом свидетельствуют учения И. Канта, Ф. Шеллинга, А. Шопенгауэра, Г. Гегеля, В. Соловьева...

Однако в середине XIX в., казалось бы, прочно обретенный эстетикой теоретический статус был поставлен под сомнение.

Все более стремительное и продуктивное развитие естествознания и опирающихся на него техники и технологии производства повышало авторитет конкретного, «позитивного» научного знания и возбуждало недоверие, если не прямое пренебрежение, к абстрактному, отвлеченному от эмпирической реальности, «спекулятивному» фило-