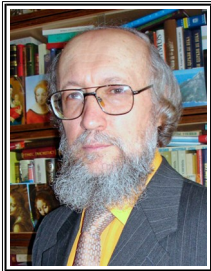


ЭНЦИКЛОПЕДИЧЕСКИЙ ПОИСК



Виктор БЫЧКОВ

Доктор философских наук, профессор,
лауреат Государственной премии РФ,
главный научный сотрудник. Институт философии РАН.
109240, Российская Федерация, Москва, ул. Гончарная, д. 12, стр. 1;
e-mail: vbychkov48@yandex.ru



Надежда МАНЬКОВСКАЯ

Доктор философских наук, профессор,
главный научный сотрудник. Институт философии РАН.
109240, Российская Федерация, Москва, ул. Гончарная, д. 12, стр. 1;
e-mail: mankovskaya.nadia@yandex.ru

ЭСТЕТИКА

В статье показано становление эстетики как науки в европейско-средиземноморском ареале в двух основных парадигмах: имплицитной, когда эстетические представления формируются внутри различных дисциплин (филологии, философии, риторике, теории искусства и т.п.), и эксплицитной, когда появляется собственно наука эстетики со своим предметом и своими категориями. Выявлено смысловое поле эстетики и её фундаментальные категории: эстетическое, вкус, прекрасное, возвышенное, трагическое, искусство. Дано развёрнутое многоуровневое определение эстетики, суть которого сводится к следующему: эстетика – это наука о неутилитарных субъект-объектных отношениях, в результате которых субъект

в процессе конкретно-чувственного восприятия особого класса объектов или созидании их достигает абсолютной личной свободы и полноты бытия, сопровождающихся духовным наслаждением; это наука о таком опыте освоения реальности, который основан на созерцании или выражении в чувственно воспринимаемой форме абсолютных ценностей, не поддающихся адекватному словесно-понятийному выражению, но явленных субъекту в переживании им сопричастности полноте бытия.

Ключевые слова: эстетика, искусство, вкус, эстетическое, эстетический опыт, прекрасное, возвышенное, трагическое, эстетическое наслаждение, мимесис

Эстетика: определение

Эстетика (от греч. αἰσθάνομαι – ‘чувствовать’; αἰσθητικός – ‘воспринимаемый чувствами’) – наука о неутилитарном созерцательном или творческом отношении человека к реальности (любого типа – природной, духовной), изучающая специфический опыт её освоения: глубинного контакта с ней, начинающегося с конкретно-чувственного – зрительного или слухового – восприятия определённого класса объектов, или выражения в произведениях искусства абсолютных духовных ценностей. В процессе (и в результате) этого опыта человек ощущает, чувствует, переживает в состояниях неопишуемой радости, катарсиса, духовного наслаждения восхождение, возведение своего Я к полной гармонии с Универсумом, свою органическую причастность к нему в единстве его духовно-материальных основ. Он достигает сущностной нераздельности с ним при полной личной свободе, обретает новые духовные смыслы и ценности, не поддающиеся словесно-понятийному выражению, но явленные ему в состоянии сопричастности полноте бытия, духовно обогащается.

Или короче: эстетика – это наука о неутилитарных субъект-объектных отношениях, в результате которых субъект в процессе конкретно-чувственного восприятия особого класса объектов или созидании их достигает абсолютной личной свободы и полноты бытия, сопровождающихся духовным наслаждением.

Или несколько по-иному: эстетика – наука о таком опыте освоения реальности, который основан на созерцании или выражении в чувственно воспринимаемой форме абсолютных ценностей, не поддающихся адекватному словесно-понятийному выражению, но явленных субъекту в переживании им сопричастности полноте бытия.

Или совсем коротко: эстетика – наука о гармонии человека с Универсумом.

Эстетика: предметно-смысловое поле

Предмет эстетики – эстетический опыт человека как целостный комплекс его неутилитарных отношений к действительности, имеющих созерцательный, выражающий, игровой, изображающий, духовно-возвышающий характер и являющихся высшим достижением его социокультурной деятельности. Вследствие этого под термином «эстетика» порой имеется в виду этот опыт как таковой либо его элементы, а также все эстетические сферы и составляющие культуры. В этом смысле речь идёт об эстетике поведения, определённой сферы деятельности, спорта, церковного действия, воинского ритуала, некоторого объекта и т.п. Основные категории эстетики: *эстетическое, вкус, гармония, прекрасное, возвышенное, трагическое, комическое, ирония, безобразное, игра, искусство*. Главные эстетически сущностные категории искусства: *мимесис, форма-содержание, художественный образ, художественный символ, канон, стиль*.

Эстетический опыт, свойственный человеку со времен архаики, первоначально выражался в протоэстетической деятельности древнего человека – в начальных попытках создания тех явлений, которые сопрягаются ныне с областью искусства, в желании украсить свою жизнь, предметы быта и т.п. Впоследствии эстетический опыт и эстетическое сознание находили наиболее полное воплощение в искусстве, отправлениях культа. Ещё в Древней Индии, Древнем Китае, Древней Греции возникли особые трактаты по искусству и философские сочинения, содержащие теоретическое осмысление эстетических проблем. Идеи возникновения космоса (греч. *κόσμος* означает не только мироздание, но и красоту, украшение, упорядоченность) из хаоса, попытки понимания и описания сущности красоты, гармонии, порядка, ритма, подражания в искусстве (мимесиса) по сути стали начальной фазой рефлексии эстетического сознания. Наука «эстетика» исчисляет свою историю именно с этих древних мыслительных феноменов. Основная терминология и главные понятия эстетики в европейско-средиземноморском ареале определились в Древней Греции. К ним относятся такие термины и понятия, как «красота», «прекрасное», «возвышенное», «трагедия», «комедия», «катарсис», «гармония», «порядок», «искусство», «ритм», «поэтика», «красноречие», «музыка» (как теоретическая дисциплина), «калокагатия», «канон», «мимесис», «символ», «образ», «знак» и некоторые другие.

В историческом плане ядро эстетики всегда составляли две главные проблемы: *эстетического* как такового, которое чаще всего понималось в ракурсе красоты, прекрасного, возвышенного, и *искусства*, трактовавшегося в Древности более широко, чем новоевропейская категория искусства (франц. *beaux arts*, нем. *schöne Künste*, ‘изящные искусства’ – с XVIII в.). Эстетика как философия искусства и прекрасного – традиционные определения классической эстетики со времён Античности. Из высказываний философов Древней Греции (Платона, Аристотеля, стоиков,

Плотина) и теоретиков таких искусств, как риторика, музыка, архитектура, очевидно, что вопрос о красоте решался преимущественно в онтологическом плане и был непосредственно связан с космологией. В теориях искусств главное место заняли понятия мимесиса (подражания) во всех его ипостасях – от иллюзионистского копирования форм видимой действительности (преимущественно в живописи – Зевксис, Апеллес, Эвфранор) до «подражания» идеям и эйдосам умопостигаемой сферы. В качестве фундамента эстетического сознания художественная практика имплицитно генерировала принцип антропной пластичности, обнимающий весь Универсум. Античный космос и мир идей пластичны, что открывает путь конкретно-чувственному выражению, т.е. собственно эстетическому опыту.

Существуют два главных пути исторического развития эстетики: *эксплицитный* и *имплицитный*. К первому принадлежит философская дисциплина эстетика как таковая, выделившаяся в относительно самостоятельную часть философии лишь к середине XVIII в. Имплицитная эстетика восходит к глубокой древности и выступает как свободное осмысление эстетического опыта внутри других дисциплин (философии, риторики, филологии, богословия и др.).

Имплицитная эстетика

В её эволюции условно различаются три основных периода: протонаучный (до середины XVIII в.), классический, соответствующий развитию классической философской эстетики (середина XVIII–XIX в.), и постклассический (начиная с Ф. Ницше и по настоящее время).

В европейском ареале протонаучная эстетика дала наиболее существенные результаты в греко-римской Античности, в Средние века, в эпоху Возрождения, в лоне таких художественно-эстетических течений, как классицизм и барокко. В классический период имплицитная эстетика наиболее активно и плодотворно развивалась в романтизме, реализме и символизме. Начавшийся с Ницше постклассический период, исходящий из переоценки всех ценностей культуры, сместил собственно теоретическую (эксплицитную) эстетику на задний план, превратив её в учебную дисциплину. В XX в. эстетическое знание наиболее активно развивалось внутри других наук (философии, филологии, лингвистики, психологии, социологии, искусствоведения и т.д.).

Платон первым вывел понятие *τὸ καλόν* (прекрасное как в физическом, так и в нравственном смысле) на уровень некоторого абстрактного начала, указующего при этом путь к моральному и духовному совершенствованию человека, связующего его с «высшим благом». Для стоиков (Зенон и др.) *τὸ καλόν* в качестве высшего этического идеала обладает и заметной эстетической доминантой, на которую делается особый упор при доказательстве существования богов (Клеанф), при выявлении естественных

оснований морали (Панэтий). Аристотель («О поэтическом», 360–365 до н.э.) усматривал смысл искусства в мимесисе (подражании), но, в отличие от Платона, именно за это критиковавшего искусство как «подражание подражанию», полагал, что поэтический мимесис ориентирован не столько на простое копирование действительности, сколько на её «правдоподобное» изображение в вероятностном плане. Смысл художественного мимесиса Аристотель видел в самом событии искусного подражания: «...изображения того, на что смотреть неприятно, мы, однако, рассматриваем с удовольствием, как, например, изображения отвратительных животных и трупов» [2, с. 27]. Это послужило истоком позднейшей эстетизации безобразного, получившей широкое развитие в ряде направлений искусства XX в. Главное предназначение миметического искусства (трагедии, в частности) Аристотель находил в катарсисе («очищении от аффектов») – своего рода психотерапевтической роли искусства. Аристотель одним из первых в истории эстетики сопряг сферу эстетического (прекрасного, совершенного, искусства) с удовольствием, чистым, высоким наслаждением. В античных трактатах о музыке значительное внимание уделялось музыкальному «этосу» – целенаправленному влиянию определённых музыкальных ладов на сознание слушателей. «Риторика» вырабатывала приёмы соответствующего словесного воздействия. Среди этих сочинений особая роль принадлежит трактату «О возвышенном» (I в.) – в нём исследуется особый тип ораторской речи и впервые вводится понятие возвышенного (τὸ ὑψος) в качестве собственно эстетической категории. Плотин на основе эманационного взгляда на Универсум создал чёткую иерархическую систему уровней красоты – от трансцендентной (Единого) через ноуменальную до материальной; в выражении прекрасного (всех уровней) он видел одну из основных задач искусства.

Возникновение христианства открывает новый этап в развитии имплицитной эстетики. Первые отцы Церкви (Климент Александрийский, Василий Великий, Григорий Нисский, Августин и др.) полагают Универсум прекрасным творением Бога-Художника; вершиной и целью божественного творчества выступает человек, созданный «по образу и по подобию» Богию. В соответствии с патристической концепцией Бог трансцендентен, а Универсум представляет собой систему символов, знаков (знамений), указывающих на Бога и духовную сферу бытия. Из этого проистекает глобальный символизм христианского искусства и пристальное внимание отцов Церкви (особенно византийских) к проблемам образа, символа, знака, изображения, иконы. В трактате «Символическое богословие» Псевдо-Дιονисия Ареопагита этой теме, ставшей основой средневековой эстетики, уделено особое внимание. Красота во всех её ипостасях и символы, особое место среди которых принадлежит вербальным образам (как «сходным», так и «несходным» с архетипом – «неподобные подобия»), пролагают путь возведению человека к Богу. Существенное значение в этом процессе имеет также опыт личного «уподобления», подражания Абсолюту

(«эстетика аскетизма»). Передача высшего знания сверху вниз происходит посредством «светодаяния», световых озарений разной степени материализации – при их восприятии реципиент получает духовное наслаждение. Августин подробно изучает теорию знака и значения, проблематику эмоционально-эстетического анагогического (возводящего) воздействия музыки и словесных искусств на человека. Предвосхищая И. Канта, он (в трактате «О свободном выборе») ставит вопрос об источнике эстетических суждений, об априорной природе эстетического опыта. Концепция невозможности логического обоснования эстетических явлений приводит Августина к выводу об их божественном происхождении.

Византийские иконопочитатели (VIII–IX вв.; Иоанн Дамаскин, Феодор Студит, патриарх Никифор и др.) детально разрабатывают теорию иконы, понимаемой как важнейшее сакрально-художественное явление культуры православия. Икона трактовалась как изображение идеального видимого облика («внутреннего эйдоса», по Плотину) первообраза, обладающее его энергетикой. В Византии возникли особые, присущие православию, течения имплицитной эстетики – «эстетика аскетизма», направленная на внутренний духовный опыт и духовно-телесное преобразование субъекта, и «литургическая эстетика», сопряжённая с церковными богослужебными обрядами. На основе художественной практики в центре внимания оказались такие принципы организации художественного произведения, как антиномизм, парадоксальность, каноничность, символизм. В православной эстетике они были концептуализированы и теоретически разработаны в качестве эстетических принципов только в 1-й пол. XX в. Павлом Флоренским и Сергием Булгаковым. Прекрасное в видимом мире (включая прекрасное в творениях человека) понималось византийскими мыслителями в качестве символа божественной красоты и свидетельства бытийственности тех или иных явлений. Особая роль придавалась свету (и физическому, и духовному) как одному из основных проявлений прекрасного.

Эстетика западноевропейского Средневековья, особенно схоластического периода, отводила особую роль согласованию принципов и категорий античной эстетики с христианским учением, активно апеллируя в этом плане к опыту таких отцов Церкви, как Ареопагит и Августин. Францисканец Бонавентура, исходя из идеи Августина о «красоте/форме Христа» (*species Christi*), создаёт развёрнутую «христологическую эстетику» (в XX в. её развивал Г. Урс фон Бальтазар). Согласно Бонавентуре, «красота» (= «форма») Христа предстаёт опосредующим звеном между трансцендентным Богом и человеком благодаря воплощённому Сыну, в котором сконцентрированы принципы «образа и подобия», непосредственно сопряжённые с понятием «формы». Эстетическое восприятие действительности, пронизанной божественной красотой, позволяет подойти к осознанию понятия красоты – формы – подобия в целом и тем самым к сущности Сына, а через него и Отца. Фома Аквинский по сути подытожил смысл западной

средневековой эстетики. В своём видении прекрасного и искусства он синтезировал взгляды неоплатоников, Августина, Ареопагита и представителей ранней схоластики на основе философской методологии Аристотеля. В отличие от византийской эстетики Аквинат перенёс акцент с духовной на чувственно воспринимаемую, природную красоту, считая, что она существует как таковая, а не только как символ божественной красоты. Согласно Фоме, вещь прекрасна, только если в её внешнем виде полностью выражена её сущностная природа, или «форма» (как её понимал Аристотель). Красоту (*pulchritudo*) он определял посредством её объективных и субъективных признаков. К первым Фома причислял «должную пропорцию, или созвучие», «ясность» и «совершенство». Пропорцию (*proportio, consonantia*) он мыслил как качественные соотношения духовного и материального, внутреннего и внешнего, идеи и выражающей её формы; под ясностью (*claritas*) понимал как видимое сияние, блеск вещи, так и её внутреннее, духовное сияние; под совершенством (*perfectio*) имел в виду отсутствие изъянов. Субъективные аспекты прекрасного Аквинат видел в его соотносённости с познавательной способностью, реализующейся в акте созерцания, который сопровождается духовным наслаждением. Прекрасное отличается от благого (доброго), являющегося целью и смыслом человеческой жизни, тем, что является предметом наслаждения. Следуя традициям античной эстетики, Аквинат мыслил искусство как любую искусную деятельность. Искусство, полагал он, подражает природе в том отношении, что оно, подобно природе, нацелено на определённый конечный результат; оно не создаёт принципиально новых форм, но лишь воспроизводит или преобразует уже существующие «не для чего иного, как для прекрасного». Искусства слова, живописи и ваяния, называвшиеся Фомой «воспроизводящими», служат для пользы и удовольствия, тогда как театр, инструментальная музыка, отчасти поэзия – только для удовольствия. В отличие от раннехристианских мыслителей Фома считал, что эти искусства имеют право на существование при условии их органичного включения в общую «гармонию жизни». Переосмысливая на свой лад идею Аристотеля о допустимости изображения безобразного, Фома акцентировал внимание на идеализаторской роли искусства. Образ, полагал он, является прекрасным в том случае, когда представляет собой совершенную вещь, считающуюся в действительности безобразной.

Тогда как античной эстетике в целом был присущ космо-антропный принцип, а средневековой – тео-антропный, то начиная с эпохи Возрождения преобладающей в имплицитной эстетике становится антропоцентрическая линия. На теоретическом уровне активно развиваются идеи эстетики неоплатонизма и концептуализация различных видов искусства. Начавшийся с позднего Возрождения процесс секуляризации культуры нашёл воплощение и в художественно-эстетической сфере, ориентирующейся на мифологизированную и идеализированную греко-римскую (преимущественно в латинской редакции) Античность. Принцип идеализации

становится характерной чертой художественно-эстетического творчества и его теоретического обоснования. Это касается и трактовки мимесиса. Начиная с Ренессанса в эстетической культуре евро-американского ареала заявляют о себе две основные тенденции: 1) нормативно-рационалистическая (классицизм, просвещение, академизм, реализм), ориентирующаяся на материализм, позитивизм, прагматизм, научно-технический утилитаризм, и 2) иррационально-духовная (барокко, романтизм, символизм), тяготеющая к выражению в художественном творчестве духовного Абсолюта и духовного космоса. Оставаясь в границах многообразной христианской культуры, первая линия восходит к идеализированной Античности, вторая – к идеализированному Средневековью. При этом Ренессанс и классицизм подчёркивали идеальный характер в тварном мире, как если бы он в действительности соответствовал замыслу Творца (идеальные тела, оттошения, ландшафты и т.п.), реализм исходил из реального состояния материального мира, а барокко, романтизм, символизм направляли свою творческую интуицию в духовные миры, усматривая в видимой реальности символ пути к ним.

Эстетика классицизма (от лат. *classicus* – ‘образцовый’; термин предложен в XIX в. романтиками в ходе противостояния классицистам) – образец утончённой сугубо нормативной системы художественных правил, направленных прежде всего на эстетическую сущность искусства. Она начала формироваться в XVI в. в Италии и достигла расцвета в XVII в. во Франции на основе картезианского рационализма. К её главным теоретикам принадлежат Ж. Шаплен, Н. Буало («Поэтическое искусство»), П. Корнель («Рассуждения о драматической поэзии» и др. тексты), Ф. д’Обиньяк («Практика театра») и др. Исходя из «Поэтики» Аристотеля и «Науки поэзии» Горация и их многочисленных итальянских комментариев XVI в., а также опираясь на образцы античного искусства и словесности, теоретики классицизма стремились разработать систему правил (своеобразную идеальную поэтику, или эстетику), на которые призвано ориентироваться подлинно высокое искусство. Её основу составили античные принципы красоты, гармонии, возвышенного, трагического. Приоритетную роль классицисты отводили драматическим искусствам, считая их главными. Одним из основных принципов классицизма стала аристотелевская категория «правдоподобие», трактуемая как создание обобщённых, идеализированных и аллегорических образов, взятых из жизни легендарных личностей или античной мифологии, существенных в назидательно-дидактическом ключе. «Это не означает, что из театра изгоняются подлинное и возможное; но принимают их там постольку, поскольку они правдоподобны, и для того, чтобы ввести их в театральную пьесу, приходится опускать или изменять обстоятельства, которые правдоподобием не обладают, и сообщать его всему, что нужно изобразить» [13, с. 338]. Классицисты настаивали на необходимости ясности, глубины и благородства замысла произведения и его тщательно выверенной высокохудожественной формы

выражения: «Но нас, кто разума законы уважает, // Лишь построение искусное пленяет» [13, с. 432]. Принцип художественной идеализации способен все превратить в красоту: «Нам кисть художника являет превращенье // Предметов мерзостных в предметы восхищенья» [13, с. 432]. Однако в целом классицисты возражали против изображения в искусстве низких и безобразных предметов. Классицистическая эстетика разработала иерархию жанров искусства, разделив их на высокие и низкие; отдавая пальму первенства первым, она ввела строгие эстетические нормы: драма должна следовать правилу «трёх единств» (места, времени и действия); красота как идеализированная действительность есть воплощение художественной истины; правила «хорошего вкуса» – гарант качества произведения; искусство направлено на утверждение высоких нравственных идеалов, приносит пользу обществу благодаря своей моральной основе; идеалом для подражания в искусстве должна служить античная классика и т.п. Придерживаясь ренессансного антропоцентризма и развивая его, эстетика классицизма утверждала идеал «свободного, гармонически развитого человека». В классицистической теории изобразительных искусств особую роль сыграл И.И. Винкельман, выдвинувший в качестве главных для подлинного искусства принципы идеализации и подражания античным образцам («Мысли о подражании греческим произведениям в живописи и скульптуре», 1755). В полемике с Винкельманом и классицистической эстетикой в целом зарождались идеи эстетики просветительского реализма Г.Э. Лессинга, послужившие импульсом новой линии развития эстетической мысли («Лаокоон. О границах живописи и поэзии», 1766; «Гамбургская драматургия», 1767–1769).

Основные художественно-эстетические идеи классицизма, так или иначе трансформируясь, характерны для нормативно-рационалистического направления в целом. Академизм воспринимает их сугубо формальные принципы; Просвещение, напротив, отвергает формальную нормативность, однако развивает дидактические, рационально-гуманитарные, отчасти антиклерикальные и материалистические аспекты, противопоставляя аристократизму классицизма абстрактный демократизм. Существенное внимание уделяется выявлению объективных оснований красоты, гармонии, вкуса, связи этических и эстетических принципов, этико-эстетическому воспитанию (Фр. Шиллер, «Письма об эстетическом воспитании человека», 1794). Реализм и натурализм XIX в. доводят до логического завершения идею мимесиса – отображения (или копирования) исключительно видимой действительности в формах самой действительности. Эстетизм конца XIX в. усматривает в эстетической составляющей искусства его самоцель, единственную ценность. Эстетика тоталитарных режимов (СССР сталинского периода; гитлеровская Германия) возвращается к принципам идеализации и нормативности, доводя их до абсурда. Искусство понимается лишь как средство идеологической пропаганды и манипуляции общественным сознанием.

Иррационально-духовное направление имплицитной эстетики развивается в оппозиции к излишне рационализированным аспектам эстетики Ренессанса, классицизма, Просвещения. Эстетике барокко (расцвет в XVII–XVIII вв., термин введён в конце XIX в.; итал. *Barocco* – ‘причудливый’, ‘вычурный’) присущи острый динамизм, экспрессивность, драматизм, свобода и непринуждённость духовных устремлений, зачастую повышенная экзальтация, усложнённая художественной формы, приводящая к эстетским излишествам и абстрактной декоративной перегруженности, решительный отказ от любой нормативности, предельно концентрированная интенсивность эмоций, применение эффектов неожиданности, контраста и т.п. В противовес классицизму теории барокко с опорой на трактат Р. Декарта «Страсти души» (1649) приложили к искусству его идеи аффектации и страстей; они последовательно исследовали потенциал приёмов художественно-эмоционального выражения, визуально-символические возможности эмблемы и маски, художественные способы интенсификации религиозного благоговения, чувств возвышенного, страха, поэтического изумления и т.п.

Эстетика романтизма стала своеобразной реакцией на классицизм и Просвещение. Её главные теоретики и практики (братья Фр. и А.В. Шлегели, Ф.В. Шеллинг, Новалис, Ф. Шлейермахер, В.Г. Вакенродер, Э.Т.А. Гофман и др.) творчески развили христианские идеи креативности и символизма, эманационную эстетику неоплатонизма, видя в природе символическое произведение искусства в его становлении, проявление деятельности абсолютного Духа, «истечение Абсолюта» (Шеллинг), чья «тайнопись» явлена в природе, а также произведениях искусства через художника-посредника. Романтики стирают грани между жизнью, религией, философией, искусством, видя в последнем одну из сущностных парадигм человеческого бытия. Так, Шлейермахер полагал, что опыт романтизма есть новый религиозный опыт, и на его основе должно происходить единение души с Универсумом. Новалис исходил из того, что художник призван стать «священником и мистагогом новой веры», дабы посредством поэзии очистить от скверны человеческие души, природу, землю ради новой идеальной возвышенной жизни. В эстетике романтиков художественный образ – уникальный феномен, воплощающий неразделимое единство формы и содержания. В художественном творчестве существенно не рациональное мышление, но переживание, не разум, но интуиция, не столько результат, сколько сам процесс творчества (или восприятия). Эстетика романтизма концентрировала внимание на творческих возможностях природы, креативного духа художника; на интуиции хаоса как беспредельного накопления творческих потенциалов бытия и художника; на восходящем к Шиллеру принципе игры во всех её жизненных проявлениях; на пропитывающем природу и подлинное искусство духе возвышенного. Романтики нередко осознанно использовали в творческой деятельности приемы иронии, гротеска, сарказма. В противоположность ортодоксальной христианской доктрине они

считали зло присущей космосу («мировое зло») и природе человека объективной реальностью, что предопределяло представления о трагизме существования у поздних романтиков. Эстетике романтизма присущи обострённый лиризм, тенденция сочетания реальности с фантазией, чудесным, фольклорной сказочностью. Сущностным основанием для всех искусств в эстетике романтизма выступают музыка и музыкальность. Под ними фактически имелось в виду эстетическое качество искусства. К романтикам восходит и идея *Gesamtkunstwerk* – своеобразного синтеза искусств.

С. Кьеркегор в русле развития романтической традиции выводит эстетику на экзистенциальный уровень. Эстетика для него – способ человеческой жизни, а не абстрактная теория. Он выделяет две главные формы экзистенции – эстетическую и этическую как два антиномически сопряжённых «начала жизни» («Или – Или», 1843). При этом эстетическое начало, в основе которого лежит гедонизм – наслаждение жизнью, а в ней – красотой во всех её аспектах, он считал первоначальным и непосредственным: «...эстетическим началом может быть названо то, благодаря чему человек является тем, что он есть, этическим же – то, благодаря чему он становится тем, чем становится» [12, с. 253–254]. Кьеркегор призывает человека осуществить выбор в пользу этического начала, открывающего перед ним путь религиозно-нравственного совершенствования, которое не исключает, но подчиняет себе эстетическое начало. По Кьеркегору, Бог сам явился своего рода «соблазнителем» – призвал человека к эстетическому существованию, дабы он научился «жить поэтически», т.е. созидать свою жизнь как художественное произведение, на основе прекрасных нравственно-религиозных принципов, ощущая себя при этом «произведением» высшего художника – Бога.

С середины XIX в. в европейской культуре на первый план выходят позитивистские и материалистические тенденции, в свете которых эстетика романтиков и их последователей казалась антинаучной архаикой. Однако уже со 2-й пол. XIX в. в качестве реакции на позитивизм возникла эстетика символизма, во многом продолжившая традиции романтизма. Центральной для эстетики символизма является концепция художественного символа как сущностного посредника между материальным миром и плеромой духовного бытия. Русские символисты (Андрей Белый, Вяч. Иванов) и религиозные мыслители (Н.А. Бердяев) начала XX в. разработали концепцию теургии, согласно которой художественное творчество должно выйти за рамки искусства. Призвание художника – стать теургом и продолжать начатое Богом творение мира совместно с Ним по эстетическим законам.

Эксплицитная эстетика

Эксплицитная (или собственно философская) эстетика возникла достаточно поздно. Как наука новоевропейского характера она была оформлена А. Баумгартеном – он ввёл термин «эстетика» (1735), определил её предмет и место в системе других философских дисциплин; он автор курса лекций по эстетике и трактата «Эстетика» (*Aesthetica*, Bd. 1–2. Fr. a/M., 1750–58, не окончен). Баумгартен различал два автономных уровня бытия духа – «логический горизонт» и «эстетический горизонт», – определяя эстетику как науку о специфическом чувственном познании (*gnoseologia inferior*), постигающем прекрасное, о законах создания на основе прекрасного произведений искусства и законах их рецепции. Эстетика, согласно Баумгартену, включает в себя три основных раздела: первый связан с изучением красоты в вещах и в мышлении, второй – с основными законами искусств и третий – с эстетическими знаками, в том числе и в искусстве. Впоследствии классическая эстетика разрабатывала эту основную проблематику и так или иначе сопряжённый с ней либо вытекающий из неё круг вопросов. Э. Бёрк в «Философском исследовании о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного» (1757) исследовал субъективно-психологические стороны эстетики. Прекрасное и возвышенное, полагал Бёрк, не есть объективные свойства предметного мира, они возникают исключительно в душе воспринимающего в ходе созерцания им объектов, обладающих теми или иными качествами (применительно к прекрасному – гладкость, плавность контура, небольшой размер, чистые и светлые цвета; к возвышенному – огромность, мощь, угловатость, туманность, сумрачность и т.п.). Эстетическая целесообразность, представляющаяся душе как прекрасное исходя из чувства удовольствия, мыслится Бёрком в качестве субъективной целесообразности благодаря чувству соразмерности субъекта созерцаемому объекту. Идеи Бёрка оказали влияние на эстетические взгляды Канта и многих других эстетиков.

Наиболее весомый вклад в развитие философской эстетики внесли И. Кант и Г.В.Ф. Гегель. В философии Канта эстетика выступает завершающим звеном общей философской системы («Критика способности суждения», 1790). Рефлектирующая способность суждения в системе познавательных способностей снимает противоречия между рассудком и разумом, исходя из чувства удовольствия либо неудовольствия. В отличие от своих предшественников-просветителей, усматривавших предмет эстетики в видимой действительности и сосредоточенных на объективных основаниях красоты, Кант, опираясь на концепцию Бёрка и идеи психологической школы Х. Вольфа, тесно связал область эстетического с субъектом и его восприятием объекта, т.е. с субъект-объектным отношением. Основные категории его эстетики – целесообразное, вкус, прекрасное, возвышенное – по сути выступают характеристиками неутилитарного, бескорыстного (= эстетического у Канта) созерцания, вызывающего удовольствие. «Вкус

есть способность судить о предмете или о способе представления на основании удовольствия или неудовольствия, свободного от всякого интереса. Предмет такого удовольствия называется прекрасным» [11, с. 212]. Кант отклонял объективные правила вкуса, исходя из того, что суждение вкуса зиждется на «неопределённой идее сверхчувственного в нас». Эстетическое мыслится им как производное свободной игры духовных сил в процессе неутилитарного созерцания объекта или в творческом акте, увенчивающемся возникновением художественного произведения. «Суждение называется эстетическим именно потому, что определяющее основание его есть не понятие, а чувство (внутреннее чувство) упомянутой гармонии в игре душевных сил, коль скоро её можно ощущать» [11, с. 232]. Квалифицируя прекрасное как форму целесообразного без представления о цели, как «предмет необходимого удовольствия», Кант выявляет два вида красоты: свободную (*pulchritudo vaga*) и привходящую. К первой и основной в эстетическом плане он относит объекты, которые «нравятся необусловленно и сами по себе», т.е. исключительно благодаря их форме (многие цветы, птицы, моллюски, орнамент в искусстве, нетематическая музыка). Только в оценке такой красоты суждение вкуса выступает «чистым суждением», отрешённым от какого-либо понятия о цели, т.е. сугубо эстетическим. Именно эти идеи послужили теоретической платформой эстетизма и формализма в многообразных эстетических системах, возникших в культуре XIX–XX вв.

Возвышенное Кант в большей степени, чем прекрасное, сопрягал с внутренним миром человека, исходя из того, что объекты, несоизмеримые с возможностями человеческого восприятия, дают душе мощный эмоциональный толчок. «Возвышенно то, одна возможность мысли о чём уже доказывает способность души, превышающую всякий масштаб [внешних] чувств» [11, с. 257]. Явления природы или истории общества, качественно либо количественно превосходящие пределы человеческих представлений, сообщают душе толчок к ощущению «возвышенности своего назначения по сравнению с природой». Искусство как эстетический феномен является плодом гения, особого врождённого таланта, посредством которого «природа даёт искусству правило». Это «правило» является оригинальным и вербально неопишущим; при этом оно так же естественно, как и законы природы. Искусство является важнейшим путём вхождения в сферу сверхчувственного. Эти идеи Канта открыли путь культу искусства, ставящему его выше философии и религии; они были восприняты и значительно расширены романтиками. В эстетике Канта эстетическое по существу выступает посредником между имманентным и трансцендентным. Принципиальная закрытость эстетического опыта для логического истолкования служит Канту одним из важных доказательств бытия трансцендентных идей, в том числе и в области морали, являясь, в частности, основанием «категорического императива». Человек с развитым эстетическим чувством тем самым наделён и нравственным чувством благодаря внутреннему доступу к сфере трансцендентного.

В контексте просветительской эстетики значимый вклад в эстетическую теорию внёс Фр. Шиллер. В «Письмах об эстетическом воспитании человека» (1794), развивая идеи Канта, он показал, что суть эстетического составляет инстинкт игры, который и следует развивать в ходе эстетического воспитания человека. Лишь в игре проявляется его подлинная сущность как свободного духовного существа. Играя, человек созидает высшую реальность – эстетическую, где реализуются общественные и личностные идеалы. Побудителем тяготения человека к игре выступает красота. По Шиллеру, эстетический опыт (в частности, искусство) способствует обретению человеком свободы и счастья, которыми был наделён только первобытный (природный) человек – он утратил их в ходе развития цивилизации. Раскол между «природным» и «разумным» существованием может быть преодолен только благодаря искусству, в процессе игровой деятельности, приводящей чувственные и духовные силы к оптимальной гармонии. То, что воспринимается как прекрасное, является одновременно истинным.

Под влиянием йенских романтиков возникла философская эстетика Ф.В. Шеллинга, оказавшего сильное обратное воздействие на эстетику романтизма. В курсе лекций «Философия искусства» (1802–1805), в трактате «Об отношении изобразительных искусств к природе» (1807) и других ранних работах он усматривал в эстетическом созерцании высшую форму творческой активности духа, считая искусство (особенно поэзию) путём к осуществлению идеала, к снятию противоречия между духовно-теоретической и нравственно-практической сферами. Согласно Шеллингу, Универсум образован в Боге как вечная красота и абсолютное произведение искусства, поэтому в рукотворном искусстве истина являет себя в более полном виде, нежели в философии. Идеальное произведение искусства увлекает покровы с божественных тайн. В искусстве наиболее полно и целостно (в процессе созерцания, художественного озарения, откровения, благодаря духовной интуиции) выражаются сокровенные основы бытия. Оно выступает при этом основой и религии, и философии, и всех наук.

Гегель в «Лекциях по эстетике» (1-е изд. 1832–1845) определил предмет эстетики как «обширное царство прекрасного, точнее говоря, область искусства или, ещё точнее, – художественного творчества» [9, с. 7]. Он полагал, что эту науку следовало бы назвать «философией искусства» или, ещё точнее, «философией художественного творчества» [9, с. 7]. Искусство мыслилось Гегелем как одна из значимых форм самораскрытия абсолютного духа в акте художественной деятельности. Соответственно основной целью искусства он считал выражение истины, на данном уровне актуализации духа практически отождествлявшейся им с прекрасным. Прекрасное же выступало как «чувственное явление, чувственная видимость идеи». Критикуя упрощённое толкование мимесиса в искусстве как подражания видимым формам реальной действительности, Гегель считал важнейшей категорией эстетики и предметом искусства не мимесис,

а идеал, под которым подразумевал прекрасное в искусстве. При этом Гегель акцентировал внимание на диалектическом характере природы идеала: соразмерность формы выражения выражаемой идее, обнаружение её всеобщности при сохранении индивидуальности содержания и высшей жизненной непосредственности. В произведении искусства идеал конкретно проявляется в «подчинённости всех элементов произведения единой цели». Реципиент испытывает эстетическое наслаждение благодаря естественной «сделанности» произведения искусства, создающего впечатлительное естественного природного продукта, являясь при этом произведением чистого духа.

Гегель выделял в истории культуры три этапа развития искусства: символический, когда идея ещё не обретает адекватных форм художественного выражения (искусства Древнего Востока); классический, при котором форма и идея достигают полной адекватности (искусство греческой классики); романтический, когда духовность превосходит любые формы конкретно чувственного выражения и освобождённый дух устремляется к иным формам самопознания – религии и философии (европейское искусство, начиная со Средних веков). На третьей стадии искусство исчерпывает свой потенциал.

Гегель, по сути, был последним крупным представителем классической философской эстетики. После него она превратилась в одну из традиционных университетских дисциплин, не претерпевая существенных изменений до конца XX в. Её основные постулаты толковались то в кантовском, то в гегельянском, то в феноменологическом, то в символистском, то во фрагментарно-эkleктическом духе. Итоги немецкой классической эстетики подвёл в своём академическом труде «Эстетика, или Наука о прекрасном» (1846–58) Ф.Т. Фишер. Главная идея его эстетики заключается в том, что красота – субъективная категория, выражающая «преображённую» жизнь в сознании реципиента. В природе же красоты нет. С этим тезисом Фишера активно полемизировал, в целом высоко оценивая его труд, Н.Г. Чернышевский в своей диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности» (1855). В ней «красота действительности» выступает как объективная, при том, что её восприятие и оценка зависят от многих субъективных обстоятельств (вкуса, особенностей психики и т.п.); задача искусства – не в создании «видимости» красоты (как, по мнению Чернышевского, у Фишера), но в художественном осмыслении жизненных феноменов, их истолковании и оценке: действительность выше любого искусства. От Ф. Фишера и его сына Роберта берёт начало эстетика вчувствования, развитая Т. Липпсом, В. Воррингером и др.

С середины XIX в. в европейской и американской культуре утверждается позитивизм, преобладание естественных наук, энергично формируется материалистическое мировоззрение. Учёные различных отраслей знания пытаются объяснять эстетические феномены с эмпирических позиций,

исходя из данных психофизиологии, физики, социологии; в XX в. эту тенденцию продолжают математики, кибернетики, специалисты в области теории информации, лингвисты и др. Из дисциплины философского цикла эстетика во многих исследованиях превращается в некое факультативное приложение к конкретным наукам. Наиболее известными авторами этого направления стали Г. Фехнер («Пропедевтика эстетики», 1876 – экспериментальная эстетика), Т. Липпс (эстетика как прикладная психология), И. Тэн (социологизаторская эстетика), Б. Кроче («Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика», 1902) и др.

Эстетические искания Современности

С Ф. Ницше в эстетике фактически открывается новый этап – постклассическая эстетика; имплицитная эстетика обретает новые перспективы развития. Самим методом свободного полухудожественного философствования, призывом к «переоценке всех ценностей», отвержением любых догм, введением понятий двух антиномических стихий в культуре и искусстве – аполлонического и дионисийского – Ницше задал вектор свободного бессистемного философствования и в области эстетики. В духе свойственного ему антиномизма и парадоксализма Ницше возвестил начало «эстетического века», когда бытие мира может получить оправдание только на эстетических основаниях. С отказом от традиционных ценностей культуры, «разоблачением» основных моральных принципов («По ту сторону добра и зла», «К генеалогии морали») и любого рационального обоснования бытия с позиции универсальных или божественных законов, перед пугающей перспективой заглянуть «за край» сотворённой культурой уравновешенной аполлоновской реальности в хаос дионисийского царства аморальных (с точки зрения традиционной морали) основ мира только всеобщее эстетическое мирочувствование может удержать экзистенциальное равновесие и сохранить позитивный настрой бытия.

В XX в. – начале XXI в. эстетические проблемы наиболее активно разрабатываются не столько в специальных исследованиях, сколько в контексте других наук, прежде всего в теории искусства и художественной критике, психологии, социологии, семиотике, лингвистике и в лоне новейших, по большей части постмодернистских, философских штудий. К наиболее влиятельным и значимым в XX в. направлениям можно отнести эстетику феноменологическую, психоаналитическую, семиотическую, экзистенциалистскую, эстетические концепции структурализма и постструктурализма, формирующуюся с 1960-х гг. эстетику постмодернизма.

Феноменологическая эстетика (главные представители Р. Ингарден, М. Мерло-Понти, М. Дюфрен, Н. Гартман) сконцентрировала внимание на эстетическом сознании и произведении искусства, видя в нём самодостаточный феномен интенционального созерцания и переживания, свободный

от любых связей и отношений, будь то исторических, социальных, онтологических и т.п. Выявление многослойной, как по горизонтали, так и по вертикали, структуры произведения искусства и его «конкретизации» в сознании реципиента в виде «эстетического предмета» (Ингарден), «феноменология выражения» и «телесного» восприятия (Мерло-Понти), многоуровневая структура эстетического восприятия (Дюфрен) – значимые результаты феноменологической эстетики.

Психоаналитическая эстетика опирается на теории З. Фрейда и его многочисленных последователей. Согласно Фрейду, главные импульсы художественно-эстетической деятельности задают бессознательные психические процессы. Присущие бессознательному первичные инстинкты, а также чувственные влечения и желания человека (сексуальность, агрессия), вытесненные посредством социально-культурных запретов, сублимируются у творчески одарённых людей в искусстве. Художник обходит запреты цензуры предсознания и превращает бушующие в нём плотские влечения и психические комплексы в свободную игру творческих сил. Наслаждение искусством – это наслаждение от осуществления в нём, пусть и в символической форме, вытесненных и запретных плотских вожделений и помыслов. Отсюда повышенное внимание психоаналитической и постфрейдистской эстетики к интимным подробностям личной жизни и психическим особенностям художника, в которых ищут ключи к интерпретации произведений искусства. В XX в. в этом духе была переосмыслена практически вся история искусства и литературы, в том же русле развивается значительный поток современной художественной критики. Один из главных методологических подходов к трактовке эротической символики искусства содержался в работе Фрейда «Толкование сновидений» (1900). Фрейдизм и постфрейдизм оказали и оказывают сильнейшее влияние как на искусство XX в. – нач. XXI в., так и на основные направления имплицитной эстетики. Тело, телесные влечения и интенции, гаптические переживания образуют сердцевину современного эстетического опыта и дискурса. Отталкивающийся от психоанализа К.Г. Юнг считал, в отличие от фрейдистов, что основой художественного творчества является скорее не индивидуальное, а «коллективное бессознательное»; искусство в символической форме выражает древние архетипы, в закодированном виде хранящиеся в психике каждого человека, а не вытесненные влечения художника.

Учение о бессознательном стало общим знаменателем для постфрейдизма и структурализма (особенно позднего) в их подходе к явлениям искусства. Наряду с этим эстетика структурализма активно апеллировала к опыту русской «формальной школы» в литературоведении (В. Шкловский, Ю. Тынянов, Б. Эйхенбаум, Р. Якобсон), введшей в эстетику такие понятия, как приём, остранение, сделанность. Главные теоретики структурализма (К. Леви-Стросс, М. Фуко, Ж. Рикарду, Р. Барт и др.) считали искусство, и в первую очередь литературу, полностью автономной реальностью, бессознательно возникшей на базе неких всеобщих конструктивных

правил, универсальных структурных принципов, «эпистем», «недискурсивных практик» и т.п., т.е. на основе неких законов «поэтического языка», плохо поддающихся дискурсивному анализу и описанию. Структуралисты распространили понятие «текста» не только на искусство, но и на культуру как таковую, утверждая, что любой «текст» может быть проанализирован с лингвосомиотических позиций. Язык искусства выступал «сверхязыком», предполагающим полисемию и многомерность заключённых в нём смыслов. История явлений культуры, включая художественные феномены, видится структуралистам как смена и модификация равноценных поэтических приёмов, художественных структур, кодов невербализуемых коннотаций, формальных техник и элементов. В подходе к художественному тексту считаются равноправными любые возможные толкования и герменевтические ходы, так как основой изначальных структурных кодов такого рода текстов считается полисемия. В русле структурализма возникла и семиотическая эстетика, берущая начало у Ч. Мориса и направленная на выявление семантической специфики художественного текста (У. Эко, М. Бензе, Ю. Лотман).

В 1970–80-е гг. структурализм сближается с психоанализом (Ж. Лакан, Ж.-Ф. Лиотар, Ж. Делёз, Ю. Кристева и др.) и трансформируется в постструктурализм и постфрейдизм. В качестве основных художественно-эстетических понятий выдвигаются бессознательное, язык, текст, письмо, «ризом», шизоанализ (вместо психоанализа) и др. Диффузия структурализма и постфрейдизма привела в эстетике к стремлению найти внутренние связи между структурой произведения искусства и сознательно-бессознательными сферами психики художника и реципиента, что поставило под сомнение считавшуюся незыблемой объективную научность структурализма. Его корректировка привела к тому состоянию в гуманитарных науках и культуре в целом, которое получило название постмодернизма.

Эстетика постмодернизма фактически отказалась от какой-либо эстетической теории или философии искусства в традиционном понимании. Это в полном смысле слова неклассическая эстетика. Теоретики (они же и практики) постмодернизма (Ж. Деррида, Ж. Делёз, Ч. Дженкс, Ж. Бодрийяр, В. Вельш и др.) ставят искусство в один ряд с другими явлениями цивилизации и культуры прошлого и настоящего, стирая какое-либо принципиальное различие между ними. Весь мир культуры выступает в качестве игрового калейдоскопа текстов, смыслов, форм и формул, символов, симулякров и симуляций. Различия между истинным и ложным, прекрасным и безобразным, трагическим и комическим снимаются. Всё и вся перемешиваются и приписываются чему угодно исходя из конвенциональной установки реципиента или теоретика. Всё может доставить удовольствие, преимущественно психофизиологическое, при деконструктивно-реконструктивном способе манипуляций с объектом или ироническом подходе к нему. Сознательный эклектизм и всеядность постмодернизма (с позиции иронизма, берущего начало в эстетике романтиков и Кьерке-

гора, и сознательной профанации традиционных ценностей) позволили его теоретикам занять асистематическую, адогматическую, релятивистскую, совершенно свободную и открытую позицию. В глобальной системе интертекстов и смысловых лабиринтов не просматривается какая-либо специфика, в т.ч. и эстетическая.

В лоне социально ориентированной философии и с ориентацией на художественный авангард было создано практически последнее значимое исследование в сфере философской эстетики – незавершённая монография Т. Адорно «Эстетическая теория» (впервые опубликована в 1970). В русле своей «негативной диалектики» он полагал, что подлинным искусством является только искусство самоуничтожения, возникающее при столкновении миметического и рационально-технического принципов. В момент распада «кажмости» (= видимой формы) в искусстве (идеалом для Адорно был театр абсурда С. Беккета) происходит прорыв к «истине», толкуемой как абсолютное отрицание. В качестве эстетических категорий Адорно выделяет пары антиномических (динамических) понятий: процессуальность – объективность, дух – материал, смысл – буквальность, конструкция – мимесис, тотальность – моментальность и т.п.

Заметное место в XX в. принадлежит богословской эстетике, активизировавшейся в качестве своеобразной реакции на усиление деструктивно-кризисных явлений в культуре. Крупнейшие религиозные философы и богословы обратили своё пристальное внимание на эстетическую сферу. В православном мире это опиравшиеся на эстетику Вл. Соловьева неоправославные мыслители П.А. Флоренский и С.Н. Булгаков, философы Н.А. Бердяев, И.А. Ильин, Н.О. Лосский, С.Л. Франк и др. Ими были разработаны такие ключевые для православной эстетики понятия, как софийность искусства (выраженность в произведении идеального визуального облика архетипа, его эйдоса), каноничность, понимание иконы как идеального сакрально-мистического произведения искусства, наделённого энергией архетипа, теургия и некоторые др. На новом уровне были осмыслены такие базовые понятия эстетики как творчество (Н.А. Бердяев), красота как абсолютная ценность, ориентированная на полноту жизни (Н.О. Лосский), «художественный предмет» как главное содержание искусства (И.А. Ильин, «Основы художества: О совершенном в искусстве», 1937), красота как выражение «исконного единства бытия» (С.Л. Франк).

Обособленное место в русской эстетике XX в. занимает А.Ф. Лосев, предпринявший одну из редких в этом веке попыток создания фундаментальной философской эстетики. В труде «Диалектика художественной формы» (1927), являющемся первой, «отвлечённо-логической» частью его эстетической системы, он с неоплатонически-феноменологических позиций разработал самобытную диалектику (трактуемую как бесконечное становление смысла на основе всеобъемлющего антиномизма) и классификацию системы основных эстетических категорий, которая разворачивается

у него из Точки, или Сущности, по принципу «выражения» (или «явленности») в смысловое поле: эйдос – миф – символ – личность – энергия сущности – имя (сущности). Каждая из этих категорий в свою очередь диалектически развивается, образуя целое семейство принципов выражения, или «художественных форм» (эйдетические, мифические, персонные, символические). Понятие «художественной формы» как таковое тождественно у Лосева предмету эстетики – выражению, и определяется системой антиномических дефиниций, завершающейся итоговой формулой: «...художественная форма представляет собою изолированную и от смысла, и от чувственности автаркию первообраза, пребывающего в энергийной игре с самим собою благодаря оформлению им собою и смысла, и чувственности» [14, с. 105].

В католическом мире важную роль играет эстетика неотолизма. Её главные теоретики (Э. Жильсон, Ж. Маритен), исходя из идей схоластической эстетики (преимущественно в редакции Фомы Аквинского), модернизируют их на основе некоторых принципов эстетики романтизма, интуитивизма и др. идеалистических концепций творчества. Истина, добро и красота как выразители божественной сущности в тварном мире – основные движители художественного творчества, субъективного в своей основе, но исходящего из божественного источника. Идеи неотомистов по существу перекликаются с эстетическими взглядами В.В. Кандинского, полагавшего, что творчеством художника руководит объективно бытийствующее Духовное, а содержанием произведения искусства является «элемент чисто-и-вечно-художественного» («О духовном в искусстве», 1911). Неотомисты в целом позитивно относятся к искусству авангардистов, считая, что многие из них сумели с наибольшей полнотой выразить духовную, нравственно-эстетическую сущность бытия. Крупнейшим исследованием в области богословской эстетики является фундаментальное трёхтомное (в семи книгах) исследование Г. Урс фон Бальтазара «Слава Господа. Богословская эстетика» (1961–1962). Развивая идеи Августина и Бонавентуры, его автор основывает свою эстетику на том, что красота тварного мира является отзвуком умонепостигаемого Творца, и при эстетическом восприятии её происходит непонятное постижение Бога. Эстетическое восприятие мира – это, по существу, восприятие «формы, или красоты (*species*) Христа», разлитой в тварном мире. Усмотрев в воплотившемся Христе форму, или образ вообще, Бальтазар разворачивает пространство основных эстетических категорий: красота, форма, отображение, изображение, прототипность, имитация и т.п. Он усматривает два этапа эстетического опыта, или постижения «формы»: первый – восприятие «формальных» основ тварного мира, осознание их органической естественности, к воссозданию которой может приблизиться только художник-гений; второй – постижение собственно «формы» Христа на основе Св. Писания, культивирование способности «дивиться» и поражаться непревзойдённостью этой «формы» (= красоты), которая одновременно

является доказательством истинности воплощения Бога-Слова. Эстетическое, согласно Бальтазару, является важнейшим компонентом христианства, которое он считает эстетической религией, ибо она в принципе не может обойтись без эстетического опыта.

Фундаментальные категории эстетики

В настоящее время утвердилось базовое семейство эстетических категорий, которые выражают предмет эстетики и её смысловое поле и без которых невозможно говорить о науке эстетике. К ним принадлежат эстетическое, вкус, прекрасное, возвышенное, трагическое, искусство со своим семейством категорий. Эстетика знает и ряд других существенных категорий типа гармонии, игры, комического, иронии, которые расширяют смысловое поле эстетики, не являясь базовыми, на которых зиждется всё здание эстетики.

Эстетическое – наиболее общая категория эстетики, посредством которой обозначается её предмет и выражается сущностное родство и системное единство всего семейства эстетических категорий. В качестве категории она оформилась в эстетике только в XX в. на основе прилагательного «эстетический», активно употреблявшегося со времён Канта применительно к особому человеческому опыту, особым субъект-объектным отношениям, изящным искусствам, специфическому сознанию и т.п. – ко всему пространству феноменов, изучаемых эстетикой. Чаще всего под эстетическим понимается та область отношений человека с окружающим миром, в которой восприятие объектов этого мира или представление о них сопровождается бескорыстным, незаинтересованным удовольствием. В XX в. прилагательное субстантивировалось и превратилось в термин, обозначающий предмет науки эстетики; в этом значении он активно использовался А.Ф. Лосевым, Д. Лукачем, Г.-Г. Гадамером, Г. Маркузе, М. Дюфреном, Э. Сурио, А.К. Кумарасвами и многими другими эстетиками.

Под категорией эстетического имеется в виду особый духовно-материальный опыт человека, нацеленный на освоение внешней по отношению к нему реальности, и всё пространство связанных с ним неутилитарных субъект-объектных отношений, возникающих, как правило, на базе конкретно-чувственного восприятия объекта или создания художественного произведения, в результате чего субъект получает духовное наслаждение (эстетическое удовольствие). Сам акт эстетического опыта обладает либо чисто духовным характером (созерцание объекта), либо – духовно-материальным, когда речь идёт прежде всего об искусстве как материальной реализации эстетического опыта, но также и о неутилитарных аспектах, присущих любой творческой деятельности человека во всех сферах жизни. В случае художественно-эстетического выражения (т.е. творчества), духовное созерцание либо предшествует процессу творчества, либо происходит одновременно с ним.

То состояние, которое субъект переживает как духовное, или эстетическое, удовольствие, не является сущностью или самоцелью эстетического отношения и опыта, оно лишь свидетельствует о реальном восхождении субъекта в пространство чистой духовности, достижении им (в акте мгновенного озарения) состояния глубинного единения с Универсумом, то есть недоступной в обыденной действительности полноты бытия. Именно стремление к абсолютной полноте бытия как к идеалу свободной и максимально насыщенной во всех планах человеческой жизни и является главной целью эстетического опыта. Этот глубинный контакт с Универсумом через посредство эстетического объекта образно может быть описан как своего рода раскрытие окон, или проходов для эстетического субъекта к духовным основам бытия, как осуществление в процессе эстетической деятельности (восприятия или творчества) реального единения (слияния с сохранением личностного самосознания) с Универсумом, в результате чего он и испытывает высшее духовное наслаждение.

Из данного развёрнутого определения эстетического следует, что часто используемое в эстетике и философии искусства понятие «художественное» (художественность) есть то же самое эстетическое применительно к искусству, т.е. художественность – это эстетическое качество искусства.

Здесь представлено идеальное определение сущности эстетического, конкретно же в эмпирическом плане реализуется бесконечное число ступеней эстетического опыта, или уровней неполного приобщения к полноте бытия, которые зависят и от эстетического объекта (как природного, так и произведения искусства), и от эстетического субъекта, степени его подготовленности к эстетическому опыту, и от конкретных обстоятельств каждого эстетического акта. Единственным реально ощутимым показателем полноты эстетического акта является эффект эстетического наслаждения. При этом его параметры (характер, окраска, сила, глубина, степень и т.п.) нельзя ни измерить, ни описать. Это область сугубо личного субъективного опыта, зависящая прежде всего от развитости эстетического вкуса.

Вкус в эстетике – это способность человека к эстетическому опыту, к выявлению эстетического во всех сферах его бытования на основе чувства удовольствия/неудовольствия (нравится – не нравится), т.е. к различению прекрасного и безобразного в действительности и в искусстве, гармоничного и дисгармоничного, к выявлению элементов трагического и комического и т.п. Вкус бывает высокоразвитым, недоразвитым и извращённым. В последнем случае он ориентирован на антиэстетические предметы и явления и выпадает из сферы эстетики как науки. Эстетика обращается к высокоразвитому вкусу, присущему некоторым людям от рождения. Однако чаще человек появляется на свет с недоразвитым вкусом – он может быть развит в ходе эстетического воспитания. Вкус представляет собой интуитивную эмоциональную составляющую эстетической оценки, на базе которой возникает рациональное эстетическое суждение. Без вкуса такое суждение невозможно. Различают также широту и узость вкуса.

Широкий вкус активно судит эстетические ценности разных народов, этносов, исторических периодов, искусство разных видов и жанров. Узкий вкус может быть ограничен только культурой своего народа или одного вида искусства, скажем, получать эстетическое удовольствие только от литературы или живописи. Вкус конкретной личности складывается из некоего общего для всех людей данного ареала вкусового ядра (объективная составляющая, «субъективная общезначимость» вкуса, по Канту) и субъективных вкусовых предпочтений данного человека, зависящих от его воспитания, привычек, жизненного опыта, характера и т.п. Именно к этой индивидуальной составляющей вкуса приложимо выражение «о вкусах не спорят». Человечество интуитивно руководствовалось вкусом в эстетической сфере с древнейших времён, однако теоретическое осмысление его было реализовано лишь в XVIII в. крупнейшими французскими, английскими, немецкими философами и мыслителями. Наиболее полно и глубоко проблему вкуса концептуализировал Кант, убедительно выявив тот факт, что вкус как эстетическая способность суждения есть субъективная способность, исходящая из глубинных объективных оснований бытия, не поддающихся понятийному описанию, но являющихся всеобщими (то есть потенциально присущими всему человечеству) по своей укоренённости в сознании.

Прекрасное. Главной содержательной ипостасью эстетического является прекрасное. Предмет эстетики на протяжении многих столетий описывался категорией прекрасного, которая наиболее полно характеризует традиционные эстетические ценности, выражает один из основных и наиболее распространённых в культуре видов неутилитарных субъект-объектных отношений, возводящих субъект к гармонии с Универсумом, вызывающих у него эстетическое наслаждение и совокупность представлений о совершенстве духовно-материального бытия, идеале и т.п. Эта категория последовательно разрабатывалась на протяжении всей истории эстетики с древнейших времён, а в XVIII–XIX вв. к ней обращались все крупные философы и мыслители.

В истории эстетики часто не проводили различия между прекрасным и красотой. Но если прекрасное – одна из сущностных модификаций эстетического, т.е. характеристика субъект-объектных отношений, то красота входит в смысловую орбиту прекрасного в качестве характеристики только эстетического объекта. К ней прибегали со времён Античности, дабы поименовать ту трудноуловимую совокупность свойств объекта (природного, произведения искусства), которая вызывает чувство прекрасного. Красота является принципиально невербализуемым адекватным выражением глубинных закономерностей бытия, явленных воспринимающему в соответствующих визуальной, аудио или процессуальной организации, структуре, конструкции, форме эстетического объекта, способного генерировать в эстетическом субъекте переживание прекрасного. Прекрасное же отличается свободной игрой душевно-духовных сил, всепроникающим усмотрением той целокупности, что стоит за эстетическим объектом

и выражением которой он является. Прекрасное тем самым характеризует именно некое уникальное со-бытиё в пространстве отношения субъекта и Универсума в целом через посредство эстетического (в данном случае обладающего красотой) объекта, момент их активного вневременного контакта, их неслиянного слияния, когда субъект переживает состояние предельного для него целостного бытия-знания, не утрачивая своего личностного самосознания.

Возвышенное. Людей издревле волновали и притягивали явления и события, возвышающие их над повседневностью, указывающие направление к каким-то иным, более высоким горизонтам, чем те, с которыми они обычно встречаются, но при этом и пугающие, устрашающие. В религии они вошли в пространство того, что называется сакральным, в художественной культуре и эстетике получили статус возвышенного. Так была названа одна из довольно редких (особенно в современном мире) форм эстетического. Возвышенное – одна из главных и наименее поддающихся вербализации эстетических категорий, характеризующая комплекс неутилитарных взаимоотношений субъекта и объекта, чаще всего созерцательного характера, в результате которых у субъекта возникает смешанное чувство восхищения, восторга, ликования, благоговения и вместе с тем страха, ужаса, священного трепета перед объектом, превосходящим все возможности его восприятия, осмысления и физического воздействия. При этом субъект испытывает свою глубинную сопричастность или самому «высокому» объекту, своё родство с ним, или архетипу – стоящим за ним духовным силам, и одновременно чувствует, что ему не угрожает реальная опасность, т.е. ощущает свою внутреннюю безопасность, свободу и духовное равноправие в системе взаимодействия несоизмеримых величин, в которой он является бесконечно малой, но имеющей существенное значение величиной. Как формулировал Фр. Шиллер, резюмируя кантовское понимание возвышенного, «*возвышенным* мы называем объект, при представлении которого наша чувственная природа ощущает свою ограниченность, разумная же природа – своё превосходство, свою свободу от всяких ограничений: объект, перед лицом которого мы, таким образом, оказываемся в невыгодном физическом положении, но морально, то есть через посредство идей, над ним возвышаемся» [24, с. 138].

Особое место возвышенное занимает в религиозно ориентированной культуре. Здесь эстетическое в модусе возвышенного возникает и наиболее полно осуществляется в художественно-эстетических сообществах, члены которых верят в реальность бытия Бога и возможность его самовыражения или выражения его энергий в чувственно воспринимаемой предметности (природе, произведениях искусства). Эстетическая установка, основывающаяся на этой вере, приводит к возникновению чувства возвышенного при контакте с соответствующим эстетическим объектом – например, с иконой или с совокупностью храмовых искусств в процессе богослужения. Именно тогда субъект восприятия может достичь состояния

высшей гармонии с Универсумом в модусе возвышенного, т.е. непосредственно переживая уникальное, неопишное состояние пугающего, ужасающего, но сладостного контакта с непостижимой им Первопричиной бытия.

Значимое место в эстетике занимает категория *трагического*. До сих пор в пространстве искусства и эстетического опыта сохраняет актуальность античная трагедия, в процессе размышлений о которой в классической эстетике, начиная с Аристотеля, и сформировалась категория трагического. Как эстетическая категория трагическое относится только к искусству, в отличие от других эстетических категорий – прекрасного, возвышенного, комического, имеющих свой предмет как в искусстве, так и в действительности. Трагическая ситуация в жизни никак не соотносится с эстетикой – ведь при её созерцании и тем более при участии в трагической коллизии у нормальных людей не возникает события эстетического опыта, эстетическое удовольствие невозможно. Трагедии Хиросимы, Нагасаки или Чернобыля, трагические последствия войн и т.п. не имеют никакого отношения к сфере эстетического, хотя, соответствующим образом выраженные в искусстве, они могут генерировать эстетический опыт, определяемый категорией трагического.

Сущность трагического как эстетического феномена состоит в изображении внезапно возникших страданий и гибели героя, произошедших не по причине несчастного случая, но как неизбежное следствие собственных проступков или вины героя, обычно предопределённых судьбой, безысходной жизненной ситуацией (у экзистенциалистов) – некоей независимой от человека непреодолимой грозной силой. Герой трагедии пытается бороться с роковой фатальностью, восстает против Судьбы и погибает или терпит муки и страдания, доказывая тем свою внутреннюю свободу по отношению к внешне превышающей его силе. Зрители (читатели) трагедии, активно сопереживая герою, а порой и идентифицируясь с ним, к финалу трагического действия испытывают катарсис, эстетическое наслаждение. Речь о катарсисе (внутреннем очищении) в эстетическом смысле и возникла у Аристотеля именно в связи с античной трагедией (трактат «О поэтическом искусстве»). Значение трагедии как высшего, в понимании Аристотеля, жанра поэтического искусства заключается в том, что поэт с помощью художественного изображения должен доставлять «удовольствие, вытекающее из сострадания и страха». В этом и заключается катарсис, и, говоря языком современной эстетики, в этом и состоит смысл трагического как эстетического феномена.

Особой категорией эстетики является *искусство*; ею описывается специфическая сфера предметно-практической духовной деятельности человека. Эстетика как наука родилась из стремления к выявлению сущности искусства и прекрасного. Искусство – это событие и даже со-бытие, в котором активно участвует эстетически мотивированный человек. Главный смысл его состоит в концентрированном выражении эстетического опыта человека и человечества в целом на определённых этапах его исторического

развития. Эстетическая сущность искусства заключается в нескольких основных функциях: 1. Искусство совокупностью своих художественных средств выражает некоторые жизненно важные смыслы, которые не могут быть выражены и донесены до человека никаким иным способом. Осуществляется это образно-символической системой искусства, его художественными языками. 2. Искусство выполняет анагогическую функцию – возводит человека в момент восприятия им произведения искусства от обыденной жизни в иные, более высокие миры путем втягивания его в свою художественную ауру. 3. Искусство способствует гармонизации человека с самим собой, с социумом, с Универсумом в целом и тем самым даёт ему ощущение полноты бытия и причастности к ней. 4. Искусство – один из главных носителей важнейшей ценности – красоты. Как раз за красоту (или, как принято сегодня говорить, за эстетическое качество) в конечном итоге всегда и ценились произведения искусства с древнейших времён. Исторически искусство возникло, казалось бы, не для актуализации красоты, практически же оно всегда выполняло в культуре значимые внеэстетические функции: культово-религиозные, политические, социальные, нравственно-этические, нарративные, презентативные и т.п. Однако оно выполняло их только посредством своей эстетической сущности и на её основе. Только искусство высокого качества могло своими сугубо художественными средствами оптимально способствовать решению тех внехудожественных задач, которые ставило перед ним общество. Из этого следует, что высокое эстетическое качество произведения искусства является его сущностной характеристикой. Искусство является событием и со-бытиём потому, что это уникальный процесс общения между реципиентом и произведением искусства, позволяющий реципиенту проникнуть в смысловые глубины выражаемой реальности, отображаемого предмета, духовного мира художника или самого произведения, недоступные для познания и постижения никакими другими способами и зачастую выходящие далеко за пределы самого отображаемого явления и выражающих его образов. Для полной реализации события искусства необходимы четыре важнейших фактора: высокохудожественное произведение искусства; эстетически подготовленный субъект восприятия искусства, или реципиент; установка реципиента именно на эстетическое, а не какое-либо иное восприятие произведения искусства и адекватные условия для осуществления этого восприятия.

Категория искусство для описания своего феномена в эстетике включает в себя ряд категорий: мимесис, художественный образ, художественный символ, форма-содержание и другие.

Список литературы

1. Адорно Т. Эстетическая теория. М.: Республика, 2001. 527 с.
2. Аристотель. Поэтика. Риторика. СПб.: Азбука, 2000. 346 с.
3. Асмус В.Ф. Немецкая эстетика XVIII века. М.: Искусство, 1963. 311 с.

4. *Баумгартен А.Г.* Эстетика. М.: Русский фонд содействия образованию и науке, 2021. 760 с.
5. *Бёрк Э.* Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. М.: Искусство, 1979. 237 с.
6. *Бычков В.В.* Эстетическая аура бытия. Современная эстетика как наука и философия искусства. 2-е изд. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. 784 с.
7. *Бычков В.В., Маньковская Н.Б.* Эстетика символизма. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2021. 608 с.
8. *Гартман Н.* Эстетика. М.: Иностранная литература, 1958. 692 с.
9. *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика: в 4 т. Т. 1. М.: Искусство, 1968. XVI, 312 с.
10. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: в 5 т. Т. 1–5. М.: Искусство, 1962–1970. Т. 1 – 684 с.; Т. 2 – 836 с.; Т. 3 – 1006 с.; Т. 4 – 784 с.; Т. 5 – 856 с.
11. *Кант И.* Критика способности суждения // *Кант И.* Соч.: в 6 т. Т. 5. М.: Мысль, 1966. С. 161–527.
12. *Кьеркегор С.* Наслаждение и долг. Киев: AirLand, 1994. 504 с.
13. Литературные манифесты западноевропейских классицистов / Собр. текстов, вступит. статья и общ. ред. Н.П. Козловой. М.: Изд-во МГУ, 1980. 617 с.
14. *Лосев А.Ф.* Форма. Стиль. Выражение. М.: Мысль, 1995. 944 с.
15. *Лосев А.Ф., Шестаков В.П.* История эстетических категорий. М.: Искусство, 1965. 376 с.
16. *Лосский Н.О.* Мир как осуществление красоты. Основы эстетики. М.: Прогресс-Традиция, 1998. 416 с.
17. *Маньковская Н.Б.* Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс. 2-е изд. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. 496 с.
18. *Татаркевич В.* История шести понятий. М.: Дом интеллектуальной книги, 2002. 373 с.
19. *Флоренский П.* Избранные труды по искусству. М.: Изобразительное искусство, 1996. 336 с.
20. *Фрейд З.* Художник и фантазирование. М.: Республика, 1995. 449 с.
21. *Хайдеггер М.* Исток художественного творения // *Хайдеггер М.* Время и бытие. М.: Республика, 1993. С. 47–116.
22. *Чернышевский Н.Г.* Эстетика. М.: Гослитиздат, 1958. 375 с.
23. *Шеллинг Ф.В.* Философия искусства. М.: Мысль, 1966. 496 с.
24. *Шиллер Фр.* Статьи по эстетике. М.; Ленинград: Academia, 1935. LXXXIII, 671 с.
25. Эстетика Ренессанса: в 2 т. Т. 1–2 / Сост. В.П. Шестаков. М.: Искусство, 1981. Т. 1 – 495 с.; Т. 2 – 639 с.
26. *Ästhetik und Kunstphilosophie. Von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen* / Hrsg. von J. Nida-Rümelin, M. Betzier. Stuttgart: Alfred Kroener Verlag, 1998. 838 S.
27. *De Bruyne E.* Études d'esthétique médiévale. Т. 1–3. Brügge: De Tempel, 1946.
28. *Dufrenne M.* Phénoménologie de l'expérience esthétique. Т. 1–2. P.: PUF, 2011.
29. Encyclopedia of Aesthetics. 6 Vols. / Ed. M. Kelly. N.Y.; Oxford: University Press, 2014. Vol. 1 – 460 p.; Vol. 2 – 561 p.; Vol. 3 – 536 p.; Vol. 4 – 537 p.; Vol. 5 – 580 p.; Vol. 6 – 500 p.
30. *Esthetics Contemporary* / Ed. R. Kostelanetz. Buffalo: Prometheus Books, 1978. 444 p.
31. *Lexikon der Ästhetik* / Hrsg. von W. Henckmann, K. Lotter. München: Beck, 1992. 280 S.
32. *Rosenkranz K.* Ästhetik des Häßlichen. Leipzig: Reclam, 1990. 440 S.

ENCYCLOPEDIC SEARCH

Victor BYCHKOV

DSc in Philosophy, Professor,
Chief Researcher. RAS Institute of Philosophy,
Goncharnaya St. 12/1, Moscow 109240, Russian Federation;
e-mail: vbychkov48@yandex.ru

Nadezda MANKOVSKAYA

DSc in Philosophy, Professor,
Chief Researcher. RAS Institute of Philosophy,
Goncharnaya St. 12/1, Moscow 109240, Russian Federation;
e-mail: mankovskaya.nadia@yandex.ru

AESTHETICS

The essay presents the formation of aesthetics as a discipline in Europe and the Mediterranean according to two principal paradigms: the implicit paradigm, when aesthetic views are formed inside various disciplines (such as philology, philosophy, rhetoric, theory of art etc.), and the explicit paradigm, when the discipline of aesthetics as such is born that has its own subject and categories. The essay presents the semantic field of aesthetics and its fundamental categories: the aesthetic, taste, the beautiful, the sublime, the tragic, art. It presents a multi-level definition of aesthetics, whose essence consists in the following: aesthetics is a science about non-utilitarian subject-object relationships, as a result of which the subject achieves absolute personal freedom and fullness of being – which are accompanied by spiritual pleasure – in the process of the concrete sensory perception or creation of a specific class of objects. It is a science about the sort of experience of mastering reality that is founded upon the contemplation – or expression in a sensory form – of absolute values, which are not subject to adequate verbal or conceptual expression, but appear to the subject in the process of experiencing participation in the fullness of being.

Keywords: aesthetics, art, taste, the aesthetic, aesthetic experience, the beautiful, the sublime, the tragic, aesthetic pleasure, mimesis

References

1. Adorno, T. *Ehsteticheskaya teoriya* [Aesthetic Theory]. Moscow: Respublika Publ., 2001. 527 pp. (In Russian)
2. Aristotle. *Poehitika. Ritorika* [Poetics. Rhetoric]. St. Petersburg: Azbuka Publ., 2000. 346 pp. (In Russian)

3. Asmus, V.F. *Nemetskaya ehstetika XVIII veka* [German Aesthetics of the XVIII Century]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1963. 311 pp. (In Russian)
4. *Ästhetik und Kunstphilosophie. Von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen*, Hrsg. von J. Nida-Rümelin, M. Betzier. Stuttgart: Alfred Kroener Verlag, 1998. 838 S.
5. Baumgarten, A.G. *Ehstetika* [Aesthetic]. Moscow: Russian Foundation for the Promotion of Education and Science Publ., 2021. 760 pp. (In Russian)
6. Burke, E. *Filosofskoe issledovanie o proiskhozhdenii nashikh idei vozvyshehnogo i prekrasnogo* [A Philosophical Study on the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1979. 237 pp. (In Russian)
7. Bychkov, V.V. *Ehsteticheskaya aura bytiya. Sovremennaya ehstetika kak nauka i filosofiya iskusstva* [The Aesthetic Aura of Being. Modern Aesthetics as a Science and Philosophy of Art]. Moscow, St. Petersburg: Center for Humanitarian Initiatives Publ., 2016. 784 pp. (In Russian)
8. Bychkov, V.V., Mankovskaya, N.B. *Ehstetika simbolizma* [Aesthetics of Symbolism]. Moscow, St. Petersburg: Center for Humanitarian Initiatives Publ., 2021. 608 c. (In Russian)
9. Chernyshevsky, N.G. *Ehstetika* [Aesthetic]. Moscow: Goslitizdat Publ., 1958. 375 pp. (In Russian)
10. De Bruyne, E. *Études d'esthétique médiévale*, T. 1–3. Brügge: De Tempel, 1946.
11. Dufrenne, M. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, T. 1–2. P.: PUF, 2011.
12. *Ehstetika Renessansa* [Renaissance Aesthetics], in 2 Vols. Moscow: Iskusstvo Publ., 1981. (In Russian)
13. *Encyclopedia of Aesthetics*, in 6 Vols., ed. M. Kelly. N.Y.; Oxford: University Press, 2014.
14. *Aesthetics Contemporary*, ed. R. Kostelanetz. Buffalo: Prometheus Books, 1978. 444 pp.
15. Florensky, P. *Izbrannyye trudy po iskusstvu* [Selected Works on Art]. Moscow: Izobrazitel'noye iskusstvo Publ., 1996. 336 pp. (In Russian)
16. Freud, S. *Khudozhnik i fantazirovanie* [The Artist and Fantasy]. Moscow: Respublika Publ., 1995. 449 pp. (In Russian)
17. Hartmann, N. *Ehstetika* [Aesthetic]. Moscow: Inostrannaya literatura Publ., 1958. 692 pp. (In Russian)
18. Hegel, G.W.F. *Ehstetika* [Aesthetic], Vol. 1. Moscow: Iskusstvo Publ., 1968. XVI, 312 pp. (In Russian)
19. Heidegger, M. "Istok khudozhestvennogo tvoreniya" [The Source of Artistic Creation], in: M. Heidegger, *Vremya i bytie* [Time and Being]. Moscow: Respublika Publ., 1993, pp. 47–116. (In Russian)
20. *Istoriya ehstetiki. Pamyatniki mirovoi ehsteticheskoi mysli* [The History of Aesthetics. Monuments of World Aesthetic Thought], in 5 Vols. Moscow: Iskusstvo Publ., 1962–1970. (In Russian)
21. Kant, I. "Kritika sposobnosti suzhdeniya" [Criticism of the Ability of Judgment], in: I. Kant, *Sochineniya* [Works], Vol. 5. Moscow: Mysl' Publ., 1966, pp. 161–527. (In Russian)
22. Kierkegaard, S. *Naslazhdenie i dolg* [Enjoyment and Duty]. Kiev: AirLand Publ., 1994. 504 pp. (In Russian)
23. *Lexikon der Ästhetik*, Hrsg. von W. Henckmann, K. Lotter. München: Beck, 1992. 280 S.
24. *Literaturnye manifesty zapadnoevropeiskikh klassitsistov* [Literary Manifestos of Western European Classicists], ed. N.P. Kozlova. Moscow: Moscow State University Publ., 1980. 617 pp. (In Russian)
25. Losev, A.F. *Forma. Stil'. Vyrazhenie* [Form. Style. Expression]. Moscow: Mysl' Publ., 1995. 944 pp. (In Russian)

26. Losev, A.F., Shestakov, V.P. *Istoriya ehsteticheskikh kategorii* [History of Aesthetic Categories]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1965. 376 pp. (In Russian)
27. Lossky, N.O. *Mir kak osushchestvlenie krasoty. Osnovy ehstetiki* [The World as the Realization of Beauty. Basics of Aesthetics]. Moscow: Progress-Traditsiya Publ., 1998. 416 pp. (In Russian)
28. Mankovskaya, N.B. *Fenomen postmodernizma. Khudozhestvenno-ehsteticheskii rakurs* [The Phenomenon of Postmodernism. Artistic and Aesthetic Perspective]. Moscow, St. Petersburg: Center for Humanitarian Initiatives Publ., 2016. 496 pp. (In Russian)
29. Rosenkranz, K. *Ästhetik des Häßlichen*. Leipzig: Reclam, 1990. 440 S.
30. Schelling, F.W. *Filosofiya iskusstva* [Philosophy of Art]. Moscow: Mysl' Publ., 1966. 496 pp. (In Russian)
31. Schiller, F. von. *Stat'i po ehstetike* [Articles on Aesthetics]. Moscow, Leningrad: Academia Publ., 1935. LXXXIII, 671 pp. (In Russian)
32. Tatarkevich, V. *Istoriya shesti ponyatii* [The History of the Six Concepts]. Moscow: Dom intellektual'noi knigi Publ., 2002. 373 pp. (In Russian)