

ЭСТЕТИКА — термин, разработанный и специфицированный А.Э.Баумгартеном в трактате "Aesthetica" (1750—1758). Предложенное Баумгартеном новолатинское лингвистическое образование, восходит к греч. прилагательному "эстетикос" — чувствующий, ощущающий, чувственный, от "эстетис" — ощущение, чувство, а также, перен. "замечание, понимание, познание". Латинский неологизм позволил Баумгартену обозначить "эстетическое" как первую, низшую форму познания (gnoseologia inferior), отличающую ее от чувственности (sensus) — всеобщего условия преданности Универсума (Декарт, Ньютон, Лейбниц, Вольтер) и его непосредственной обращенности к мыслящей субстанции (sensorium Dei). Тем самым Э. и эстетическое изначально в понятийном плане определялись в гносеологическом статусе. Э., по понятию, была заявлена как теоретическая дисциплина, изучающая область смыслообразующих выразительных форм действительности, обращенных к познавательным процедурам на основе чувства прекрасного, а также их художественных экспликаций. В последнем случае Э. получает статус "философии искусства";

(Гегель). Идея прекрасного определяет всю содержательную суть и направленность классической Э., одновременно становясь предметом эстетического познания и принципом его организации.

Прекрасное, таким образом, предположено как субстанциальная основа эстетического опыта вообще, через который мир воспринимается в своей свободе и высшей представленной гармонии, где понятие свободы должно сделать действительной в чувственном мире заданную его законами цель, и, следовательно, природу должно быть возможно мыслить таким образом, чтобы закономерность ее формы соответствовала по крайней мере возможности целей, заданных ей законами свободы (Кант).

Прекрасное будучи необходимым условием, оформляющим содержание эстетического опыта, осуществляется в последнем виде идеала, обладающего законодательной и нормативной значимостью (ценностью). Идеал, нормативно определяющий (специфицирующий) содержание эстетического опыта, предполагает собственный принцип обнаружения его законов (законосообразности) — рефлектирующую способность суждения или вкус.

Вкус в эстетическом опыте обладает законодательной способностью спецификации природы, ее эмпирических законов по принципу целесообразности для наших познавательных способностей (Кант) и таким образом устанавливает постижимую иерархию родов и видов, переход от одного к другому и высшему роду (прекрасному

идеалу), а, следовательно, и закон и порядок суждения вкуса в специфичной логике «эстетических категорий».

Специфичность категорий эстетического суждения вкуса заключается в том, что они не являются логическими (рассудочными) понятиями и не могут быть дефиницированы как понятия, а лишь выражают (изображают) чувство удовольствия или неудовольствия (характер благорасположения), которое предполагается наличествующим у каждого, однако не является всеобщей определенностью.

Выразительно-изобразительный характер способности эстетического суждения в его устанавливающей (законодательной) форме, а равно и в форме рассуждения вкуса об установленной эстетической предметности, эксплицирует Искусство как сферу, не принадлежащую уже абсолютно никакой эмпирической действительности (природе вообще), полностью иррелевантную ей. Искусство, постулирующее в форме воплощенного идеала, понимаемого как высшее выражение мировой социальной гармонии, акта свободного творчества свободного народа, является, одновременно, манифестацией духа «оживляющего принципы в душе». Принцип, в свою очередь «есть не что иное, как способность изображения эстетических идей» (Кант).

Именно Искусство, взятое в его эстетическом измерении теоретизирует, т.е. представляет для рассуждающего разума (духа) чистую эстетическую предметность, извлеченную художественным гением и обращенную к чистому (лишенному интереса) чувству удовольствия и неудовольствия. Э. эмансипирует

Искусство в феноменологической форме свободного духовного творчества на основе воображения и по законам прекрасного идеала, тем самым отделяя его как от праксеологической, так и от гносеологической (научно-теоретической) сфер деятельности. В концептуальном плане, Э. генерирует феномен «классической художественной культуры», «классики», нормативно специфицирующей европейскую культуру вообще, где искусство представлено идеально, в форме теории («классицизм», «просвещение») и нормативного образца, установленного законодательным суждением вкуса и законосозидающим творчеством художественного гения. Нормативным идеалом в европейской классике становится «Античность», однако не исторический античный (греко-римский) мир, а его художественная реконструкция, произведенная искусством, коллекционированием, философией, начиная от Ренессанса вплоть до середины 17 в. и завершенная И.И.Винкельманом («История искусства древности», 1764). Винкельман предложил формирующейся Э. то, в чем она крайне нуждалась: теоретическим рассуждениям о вкусе, о прекрасном.

Была предложена апеллирующая к истории художественная модель, представляющая прекрасный идеал в наглядно-чувственной, воплощенной форме.

Модель крайне условная, поскольку Винкельман создавал ее не столько опираясь на методику исследования, атрибуции и систематизации реальных художественных произведений (в число «антиков» попадали и прямые подделки), сколько на уже разработанную и разрабатываемую новоевропейскую метафизику Античности, ее теоретический, дискурсивный образ (Буало, Берк, Батте, Вольтер). Такая нормативность классики содержит известный парадокс историзма мира искусства: в своих прекрасных произведениях (классических шедеврах) он экстраисторичен (обращен к вечности), но в своем генезисе — историчен.

Исторический вектор формирования эстетической культуры наиболее полно и всесторонне разработан Гегелем в «Феноменологии Духа» и в «Э». В «Феноменологии Духа» Гегель рассматривает искусство как художественную религию, которая определяется исключительно феноменально, как «самосознание» духа, взятое в своей сугубой субъектности (самоположения для себя же): «дух... который свою сущность, вознесенную над действительностью, порождает теперь из чистоты самости» («Феноменология духа»).

В таком виде дух является «абсолютным произведением искусства и одновременно столь же абсолютным «художником». Однако такое абсолютное произведение искусства, в котором произведение тождественно художнику, не дано в наличности, как то постулировалось классической культурой и, соответственно, Э., а есть результат становления, переживающего различные этапы (формы) своего осуществления.

И здесь Гегель подвергнет радикальной деконструкции абсолют воплощенного прекрасного идеала, рассматривая таковой только в темпорально связанных формах самосозерцания художественных индивидуаций «всеобщей человечности», участвующих в воле и действиях целого. Так возникают виды самосозерцающего свое становление духа, проявляющиеся в соответствующих видах художественного произведения: эпос, трагедия, комедия. Они-то и есть сущностный, субстанциальный «эстетический», который в феноменологическом плане и становится предметом Э. как философии искусства. Э.

Гегеля завершает формирование европейской классической художественной культуры, возвещая уже случившийся «конец искусства», что художественно воплощается в творческой индивидуальности Гёте, особенно в поздний, «классический» период. Установка Э. относительно полного типа культуры взятого как завершающий этап Всемирной истории, способствовал и формированию

истории Э., когда предшествующие исторические периоды (эпохи) в своих творческих художественных феноменах стали рассматриваться именно с позиции эстетической телеологии и заданности. Так появляются «Э. античного мира», «Э. средних веков», «Э. Возрождения», художественный опыт которых осмысливается исключительно с позиций нормативно-эстетической телеологии и заданности. Собственно, такая установка была сформулирована в «Э. и философии искусства Гегеля», его последователя Ф.Т.Фишера («Astetik oder Wissenssamt der Schonen»; тт. 1—3, 1846—1858) и заложила основы традиции истории эстетических учений. В этой истории характерна провиденциально-телеологическая установка на приближение к прекрасному, художественно-выраженному идеалу (эстетической, т.е. обращенной к восприятию на уровне разума чувственного созерцания, манифестации художественно выраженного духа).

Но эта же история изначально оказалась ограничена как в применимости своих методологических установок, так и в полноте охвата продуктов художественного опыта (праксиса). За ее пределами оказались многие артефакты, кстати существенные для понимания исторической специфики художественного творчества даже самой европейской культуры, не говоря уже о иных культурно-художественных мирах: Дальний и Ближний Восток, Африка, доколумбова Америка и т.п., которые рассматривались скорее этнографически, чем эстетически. Что же касается Европы, то целые периоды Античности (архаика, этруское искусство, искусство народов Северной Европы и т.п.) оказались за пределами не только истории Э., но и истории искусства. В равной степени средневековая культура была представлена исторически и теоретически лишь отдельными нормативными формами: философско-теологические интерпретации искусства и т.п. проторенессансные феномены, либо некоторые ретроспекции античной классики. Не входили в таким образом сконструированную модель исторического развития эстетической культуры и вопросы, связанные с региональными, национально-этническими спецификациями творчески-художественной феноменологии. В связи с тем, что классическая Э. и классическая художественная культура предполагают творчество как духовное самостановление для самосознания в форме созерцания, то и человек субъектно определяется как «живое произведение искусства»;

(Гегель), формирующееся лишь в процессе эстетического воспитания, педагогика которого становится существеннейшим элементом Э.

Теоретико-эстетическая концепция эстетического воспитания была наиболее полно разработана Шиллером («Uber die aesthetische Erziehung des Menschen», 1795), где постулируется необходимость творения «эстетической реальности», реальности высшего порядка, в которой только возможно художественное сотворение

человеческой личности, взятой в целостности (гармонии) свободного и универсального развертывания своих способностей (сущностных сил). Основной идеей эстетического воспитания становится игра как единственная форма свободного (от утилитарных влечений) проявления бытия человека. В художественно-классической форме идея эстетического воспитания была раскрыта Гёте («Театральное призвание Вильгельма Мейстера», «Годы учений» и «Годы странствий Вильгельма Мейстера»). Идея эстетического воспитания наметила тему европейской художественной культуры, продолжающуюся и в 20 в., что же касается педагогики, то эстетическое воспитание оказалось мало востребованным, хотя и вдохновило ряд педагогических концепций, в частности К.Д.Ушинского («Человек как предмет воспитания», тт. 1—2, 1868—1869) в

России, Морриса в Англии, а также Бергсона и Дьюи. Однако все эти педагогические устремления не выходили за рамки эксперимента, подчас, крайне драматического. Парадокс эстетического воспитания был художественно осмыслен Манном («Волшебная гора») и особенно остро — Гессе («Игра в бисер»). Однако тематизация эстетического воспитания способствовала становлению «Э» как учебной (школьной) дисциплины и формированию европейской классической модели воспитания и образования. Педагогический модус Э. и эстетического, тем не менее выводил эстетическую проблематику в более общую, антрополого-гуманитарную перспективу, где эстетическое стало все в большей степени рассматриваться как феномен развертывания сущностных аспектов человеческого бытия, а эстетическая теория, соответственно, как проработка возможностей развертывания гуманистической перспективы. Гегелевская концепция человека в виде «живого произведения искусства» явилась импульсом, весьма существенно преобразующим смысл Э. (в теоретическом и праксеологическом планах). Суть его в том, что Э. (эстетическая теория) становится одной из парадигмальных (даже процедурных) установок формирующейся философской антропологии во всех ее многообразных модификациях.

Эстетический и равно художественный опыт начинает интенсивно проникать в сущностные основы бытия, экзистенциальность человека, которая в значительной степени мыслится аутопойетически. Так формируется неклассическая Э., связанная с разнообразными формами житнетворчества, и имеет своим следствием формирование инновационных художественных течений, принципиально антиномичных и парадоксально-маргинальных в отношении к классической, эстетически-концептуализированной культуре. Неклассическая Э. в своем житнетворческом модусе заявляет о себе как негативная по отношению к классической форме, прежде всего в отношении искусства, которое понимается как художественно-житнетворческий акт. Художник вступает здесь как автор и исполнитель, непосредственно включенный в бытие произведения и постоянно осуществляющий его поийесис. Аутопойетический пафос направлен, прежде всего, на

создание авторизованного мифопоэтического мира, относительно самодостаточного и самодостовверного, включенного в него творца-художника. Такой мир обладает собственной Э., чаще всего достаточно полно разработанной в концептуальном плане.

Цельность культуры претерпевает радикальную дифференциацию; художественная культура теперь представляет наступающий и калейдоскопический универсум множества автономных миров.

Возможность построения аутопойетического художественного мира была заявлена творчеством Гельдерлина («Гиперион»), но в радикальной форме проработана Ницше («Происхождение трагедии из духа музыки», «Казус Вагнера» и «Так говорил Заратустра»). Ницше тем более радикализирует установку на возможность (невозможность) целостности культурно-художественного мира, предлагая тезис «Смерти Бога».

«Смерть Бога» лишает мир, прежде всего в его творческом осуществлении всеобщей телеологической задачи, следовательно — всеобщего нормативного идеала, следовательно — возможности континуальной «всеобщей человечности». Мир теперь — дионисийский экстаз, трагедия и индивидуации самоудовлетворяющего «Эго», где аполлоническая завершенность представления для созерцающей рефлексии существует лишь как перманентная целесообразность абсолютной самоутверждающей и законосозидающей воли (воли к власти).

Художественная культура, взятая в подобном ракурсе, становится принципиально культурой модерна, современной и актуальной и одновременно-исключительной и оригинальной. Формируется возможность многообразия «Э.», где само понятие Э. теперь не ограничивается ни статусом философско-теоретической рефлексии по поводу прекрасного, ни статусом «рефлесирующей способности суждения» (вкуса), устанавливающей всеобщую сообщаемость систематизированных ценностей, ни даже спецификацией «гениальности», с ее претензией на всеобщее эстетическое законодательство (нормативный стиль). Э. становится понятием, характеризующим целостность конкретного «субкультурного» художественного мира, обладающего своим авторским стилем, рисунком. Такого рода модернизация неизбежно приводит к разнообразию, эстетически себя определяющих, направлений, течений, вполне суверенных и генетически никак не связанных. Происходит разрушение Всемирной истории Э. и вместе с этим и Всемирной истории искусств, как детерминированного процесса сменяющих, однако, зависимых друг от друга исторических стилей, эпох и т.п. История

эстетической культуры теперь мыслится как трансформация и трансмутация множества коммуницирующих художественных систем в хронотопе социо-культурного события. Э. получает еще одно измерение-социологическое (И.Тэн, Я

.Буркхардт, Маркс, Лукач, Ортега-и-Гассет). Художественно-эстетические феномены представляются здесь как выражение социальных статусов (интересов, целей, представлений) социальных групп в системах экономических и политических отношений (обменов, коммуникаций, конфликтов). Социологизирующая Э. развивается в двух конкурирующих системах самоописания и саморепрезентаций общества: политической и экономической и непосредственно смыкается с социальной антропологией. Таким образом, по определению Хайдеггера, «искусство вдвигается в горизонт Э. и становится непосредственным выражением жизни человека», однако жизни, погруженной в глобальную социальную коммуникацию, что, во-первых требует описания эстетического феномена в контексте этой коммуникации (структурализм, постструктурализм, лингвистические и семиологические процедуры описания) и контекстуального истолкования эстетических событий (герменевтика). Проблематичной остается классическая тема эстетической культуры в модернистской и постмодернистской ситуации. Здесь необходимо отметить статус Музея, удерживающего в определенной степени классическую парадигму как ориентирующую координату, в отношении которой модернистские (неомодернистские) проекты опознают и определяют себя как явления художественной культуры. Присутствие классической парадигмы в коммуницирующей системе эстетических проектов удерживает феноменологическую суть европейской эстетической культуры, концентрируя ее на выявление общегуманитарной телеологической установки, которая определяется Хайдеггером термином «алетейя»; в смысловом аспекте «процветания» и «несокрытости»; истины, открытости для обоснования и утверждения верховных ценностей человечества.

О.Н. Кукрак