

УДК 7.01(045)

Эстетика в XX веке: основные тенденции

Навстречу XIX Международному эстетическому конгрессу

КУЗНЕЦОВА ТАТЬЯНА ВИКТОРОВНА, доктор философских наук, профессор кафедры «Эстетика» философского факультета МГУ имени М. В. Ломоносова.

E-mail: estet@philos.msu.ru

Аннотация. В статье рассматривается многообразие форм эстетической деятельности в современных социокультурных условиях включая концепт Т. Адорно и московскую школу М. Ф. Овсянникова. Освещаются основные тенденции развития современной эстетики. Рассматриваются основные особенности некоторых влиятельных течений эстетической мысли XX в. — экзистенциализма, сайентистской эстетики, феноменологической эстетики, Франкфуртской школы.

Ключевые слова: эстетика; вкус; гармония; красиво/некрасиво; пластика; сайентистская эстетика; феноменология; философское знание; Франкфуртская школа; ценность; антиценность; экзистенциализм; эстетика.

Main Trends in the XXth Century Aesthetics

Forward to the Nineteenth International Aesthetic Congress

TATYANA V. KUZNETSOVA, Ph. D. (Philos.), Professor, Depart of Chair of an Esthetics Faculty of Philosophical Moscow State University of M. V. Lomonosov

E-mail: estet@philos.msu.ru

Abstract. The article discusses the structure of the core problem of aesthetics, including Adorno's concept. Highlights the main trends in contemporize aesthetics. The main features of several in fluencies currents of aesthetics thought the 20th century — existentialism, phenomenological aesthetics and the Frankfurt school.

Keywords: aesthetics; existentialism; phenomenology; Frankfurt school; philosophical knowledge; values; anti-values; beautiful; ugly; taste; harmony; plastic.

В начале 60-х годов прошлого столетия Т. Адорно констатировал симптомы кризиса традиционной эстетики как философской науки. «Понятие философской эстетики производит впечатление чего-то устаревшего, так же как и понятие системы или морали» [1]. Ее место по его наблюдениям стали занимать своего рода теории художественного ремесла, в конечном счете сводящиеся к узко позитивистскому взгляду на вещи.

Однако тогда, в 60-е, 70-е и даже в 80-е годы эти заметки Адорно казались совсем неочевидными. Мы хорошо помним международные эстетические конгрессы того времени, помним имена их ведущих участников, которые в те времена звучали достаточно громко, во всяком случае в академическом сообществе. М. Дюфрен, П. Рикер,

Ч. Дики — все они в разное время обогатили эстетическую мысль оригинальными идеями и серьезными исследованиями. Казалось бы, о кризисе не могло быть и речи. Тем не менее предчувствие Адорно было во многом справедливым, и сегодня мы вряд ли сможем найти в каталогах зарубежных изданий какую-то новую фундаментальную работу, намечающую новые пути в эстетике. Да и у нас после периода бурного развития эстетики, начавшегося в середине 50-х годов и давшего ряд плодотворно работающих школ, в том числе и московскую школу М. Ф. Овсянникова, наступил очевидный спад. Кто-то, в сущности говоря, подводит итоги сделанному, а кое-кто из заметных фигур эстетического движения 60-х-80-х годов давно уже ушел в другие области знания — историю

философии, социологию и, конечно, политологию. А новые имена на эстетическом небосклоне почти не появляются...

Означает ли это, что те темы, над которыми традиционно работает эстетика, исчерпаны и закрыты? Рискнем предположить, что наступивший спад — временное явление, отражающее сужение горизонта духовных интересов общества.

Одним из характерных симптомов сложившейся на сегодня ситуации является вытеснение собственно эстетики в широком смысле этого слова более узкими и очень специализированными направлениями анализа, такими, как семиотика или социология культуры, которые к тому же сосредоточили свое внимание не на всей сфере эстетических явлений, а практически исключительно на одном искусстве. Сегодня работа, посвященная такой традиционной теме, как эстетические категории, может быть воспринята как своего рода анахронизм. Поскольку разработка традиционной эстетической проблематики как бы застыла на точке 20–30-летней давности, не происходит и развития системы эстетического знания, его адаптации к современному полю культуры.

Не в этом ли истоки того снижения креативного потенциала эстетики, которые были предсказаны еще несколько десятилетий назад и которые мы сегодня отчетливо ощущаем?

Однако вряд ли можно рассчитывать на то, что позитивная тенденция сложится как-то сама собой. Для этого требуются целенаправленные усилия и, конечно, рефлексия, осмысливающая весь опыт развития эстетической мысли, в особенности в последние десятилетия.

Прежде чем коснуться современных проблем эстетики, хотелось бы сказать несколько слов об эстетике вообще.

Эстетика — это особый раздел философского знания. Само слово «эстетика» по-гречески значит «чувственный», «относящийся к чувствовосприятию». Предметом эстетики, если сформулировать это с современной точки зрения, является особое эстетическое отношение человека к окружающему миру. Есть другие виды: 1) утилитарно-практическое, 2) теоретическое (с точки зрения познания). А в чем же специфика эстетического отношения? Оно характеризуется двумя моментами. Во-первых, предметом отношения является чувственно воспринимаемая форма того или иного явления как особая выраженная форма. Во-вторых, это отношение носит, так сказать, неутилитарный

характер. Форма выступает как объект незаинтересованного любования. Маркс писал об эстетических отношениях: когда человек удрученный заботами, нуждающийся человек нечувствителен даже по отношению к самому прекрасному зрелищу, торговец минералами видит не красоту и не своеобразную природу минерала, а только меркантильную стоимость. Вещь, воспринимаемая эстетически, фактически «просто нравится» (или не нравится) и все — соображения пользы и любые другие в расчет не принимаются. Поэтому эстетически значимая форма самоценна, она воспринимается как ценность (антиценность), а само эстетическое отношение является ценностным и предполагает оценку: нравится / не нравится, красиво / некрасиво и т. п. Эта ценность не доказывается, она является объектом индивидуального предпочтения субъекта, делом его вкуса.

Хотя эстетическая ценность в этом смысле суверенна и как будто бы парит над миром, она вовсе не оторвана от грешной действительности, от практических интересов человека, эти элементы связаны с практической ценностью вещей, содержатся в эстетически привлекательных формах как бы в снятом виде. Например, нам нравятся обтекаемые формы автомобиля. Почему? Символ скорости. Таким образом, условием возникновения эстетического отношения является возникновение устойчивых ассоциаций с такими вещами, как благо, целесообразность, престиж, богатство (с этим связаны эстетические свойства золота и серебра; для сравнения — у некоего негритянского племени еще в XIX в. считалось красивым железо) Утилитарное, таким образом, присутствует и как бы просвечивает в эстетическом в качестве его второго, скрытого плана.

Эстетическое отношение может иметь разный оттенок, разную эмоциональную окрашенность. Поэтому оно характеризуется с помощью различных определяющих понятий. Эти понятия обычно именуются эстетическими категориями. Все эти категории обычно парные (+ и –). Наиболее важные — это прекрасное/безобразное; трагическое/комическое; возвышенное/низменное. Но есть еще уточняющие, производные, промежуточные категории, например, изящное.

Объектом эстетического отношения могут быть явления самые разные. Это отдельные предметы естественного происхождения и сама природа в целом, предметы рукотворные, в частности (и прежде всего) произведения искусства,

окружающая человека природная среда, наконец, сам человек и различные формы его деятельности. Мы можем говорить, например, об эстетике спорта, об эстетической привлекательности бытовых форм (этикет). Математики говорят о красивых решениях, шахматисты — об изящных ходах и композициях и т. п.

Эстетическая форма не имеет познавательного статуса, через эстетическую ценность мы не получаем собственно знания. Но она способствует познанию, активизирует его, служит нашей ориентации в окружающем мире. Характерный пример приводит авиаконструктор Антонов: интуитивно наиболее красивая форма обычно оказывается и наиболее целесообразной, как это потом показывает расчет. В эстетическом отношении важная для нашего познания информация как бы «свернута», и оно позволяет охватить как бы сразу, единым взглядом множество параметров в их взаимной увязке. Соответственно этому содержание современной эстетики довольно многообразно. Оно включает в себя такие группы проблем, разработка которых дает целые теоретические разделы: как сущность художественного творчества, природа эстетического вкуса и механизмы формирования эстетического отношения, законы эстетического освоения мира человеком, структура и закономерности функционирования эстетической культуры (а под эстетической культурой мы понимаем всю ту часть культуры, которая представляет собой сферу эстетической ценности) и ряд др.

В ходе развития культуры и эстетической способности как ее неотъемлемого элемента обогащалась также и система эстетических категорий. Каждая из категорий при этом внутренне дифференцировалась, закрепляя таким путем усложнившиеся эстетические представления. Так появляется представление о различных видах прекрасного (изящное, грациозное и т. п.) или комического (юмор, сатира, ирония и т. д.). Появляются и новые категории, отражающие развитие социального и художественного опыта, такие, как мелодраматическое, гротескное, романтическое. Эти новые категории, однако, более специальные и уже по сфере охвата, чем основные эстетические категории. Как правило, они не могут быть отнесены ко всей действительности в целом и характеризуют специфические особенности поведения и переживаний человека.

Эстетическое отношение реализуется практически во всех сферах жизни. Вместе с тем

в процессе развития человечество выработало специальные формы деятельности, задачей которых является целенаправленное культивирование и развитие нашей эстетической способности. Сохранением этих форм деятельности является эстетическое оформление человеческого поведения, окружающей предметной среды, производство особого вида продукции — эстетических ценностей.

Способность относиться к явлениям эстетически детерминирована культурно-исторически, а также социально. Еще Чернышевский отметил, что идеал светской красавицы отличается от народного идеала красоты. Или: в эпоху классицизма эстетичной считалась «украшенная», подчеркнута сформированная человеком природа (что объясняется вообще идеалом уравниловки и упорядоченности (в противовес хаотическому и многоцветному миру средневековья), а в эпоху романтизма — «естественность» той же самой природы [2].

Из того что эстетическая способность обусловлена социальными и культурными факторами, следует, что круг проблем эстетики, способ постановки и анализа этих проблем исторически менялись [3]. Менялось и место эстетики в системе знания. Например, античные мыслители активно ставили эстетические проблемы, но эстетика как наука у них не выделялась в самостоятельную область. Дело в том, что у них то, что сейчас называем эстетикой, — это учение о мировой гармонии и пластически оформленном бытии, трактуемое прекрасное прежде всего как телесную соразмерность. Поэтому эстетика у них по существу совпадает с философией природы или если употребить специальный термин — натурфилософией [4, с. 628–644.].

В средние века эстетическое утрачивает телесный характер и приобретает характер спиритуальный, духовный. Красота трактуется как символическое отображение божественного совершенства. В такой системе мировоззрения эстетика тоже выделиться не могла, она сливалась с философией религии. Отделяется она от других отраслей знания тогда, когда в полной мере была осознана суверенность человека как субъекта познания и действия, нет «вписанного» в мир, но и противостоящего ему, когда в полной мере можно стало говорить о самоопределении человека в сфере оценки и вкуса. Это произошло в философской мысли Нового времени — XVII и особенно XVIII в. Тогда же, в середине XVIII в. возникает

и сам термин «эстетика», который предложил немецкий философ-просветитель А. Баумгартен [5]. В этот период эстетика развивалась преимущественно как философия искусства.

Современная эстетика тоже сохраняет характер философской дисциплины, но она уже не носит исключительно философского характера, а опирается на данные конкретных наук, которые в XVIII и даже XIX в. не существовали либо были еще в зародыше. Это психология творчества и восприятия, социология, семиотика и ряд др. [6]

До последнего времени весьма влиятельным направлением в эстетике, наряду с марксизмом был экзистенциализм [7]. Типичным примером экзистенциальной эстетики является эстетика одного из его теоретиков — Сартра, который был также крупным писателем. Экзистенциальная эстетика отражает характерные черты экзистенциальной философии в целом. Эта философия обращена к человеку, к его эмоциональному самочувствованию. Человек — это существо, «заброшенное» в мир и ощущающее в нем тоску и отчаяние. Фундаментом для экзистенциализма является различение подлинного и неподлинного бытия. Человек как личность раскрывается таким образом в подлинном, но в повседневной реальности он ведет неподлинное, стереотипное, обезличенное существование. Подлинное существование достается в те редкие минуты жизни, когда человек осуществляет свой подлинно свободный выбор. Это его звездные минуты, это минуты трагические, так как такой выбор осуществляется обычно перед лицом смерти, в совершенно особых — «пограничных» ситуациях. Свобода, осуществляемая в таком выборе, это высшая ценность, но вместе с тем бремя — человек «обречен» на свободу. Примером такой экзистенциальной ситуации можно считать ситуацию комбата Сотникова в «Восхождении» Л. Шепитько.

Вот как Сартр рассматривает в свете этой концепции творчество Бодлера, как он интерпретирует его темы и мотивы. Творчество, рассуждает Сартр, это чистая свобода, которая теряет себя в сознании человека, а по сути в «ничто», так как сознание есть всегда продолжение бытия за его пределами и в этом смысле его отрицание, небытие [8]. Бодлер стремится к этой свободе и в то же время испытывает страх перед ней, как и перед одиночеством и небытием. Стремление избежать тревоги, которую вызывала у него перспектива полной свободы, порождало в нем стремление

ограничивать свободу как чистую субъективность рамками объективного, стремиться к компромиссу с объективным. Отсюда двойственность сознания поэта, постоянно преследующее его чувство виновности, которое видно в его стихах.

Основной и конечной целью искусства по Сартру является присвоение совокупной целостности бытия человеком. Делает это искусство, показывая мир не таким, каким он является на самом деле, а таким, каким он был бы, если бы имел достаточную степень свободы для человека и, следовательно, не был бы отчужден от людей, а соответствовал бы их стремлениям. Показателем того, что эта цель достигнута, является возникновение эстетического наслаждения при восприятии произведения искусства.

Раскрытие мира осуществляется в художественном творчестве и восприятии не иначе как только в действии, ибо только в действии человек может почувствовать себя как бы стоящим над ситуацией реального мира, т. е. способным изменить его. Творческая активность, стимулируемая восприятием произведения, затем переносится на реальный мир и проявляется в стремлении к справедливости и свободе. Следовательно, искусству свойственно внушать чувство моральной ответственности за несправедливость, совершающуюся на Земле, учить нести эту ответственность. В ранний период своей деятельности Сартр утверждал идею этической нейтральности искусства, зрелый Сартр, прошедший через опыт войны с фашизмом и сопротивления, делает заключение о связи эстетического и этического аспектов и даже выдвигает последний на первый план: «в основе эстетического императива, — пишет он, — лежит императив моральный» [8]. Создать хорошее произведение без этически оправданной идеи невозможно. В этом эстетика Сартра перекликается с Толстым и Достоевским.

Исходя из такого понимания функций искусства, Сартр утверждает, что основным условием свободы является демократия, когда угрожают демократии, угрожают и искусству. И не всегда демократию можно защитить пером; приходит день, когда перо откладывается и писатель берется за оружие [8].

Сартр и другие представители леворадикальной эстетики, различных ее направлений, не являются апологетами капитализма, но и выступают с решительной его критикой. Об этом, наверное, надо задуматься некоторым нашим современным

общественным деятелям, которые именуют себя левыми радикалами (это, кстати, не случайно, потому что вообще-то они правые). Инвектива Сартра против капитализма включает в себя констатацию того факта, что буржуазия стремится включить искусство в обычные рыночные отношения, рассматривая его не как бескорыстное и незаинтересованное творчество, а как оплачиваемую услугу.

В какой ситуации только истинные художники остаются верными миссии искусства. Каждое их произведение является предпосылкой не только отображения мира, но и его изменения. В какой то мере из этой мысли Сартра вышла леворадикальная эстетика 60–80-х гг., тесно связанная с бунтующим студенческим движением. Стараясь изменять мир, она попыталась снять ту «прозрачную стену», которая отделяет искусство от мира, преодолеть грань между искусством и жизнью, создавая своего рода хеппенинги, в которых грань между искусством и политическим действием стиралась. Но все же этот опыт показал, что в качестве непосредственного катализатора искусства недостаточно эффективно. Гораздо важнее его функция отражения, убеждения. Отражая разочарование в этом опыте, Сартр признал, что искусство само по себе не может изменить современное общество. «Я долго принимал перо за шпагу, написал он в 60-е годы, — теперь я убедился в нашем бессилии» [8].

Это изменение точки зрения на искусство вызвало существующий сдвиг в эстетике Сартра. Теперь в качестве практики он рассматривает уже не философское или художественное творчество, т. е. не деятельность сознания, как это было у него раньше, а труд, производство. В этом плане на последней стадии своей идейной эволюции он существенно сблизился с марксизмом. В процессе любой деятельности, по Сартру, нет ничего предопределенного. Реализуя эту деятельность человек, художник не основывается на какой-либо заранее заданной установке, а вовлекается в жизнь, не зная к чему приведет избранный им путь. Например, когда художник пишет картину, он не знает в точности, какой она будет. В этом смысле художественное творчество является как бы обобщенной моделью человеческой деятельности вообще [8].

При этом Сартр различает две основные модели творчества: «искепистскую» и «вовлеченную» [8]. Первая из них характеризуется бегством

в прошлое, в мир иллюзий, стремлением к вечной неподвижности и спокойствию материального бытия. Этой модели он противопоставляет «вовлеченное» (или «ангажированное») искусство. Сартр выступает против снобистской точки зрения, будто это ослабляет эстетическое значение искусства. Художник вовлечен в общественную жизнь, «завербован» ею, и это не только не плохо, но и естественно. Он должен содействовать изменению наличных социальных ситуаций с целью содействия человеческой свободе. Но при этом художник не должен служить какой-либо конкретной партии. Таким образом, несмотря на некоторое созвучие, концепция «ангажированного» искусства противоположна известной концепции партийности.

Следующее весьма влиятельное направление — это сайентистская эстетика. В ней много различных течений и концепций, а объединяет их одно — стремление к применению для описания и анализа искусства общенаучных понятий, особенно разработанных в естествознании и точных науках. К числу последних причисляются лингвистика, логика, семиотика, теория информации, которые весьма активно проникают в исследование искусства и в значительной степени определяют лицо сайентистской эстетики.

Одним из самых характерных примеров сайентистского подхода является эстетика Н. Гудмена. Гудмен рассматривает искусство как форму познания и выявляет ее специфику через сопоставление искусства с научным познанием. Даже критерии эстетического совершенства он связывает не с прекрасным или приятным, а с познавательной эффективностью искусства как особой символической системы. Изъян этой эстетики, как и большинство других сайентистских концепций в том, что субъект творчества и восприятие берется изолировано. Это своеобразная эстетическая робинзонада. Тем не менее применение к искусству понятий, разрабатываемые в логике и математике, дает порой неожиданный эффект и высвечивает некоторые неожиданные моменты искусства.

Характеризуя познавательную специфику искусства, Гудман учитывает интеллектуализацию современного искусства. Поэтому он отказывается от традиционной схемы, согласно которой наука обретает мир в понятиях, а искусство в образах. По его мнению, отличие искусства от науки состоит не в этом, а в доминировании символов с различными специфическими характеристиками [7].

Специфику эстетически знаковых систем он связывает с некоторыми признаками (или как он их называет, — «симптомами») эстетического [7].

- Отношение между знаком и обозначаемым по типу экзemplификации (пример: у Эйзенштейна в «Октябре» кадры, на которых сняты часы, подают идею исторического времени. Проблема в том, что экзemplификация многозначна.

- Компактность. Это термин, который взят из области математики и характеризует внутреннее строение некоторого множества. Множество компактно, если между любыми двумя его элементами всегда существует третий элемент. Используя понятие компактности, Гудмен стремится формально-математическим языком указать на то обстоятельство, что при эстетическом восприятии учитываются малейшие нюансы начертания, характер штриха и т. п.

- «Синтаксическая насыщенность». Это понятие введено с тем, чтобы различать наглядные элементы научного и художественного языка. Сравним, к примеру, моментальную кардиограмму с рисунком Хokusая, изобразившего гору Фудзи. Контур может быть одним и тем же. В чем же разница? Для восприятия произведения искусства важны: цвет линии, толщина штриха и т. п. Это значит, что значимыми являются больше компонентов изображения, чем на кардиограмме, оно синтаксически более насыщено.

Другой пример сайенистской эстетики — теоретико-информационная эстетика А. Моля. Моль берет некоторое художественное произведение и расчленяет на простейшие элементы: отдельные звуки, изображение по принципу телевизионного раstra, каждый из элементов может рассматриваться как единица в двоичной системе информации — бит [7]. Затем подсчитывается общее количество информации в произведении, а на этой основе формулируются качественные оценки произведения «содержательность» и т. п. Произведение рассматривается как информационная структура со сложной архитектурой уровней. Так произведение несет как общую информацию, так и эстетическую. Эстетическая информация связана с возможностью вариации одного и того же знака или сообщения (так, оценивая красоту женщины, мы берем ведь не общую особенность строения женского тела, а именно уникальность данного тела).

Следующий тип эстетической теории, которую мы кратко охарактеризуем, это феноменологическая

эстетика. Рассмотрим ее на примере концепции Г. Зедльмайра. Формирование научных интересов Зедльмайра связано с Венской школой искусствознания, характерной чертой которой было разочарование в позитивизме и психологизме и попытка анализировать имманентные свойства искусства. История искусства, по Зедльмайру, — история духа, разворачивающегося в смене художественных систем и стилей. Основное внимание сосредоточено на анализе произведения искусства как автономной специфической структуры текста.

Феноменологический анализ произведения — это метод структурного смыслового анализа отдельного произведения, затем искусства в целом и, наконец, всей духовной атмосферы эпохи. Художественное произведение как эстетический объект существует для Зедльмайра в акте восприятия. При этом произведение рассматривается не как вещь, а как некий «идеальный объект», данный в этой материальной вещи; существует этот идеальный объект в сознании. Таким образом эстетическое восприятие порождает произведение как эстетический объект, при этом порождение одновременно является интерпретацией. В отличие от научного сознания, расчленяющего бытие и направленного на факт, деталь, частность, искусство направлено на целостность бытия. Поэтому истины искусства выше научных. Более того, только художник способен уловить «лицо», живую качественность мира. Онтологической предпосылкой произведения является некоторая объективная реальность, однако само произведение не существует в реальности, оно дано лишь нашим воображением, изолировано от мира и имеет собственное время существования.

Основные принципы структурного анализа изобразительного искусства и архитектуры сформулированы Зедльмайром в его работе «Образное видение» [7]. Центральным здесь является понятие структуры как расчлененной целостности, элементы которой определенным образом связаны друг с другом. Законы бытия художественного произведения равнозначны законам его структуры.

В этой связи Зедльмайр по-новому трактует процесс интерпретации художественного произведения. Интерпретация в искусстве не есть просто «истолкование», отыскание некоего «значения», скрытого за художественной формой. Интерпретация есть воссоздание, новое рождение произведения в душе зрителя. В интерпретации

картинка или скульптура как вещь не меняется, но заключенный в них «идеальный объект» всегда новый.

Интерпретация произведения является творческим процессом и захватывает человека целиком — его ум, душу и тело. Этот процесс имеет три ступени: первая — непосредственное и непосредственное впечатление, еще неразвитое и нечеткое; вторая — поиск «правильной» интерпретации, соотнесение элементов художественного целого, привлечение знаний о мире и искусстве, работы воображения и интеллекта. Это рациональная стадия.

Третья — на второй стадии первоначальная целостность распадается, поэтому остановка на ней равнозначна разрушению художественного произведения. Поэтому на существующей третьей стадии эта целостность вновь воссоздается, но теперь она обогащена интерпретацией.

Проблема интерпретации приобретает у Зедльмайра особое значение в связи с оценкой модернистского искусства. Это искусство впервые дало произведения, принципиально неинтерпретируемые. Перед таким «произведением» интерпретатор немеет или же он просто осуществляет симуляцию интерпретации. А так как интерпретация равнозначна созданию произведения как идеального объекта, то модернизм уже выводит нас за рамки искусства.

Однако у Зедльмайра данная проблема трактуется специфическим образом, потому что под понятие модернизма и декадентского искусства он подводит и реализм. Вообще же он предлагает следующую периодизацию европейского искусства:

- Прероманское и Романское (550–1150),
- Готика (1140–1470),
- Ренессанс и барокко (1470–1760),
- Модернизм (1760 — по настоящее время).

Это связано с религиозными основами его эстетики. Вершиной этой точки зрения является готика как образец подлинной целостности и красоты, образ «божества», абсолюта. Далее уже упадок, регресс, связанный с кризисом христианства. Закономерным следствием кризиса стало обособление искусства и религии. Этот процесс положил начало переходу к антигуманности и эксцентричности модернизма и вообще в конце концов — к антиискусству. Модернизм знаменует собой замену гомоцентрического, антропоморфного мировосприятия космоцентрическим и технотронным. Нельзя

определять современное искусство как упадок или взлет — оно противоречиво.

Наконец последнее направление, которое оказало влияние на развитие эстетики в XX в., — это Франкфуртская школа. Франкфуртская школа — идейное течение, возникшее в начале 30-х годов на базе Франкфуртского института социальных исследований. В своих поисках она связана с марксизмом, но марксизмом «критическим», адаптированным в рамках буржуазной философии и мелкобуржуазного леворадикального политического сознания.

В центре философии Франкфуртской школы — критика рационального разума и даже всей диалектики просвещения, лежащей в основе европейской духовной культуры Нового времени. Рациональное мышление изначально обладает неким дефектом — оно репрессивно, оно связано с господством и волей к власти, потому что смысл его в овладении отдельным от субъекта и противопоставленным ему объектом, в том числе природой (включая и природу самого человека). Это значит, что оно всегда подавляет. Рациональность проникает в человеческое общество, превращает общество в коллектив обличенных анонимов. Каждый человек лишь кажется личностью — на самом же деле он псевдоиндивидуальность. Надо вместо рационального буржуазного человека произвести действительного человека. Для этого надо сбросить с нашего сознания и вообще с нашего «Я» оковы тех форм мышления, оставаясь в которых мы обречены воспроизводить буржуазное общество. Сделать это должно искусство. Подлинное искусство выражает истину человеческого существования в гармоничном единстве с природой, когда человек со своим сознанием не противопоставляет себя ей, а уподобляется ей и ее творческим силам. Такая гармония человека и природы осуществляется на самых ранних ступенях истории. И истинное искусство должно возродить дух того времени, оно становится как бы «поиском утраченного времени». И с данных позиций поиска — воспоминания мы должны рассматривать всю современную цивилизацию. Но истина, возвещаемая таким образом, должна казаться человеку, воспитанному в буржуазной культуре, абсурдом. Поэтому адекватная своим задачам форма современного искусства есть искусство абсурда. Такое искусство неизбежно обрекается на одиночество, на конфликт с массовой публикой. Романтическая позиция непризнанного, непонятого, гонимого художника

является единственно возможной для того, кто работает в русле такого искусства. Поэтому его неизбежная социальная форма — элитарность.

А это значит, что истинное искусство вступает в противоречие с понятием произведения как такового. Его произведения уже не должны быть произведениями в точном смысле слова, а должны быть средством его отрицания, деструкции. Настоящее произведение всегда «на грани», оно как бы балансирует между существованием и несовершенствованием. Искусство должно смоделировать, так сказать, материальную архитектонику качества. Образец такого искусства рассматривает атональная музыка Шенберга, а также эксперименты беспредметничества в живописи.

Опираясь на культуру предыдущих веков, хочется верить, что эстетика будет развиваться и влиять на другие науки в конвенциональном плане, а также переосмысливать и анализировать как классическую, так и модернистскую и постмодернистскую картину мира и человека.

Эстетика как философская наука, эстетическая мысль, эстетическое и художественное воспитание

отражают в сферах человеческой жизнедеятельности воплощение красоты и гармонии, способствуя как единению всех наций и народов, так и образованию молодежи в современном мире.

Литература

1. Адорно Т. Эстетическая теория — М.: Республика, 2001. — 527 с.
2. Крутоус В. П. Эстетика и время. Книга взаимоотношений. — СПб.: Алтейя, 2012. — 672 с.
3. Бычков В. В. Эстетика: Учеб. — М., 2002. — 556 с.
4. Аристотель. Политика. Соч. в 4 т. — М., 1983. — С. 628–644.
5. Овсянников М. Ф. История эстетической мысли. — М.: Высшая школа, 1984. — 336 с.
6. Выготский Л. С. Психология искусства. — М., 1986. — 574 с.
7. Долгов К. М. От Кьеркегора до Камю: очерки европейской философско-эстетической мысли XX века. — М.: Искусство, 1990. — 399 с.
8. Долгов К. М. Эстетика Ж. — П. Сартра // Знание — Эстетика — 1990. — № 3–64с.