

Розділ 2. Історія світової естетичної думки

§ 1. Естетичні уявлення в системі філософського знання часів Античності

§ 2. Естетична складова у європейській філософії доби Середньовіччя

§ 3. Естетична складова у європейській культурі епохи Відродження

§ 4. Становлення естетики як науки у добу Нового часу

§ 5. Естетичні теорії сучасності

§ 1. Естетичні уявлення в системі філософського знання часів Античності

Естетичні погляди в контексті культури Давньої Греції та Давнього Риму походили від міфологічних уявлень, яким був прита-манний космологізм. Космос, із погляду античних мислителів, харак-теризується гармонійністю, домірністю, структурною та ритмічною оформленістю, величию та вважається втіленням найвищої краси. Усе інше є носієм краси настільки, наскільки воно наближається до цієї абсолютної гармонії, а створена людиною річ розглядається як імітація Космосу. Подібні уявлення про чуттєво-матеріальну організацію Кос-мосу були властиві ранньому періоду розвитку античної думки.

Антична естетична думка досягла найвищого розквіту в період VII ст. до н. е. — III ст. н. е., коли на зміну такому уявленню натурфілософів про Космос приходить інтерес до самої людини, яка пізнає. Античні мислителі сформулювали найголовніші питання, які стануть пізніше проблемним полем естетики: відношення естетичної свідомості до дійсності, природа мистецтва, сутність творчого процесу, місце мистецтва в житті суспільства, розробили теорію естетичного виховання. Великою є заслуга античних мислителів щодо осягнення прекрасного, міри, гармонії, трагічного, комічного, іронії та ін.

У ранній грецькій літературі — у Гомера в «Іліаді» та «Одіссеї» — раціональні думки про мистецтво сполучаються з міфологічними уявленнями. Поеднання міфологічного і раціонального зустрічається й у Гесіода, автора поем «Праці і дні» та «Теогонія». Краса і добро у нього мисляться як вихідні від богів. Художню творчість він також вважає актом божественним.

Ґрунт для естетичних теорій античної філософії підготували мілет-ські матеріалісти (кінець VII — VI ст. до н. е.) — Фалес, Анаксимандр і Анаксимен.

Найбільш ранньою школою грецької філософії, що стала на шлях розробки естетичних понять, була піфагорійська школа, заснована Піфагором у VI ст. до н. е. в місті Кротоне (Південна Італія). Згідно з поглядами піфагорійців, сутність речей складає число, і тому пі-знання світу зводиться ними до вчення про числа, з яким пов'язана концепція про протилежності. Усе існуюче — низка протилежностей, які породжують гармонію. Піфагор першим звернув увагу на порядок і гармонію, що царюють у Космосі. Піфагорійці вважали, що гармонія чисел є об'єктивною закономірністю, яка виявляється в усіх явищах життя. Вони розуміли гармонію як «згоду незгодних», тобто акценту-вали увагу на примиренні протилежностей, порушили питання про об'єктивні основи прекрасного.

Детально поняття гармонії ця школа (перш за все сам Піфагор) досліджувала на прикладі музики. У працях піфагорійців про музику вперше зустрічається думка про те, що якісна своєрідність музичного тону залежить від довжини струни, що звучить. На цій основі піфаго-рійці розвили вчення про математичні основи музичних інтервалів.

Діалектичні припущення піфагорійців набули розвитку в поглядах Геракліта Ефеського (бл. 520-460 рр. до н. е.). Розвиваючи матеріалістичні вчення мілетських філософів, за першооснову всього існуючого він бере «вічно живий вогонь». За Гераклітом, у світі царює сувора закономірність і в той же час у ньому немає нічого постійного — усе тече і змінюється. На відміну від піфагорійців, він робить акцент не на примиренні протилежностей, а на їхній боротьбі. Геракліт вважав, що прекрасне має об'єктивну основу. Конкретизуючи поняття краси, Геракліт говорить про гармонію як єдність протилежностей. Гармонія для нього, як і краса, виникає через боротьбу. Гармонія, що є основою краси, на думку філософа, має універсальний характер: вона є основою Космосу та людських стосунків, вона присутня у витворах мистецтва. Геракліт трактує міру як одну з найважливіших естетичних категорій, що, як і гармонія, має загальний характер.

Центром уваги давньогрецького філософа Сократа (470-399 рр. до н. е.) була людина, яка цікавила філософа з точки зору її практичної діяльності, поведінки, моральності. Відповідно до поглядів Сократа, будь-яка людська діяльність має певну мету — абсолютне благо. Естетична діяльність також є доцільною, тому її результати повинні оцінюватися з огляду на відповідність до певної мети. За Сократом, прекрасне не існує як абсолютна якість предметів і явищ, а розкривається лише в їх співвідношеннях і у своїй сутності збігається з доцільним. Сократ підкреслює органічний зв'язок етичного і естетичного, морального і прекрасного. Ідеалом для нього є прекрасна духом і тілом людина.

Мистецтво, особливо скульптура, за Сократом, зображує не тільки тіло людини, але і її душу. У цій думці Сократа викладена його концепція духовної краси. Вона відрізняється від піфагорійської концепції краси, що мала винятково формальний характер. Там красу вбачали в пропорції, тут — ще й у вираженні душі. Сократ поєднав прекрасне з людським більш тісно, ніж це можна було спостерігати у піфагорійців, які бачили красу скоріше в Космосі, ніж у людях.

У пізніших естетичних системах, особливо в класичний період Античності, обидва мотиви

— краса форми і краса душі — знаходили сильне і живе вираження, що дістало назву калокагатії — єдності до-бра, краси і блага, прекрасної форми і внутрішньої досконалості.

Потужний крок у розвитку естетичних ідей Античності зробив великий давньогрецький філософ Платон (427-347 рр. до н. е.). На його думку, чуттєві речі мінливі. Вони виникають і зникають, і вже внаслідок цього не втілюють у собі сутності буття. Справжнє буття властиве лише особливого роду духовним сутностям — «видам» або «ідеям». «Ідеї» Платона — це загальні поняття, що характеризують собою само-стійні сутності, верховною ідеєю є ідея блага.

Питання естетики порушуються в багатьох творах Платона — «Гиппій Більший», «Держава», «Федон», «Софіст», «Бенкет», «Закони» та ін. Прекрасна ідея, яка перебуває поза часом і простором та не змінюється, протиставляється Платоном чуттєвому світу. Оскільки краса має позачуттєвий характер, то вона досягається, за Платоном, не почуттями, а розумом. Ця ідеологія стала у Платона базою для аналізу мистецтва.

Відомо, що попередники Платона — Геракліт і Сократ — розглядали мистецтво як відтворення дійсності через імітацію. Платон також говорить про імітацію чуттєвих речей, які самі, проте, є відбитками ідей. Художник, що відтворює речі, відповідно до поглядів Платона, не піднімається до розуміння істинно існуючого і прекрасного. Створюючи витвір мистецтва, він лише копіює чуттєві речі, а вони, у свою чергу, є лише копіями ідей. Тим самим витвори художника — тільки копії з копій, імітації імітацій, тіні тіней. Як повторний відбиток, як відбиток відбитого, мистецтво, на думку Платона, позбавлене пізнавальної цінності.

Аналогічно Платон розглядає і творчий процес. Він різко протиставляє художнє натхнення пізнавальному акту. Натхнення художника ірраціональне, протирозумне. Характеризуючи творчий процес, Платон користується такими поняттями, як «натхнення» і «божественна сила». Поет творить «не від мистецтва і знання, а від божественного визначення й одержимості».

Платон таким чином розвиває містичну теорію поетичної творчості. Згідно з цією теорією, художник творить у стані натхнення і несамовитості. Платон не обмежується загальним розглядом категорії прекрасного, природи мистецтва і сутності художньої

творчості. Його цікавить і соціальний аспект мистецтва. У діалозі «Держава» Платон стверджує, що мистецтву взагалі немає місця в ідеальній державі. Проте він припускає можливість створення і виконання гімнів богам, оскільки вони збуджують мужні та громадянські почуття.

Одним із найбільш глибоких критиків платонізму був Арістотель (384-322 рр. до н. е.). Він детально проаналізував платонівську теорію ідей і дійшов висновку про її неспроможність. Питання естетики обговорюються Арістотелем у таких творах, як «Риторика», «Політика», і особливо в «Мистецтві поезії», названому коротко «Поетикою». Останній твір зберігся у неповному і недостатньо обробленому вигляді. «Поетика» Арістотеля була узагальненням художньої практики свого часу і зводом правил творчості та носила певною мірою нормативний характер. На противагу Платону, що переважно схиляється до умоглядного трактування естетичних категорій, Арістотель виходить завжди з практики мистецтва.

Арістотель, як і його попередники, у центр своїх естетичних міркувань ставив проблему прекрасного. Основними проявами прекрасного, на думку Арістотеля, є злагодженість, домірність і певність. Завдання мистецтва Арістотель бачив в імітації (грец. «мімесис»). У «Поетиці» філософ говорить про три різновиди мімесису: у засобі, предметі і способі. Усі види мистецтва, за Арістотелем, різняться за засобами імітації: звук — засіб для музики і співу; фарби і форми — для живопису і скульптури; ритмічні рухи — для танців; слова і метри — для поезії.

Названі види мистецтва Арістотель поділяє також на мистецтва руху (поезія, музика, танок) і мистецтва спокою (живопис і скульптура). Особливо докладно філософ зупиняється на розподілі словесного мистецтва на роди і види на основі розрізнення особливостей об'єктів і форм імітації, описує своєрідність епосу, лірики і драми. Драма поділяється на комедію і трагедію. Трагедія, за Арістотелем, збуджує співчуття і страх, очищає ці пристрасті. Арістотель називає катарсис (грец. «катарсис» — очищення) метою трагедії.

Значний інтерес мають міркування Арістотеля з приводу творчого процесу. В Арістотеля він втрачає таємничий, містичний характер. Процес створення художніх творів, а також їхнє сприйняття є, на погляд Арістотеля, інтелектуальними актами, філософ підкреслює зв'язок творчого процесу з пізнавальною діяльністю людини.

У творчості Арістотеля давньогрецька естетична думка досягла свого найвищого розвитку.

У післякласичний (елліністичний) період Космос як основний об'єкт античної думки трактується вже у контексті суб'єктивних людських переживань. Міра, ритм, гармонія та інші поняття з абстракт-но-загальних схем космічного буття все більше перетворюються в засоби самовивчення внутрішнього змісту людини. Цим займалися різноманітні філософські школи пізньої Античності — стоїки, епіку-рейці, скептики та ін.

§ 2. Естетична складова у європейській філософії доби Середньовіччя

Традиції античної естетики після розпаду античного світу були підхоплені мислителями Візантії (IV-XV ст.).

Християнство сформувало нові духовні ідеали, які знайшли відображення у видатному пам'ятнику філософської думки раннього Середньовіччя — «Ареопагітиках», представленим на Константино-польському соборі 532 р. як нібито твори св. Діонісія, напівміфічного діяча раннього християнства, сподвижника апостола Павла, якого частіше називають Псевдо-Діонісієм Ареопагітом. Ці твори мали значний вплив на всю середньовічну філософію.

Концепція прекрасного, що розвивається в «Ареопагітиках», містить у собі ідею про еманацию краси, вчення про світло та вчення про любов, запозичені з античної естетики. У цьому творі було досягнуте поєднання онтології, гносеології й естетики; естетика постає як вчення про божественну красу і розуміння Бога.

На перший план висувається проблема образу, який розумівся пізньоантичною естетикою як носій особливого, недискурсивного знання. При цьому найбільша увага приділялась його функції імітації, вираження і позначення об'єкта.

Першим із християнських мислителів Климент Олександрійський (? — до 215) визначив вчення про образ як головний структурний принцип своєї світоглядної системи, що забезпечує її цілісність. Бог — вихідний пункт образної ієрархії, першообраз для наступних відображень. Його першою репрезентацією, максимально ізоморфною, подібною йому практично в усьому, є Логос — образ, що чуттєво ще не сприймається. У свою чергу, його образом виступає розум або душа людини. Сама людина стає тільки третьою репрезентацією Бога — матеріалізованим, візуально і тактильно відчутним образом, який слабо відбиває першообраз. І зовсім віддалений від істини четвертий щабель образів — витвори образотворчого мистецтва, зокрема статуї, зображення людей.

У період іконоборства (726-843) проблема образу обговорювалась як найважливіша проблема духовної культури. Іконоборці спиралися в основному на біблійні ідеї про те, що Бог є дух, і на вказівку «не роби собі кумира і ніякого зображення того, що на небі вгорі і що на землі насподі, і що у водах нижче землі» (Втор. 5, 8). Іконоборці відхиляли насамперед антропоморфні зображення Христа. Одним із прихильників ікон був відомий візантійський богослов, філософ, поет Іоанн Дамаскін (675-753). У «Трьох захисних словах проти заперечуючих святі ікони» він довів: ікона як образ є відтворенням божественного архетипу. Коли люди вклоняються іконі, честь, яка віддається образу, переходить до першообразу.

Західна гілка християнства вирішувала те ж завдання засвоєння античної спадщини. Першість належала Августину (Аврелію Августину Блаженному) (354-430), який у автобіографічній «Сповіді» розповідав не тільки про свої філософсько-релігійні, але і про естетичні шукання.

Августин розрізняє прекрасне і відповідне. У його розумінні прекрасне цінне саме по

собі, у відповідному ж присутні моменти доцільності. Прекрасне, на думку Августина, є належним саме по собі, відповідне — лише стосовно до будь-чого. Прекрасному протистоїть «ганебне і потворне», тоді як протилежністю відповідного є «недбале». Центральним пунктом естетичних поглядів Августина є поняття «єдність». Чим досконаліша річ, тим більше в ній єдності. Августин вважав, що єдність може подолати пристрасті за допомогою вчення про трагічну роздвоєність світу, про споконвічну боротьбу світла і тьми. Прекрасне єдине, тому що і саме буття єдине.

У пізньому Середньовіччі з'являються спеціальні естетичні трактати в складі великих філософсько-релігійних праць (так званих «сум»); підвищується інтерес до теоретичного осмислення естетичних проблем, що особливо характерно для мислителів XII-XIII ст., які створили так звану «монастирську естетику» з властивою їй простотою і поглибленим спогляданням внутрішньої краси. Так, наприклад, Альберт Великий (1193-1280) характеризує красу як злиття і просвічування «форми» (ідеї) речі в її матеріальному образі.

Найбільш яскравим представником середньовічної естетики був Фома Аквінський (1225/26-1274). На основі синтезу аристотелізму і християнства він обґрунтував принцип гармонії віри і розуму та розробив учення про форму і сутність. Усяке існуюче — як одиничне, так і божественний абсолют — складається із сутності й існування. У Бога сутність тотожна з існуванням. Навпаки, сутність усіх створених речей не узгоджується з існуванням, тому що не впливає з їхньої одиничної суті.

У розумінні сутності й існування Фома Аквінський використовує категорії Аристотеля — матерія і форма та кладе початок обговоренню проблем художньої форми.

Особливе місце в середньовічних естетичних поглядах починаючи з XIII ст. посідає осмислення тогочасної художньої практики і формування відповідних норм художньої творчості.

Згодом ці питання привернули особливу увагу теоретиків і практиків мистецтва Відродження. Мистецтвознавчий напрям у середньовічній естетиці пов'язаний зі спеціальними трактатами з поезики (так званими «Поетріями»). Принципово новою була теорія контрапункту в музиці, що обґрунтувала принцип поліфонії в музичній практиці. У живописі мислителі цінують красу, змістовність, алегоризм; у скульптурі — життєподібність; в архітектурі — домірність, пропорційні співвідношення. Геометрія і

математика розглядаються як найважливіші основи архітектури, а почасти і живопису — теорія перспективи.

Елементи естетичного знання формувалися в Київській Русі. У до-християнські часи Київської Русі естетичне мислення розвивається на підґрунті язичницького світогляду, міфології та пантеїзму. З про-никненням у Київську Русь християнства найголовнішими проблемами стали усвідомлення сутності душі, а також взаємовідносин душі і тіла. Давньоруські мислителі знайомляться з естетичною думкою Античності, працями Арістотеля, Демокріта, Платона. Значна роль у поширенні естетичних понять у Київській Русі належить перекладеним працям Іоанна Дамаскіна («Діалектика»), Іоанна Екзарха Болгарського («Шестоднев»), Пилипа Пустинника («Діоптра») та ін.

Найбільш важливі оригінальні твори давньоруської філософсько-етичної та естетичної думки — «Слово про закон і благодать» митрополита Іларіона (XI ст.), «Послання» Никифора до Володимира Мономаха, «Послання» митрополита Климента Смолятича, «Послання» і «Слова» Кирила Туровського, «Слово о полку Ігоревім» (XII ст.), «Моленіє» Данила Заточника тощо.

В епоху феодальної роздрібленості на землях Київської Русі домінує релігійна ідеологія, із якою у XV—XVI ст. дискутують численні ересі. У них, зокрема, обговорюються проблеми співвідношення образу і першообразу, актуальні для практики іконописання.

У XVI—XVII ст. на Україні з'являється ціла плеяда письменників-полемістів, що присвятили свою творчість боротьбі православ'я з католицизмом. Естетичний бік богослужіння становить важливий елемент їхньої полеміки. Серед найбільш цікавих полемічних творів цієї епохи — «Казанье святого Кирила» Стефана Зизанія, «Апокрисис» Христофора Філалета, «Пересторога» анонімного автора, «Тренос» Мелетія Смолицького, «Палінодія» Захарії Копистенського, «Писание до всіх обще, в Лядской земли живущих», «Писание к утекшим от православной віри епископом», «Загадка философом латинским», «Зачапка мудраго латынника з глупым русином» Івана Вишенського, «Протестація» Іова Борецького, «Нова міра старої віри», «Знаків п'ять», «Мечь Духовний», «Лютня Аполлонова» Лазаря Барановича і багато інших.

Помітний внесок у розвиток естетичної думки XVII ст. зробив Симеон Полоцький, який відстоював право людського розуму на пізнання й обговорював роль чуттєвості в пізнанні.

Особливістю розвитку естетичних ідей другої половини XVII ст. була гостра боротьба, що розгорнулася навколо реформи церкви, розпочатої патріархом Никоном. Серед мислителів XVII ст., які сприяли відокремленню філософії й естетики від богослов'я, були Юрій Крижанич, Єпіфаній Славинецький, Мелетій Смотрицький, який написав коментар «Велика і предивная наука» до твору давньоримського автора Луллія «Велике мистецтво».

Значний підйом української естетичної думки пов'язаний із відкриттям у 1632 р. Києво-Могилянської академії. У числі найбільш відомих професорів філософії в академії були Йосип Кононович-Горбатський, Інокентій Гізель, Іоасаф Кроковський, Лазар Баранович, Феофан Прокопович, Стефан Яворський.

У середньовічній художній культурі земний світ є символом світу позачуттєвого, на пізнанні якого і зосередилася середньовічна естетика. Теорія двох реальностей, властива середньовічній свідомості, лежить в основі як художнього світовідчуття, так і в цілому середньовічного мистецтва.

§ 3. Естетична складова у європейській культурі епохи Відродження

Якщо для середньовічної теології єдиним предметом, гідним високої думки, був Бог, то тепер у центр уваги мислителів потрапляє людина. Вона визнається прекрасною або такою, що тяжіє до краси, за зразок якої береться мистецтво і філософія Античності, наново відкриті, відроджені. Звідси і назва епохи — Відродження (Ренесанс), що вперше зустрічається в 1550 р. у «Життєписах» художників, складених італійцем Дж. Вазарі (1511-1574). Відродження означало спробу створити нову світську культуру, на відміну від культури Середньовіччя.

Гуманісти — Ф. Петрарка (1304-1374), Дж. Піко делла Мірандола (1463-1494) та ін. — розуміли свою діяльність як синтез світової думки і спадщини християнської культури. Вони сформували нову концепцію людини, в якій славили людську особистість, виражали віру в її безмежні можливості і творчий потенціал. Ця концепція знайшла відтворення в ренесансній ліриці з її культом любові, дружби у творчості Данте Аліґ'єрі (1265-1321) і Ф. Петрарки, П. де Ронсара (1524-1584) і В. Шекспіра (1564-1616).

Дуже потужним в епоху Відродження був вплив народної культури, зокрема сміхової. Народний сміх у різноманітній за жанрами сатиричній літературі мав двоїсту природу — він не тільки розкривав вади, але й підтверджував цінність самого життя, право людини насолоджуватися ним. Цей сміх звучить у книзі Дж. Боккаччо (1313-1375) «Декамерон» (1350-1353), яка розпочинає багату новелістичну традицію. Відкриттям у живописі стала перспектива, забута з часів Античності. Ідеї гуманізму сформували передумови для нового розквіту мистецтва, що відродило античні традиції художнього утвердження живої, почуттєвої, вільної людини.

У першу чергу це стосується мистецтва поезії. Першу поетику в епоху Відродження створив італієць М.-І. Вида (1485-1566). Його поетика, написана латиною як імітація Горация, має нормативний характер і не стільки перейнята турботою про створення правил поетичної творчості, скільки прагненням виробити канони правильного виховання поета, смак якого потрібно формувати на вищих зразках поезії, якими є Вергілій і Гомер.

Винайдення друкарства додало міжнародному культурному спілкуванню небаченого розмаху. Значущості набув «принцип імітації антиків», що затвердився в теоріях і в поетичній практиці Відродження. Утім орієнтація на образи Античності сполучалася у письменників Відродження з твердженнями, що щирий майстер «наслідує тільки самого себе».

Однією з найважливіших особливостей естетики Відродження є тісний зв'язок із художньою практикою та орієнтованість на вирішення конкретних питань мистецтва.

Так, наприклад, Леонардо да Вінчі (1452-1519) розробив складну систему правил і законів, якою повинен користуватися художник при створенні картин. Головним видом мистецтва для нього був саме живо-пис, котрий він вважав одним із засобів пізнання дійсності. Перевагу живопису перед іншими мистецтвами Леонардо виводив із тієї ролі, яку відіграє в пізнанні зір. Краса для нього — у першу чергу зорова краса: колір, форма, композиція, співвідношення частин. Живопис є головним видом мистецтва й тому, що на відміну від літератури він не потребує перекладів іншою мовою. Мова живопису більш масова, більш «міжнародна», аніж мова літератури. Художник, на погляд Леонардо, втілює у вигляді пропорцій закономірності природи і в такий спосіб відбиває якість предметів і явищ, тобто «красу природи». Відмінність живопису від науки, за Леонардо, полягає також і в тому, що живопис відтворює видимий світ: колір і фігури всіх предметів, у той час як наука проникає «усередину тіл», ігноруючи «якість форм» і зосередившись, як це робить, наприклад, геометрія, лише на кількісній характеристиці речей. Від ученого тому зникає краса витворів природи. У цьому полягає виправдання і необхідність мистецтва.

Естетична доктрина Відродження пронизана життєствердними, оптимістичними, позитивними мотивами. Не випадково в центрі уваги гуманістів перебуває проблема прекрасного. Дослідницький пафос зосереджений на красі, гармонії, пропорційності, домірності, оскільки в людині закладене непереборне прагнення до споглядання краси.

На думку Л. Б. Альберті (1404-1472), судити про красу дозволяє «знання, що є вродженим для душі», тому дати визначення краси складно. Він вважає, що її ми «краще зрозуміємо почуттями», ніж висловлюємо. Наслідуючи античну традицію, він шукає об'єктивні основи прекрасного. Краса зовсім не є чимось потойбічним, вона не відбиток божества, а якість речей, що чуттєво сприймається, «щось власне і від природи тілу, розлита по всьому тілу в тій мірі, у якій воно прекрасне». Але незважаючи на заяву, що красу легше відчутти, ніж висловити, Альберті все ж прагне дати визначення прекрасного. «Краса, — пише він, — є якась згода і співзвуччя частин у тому, частинами чого вони є». Краса корениться в природі самих речей. Тому завдання художників полягає в імітації природи — «кращого майстра форм». Світ за своєю глибокою сутністю прекрасний, і краса лежить у його основі. Мистецтво повинно відкрити об'єктивні закони краси і керуватися ними. Говорячи про архітектуру, Альберті заявляє, що будинок «є нібито жива істота, створюючи яку варто наслідувати природу».

Відповідно до концепції об'єктивності прекрасного й об'єктивності законів мистецтва гуманістами вирішується питання про відношення мистецтва до дійсності. Головна теза естетики Відродження — мистецтво є відображенням дійсності. У зв'язку з таким розумінням сутності художньої творчості гуманісти особливо наполегливо підкреслюють пізнавальне значення мистецтва.

Естетика епохи Відродження ще не бачить специфіки естетичних і етичних понять і їхньої відмінності. Прекрасне ототожнюється з моральним і справедливим. Т. Кампанелла (1568-1639) підкреслює, що прекрасне є символом, знаком добра, а неподобство — люті. Він зазначає, що саме поезія дає приклади, що спонукають душу до добра.

Краса розлита в окремих предметах, і твір мистецтва повинен зібрати її в одне ціле, не порушуючи, проте, вірності природі. Таку думку висловлює німецький художник А. Дюрер (1471-1528).

Естетика Відродження — це насамперед естетика ідеалу. Проте для гуманістів ідеал не є протилежністю дійсності, оскільки ним позначалася не нездійснена мрія, а така ідеальна дійсність, де можлива реалізація всіх фундаментальних світоглядних концепцій гуманістів. Кінець ренесансної мрії про безмежне вдосконалення людини осмислюється як трагедія індивідуалізму. Розчарування, яким завершується епоха Відродження, не торкнулося самої сутності високих ренесансних відкриттів. Вони зберігаються, передаються всій подальшій культурі, набуваючи в ній значення великих ідей, вічних образів.

Розглядаючи проблему художньої правди, теоретики епохи Відродження наштовхувалися на діалектику загального й одиничного стосовно художнього образу. Діалектичне трактування ними образу обумовлене тим, що процес пізнання тлумачиться гуманістами та кож діалектично. Вони ще не протиставляють почуття і розум. І хоча вони ведуть боротьбу із середньовіччям під стягом розуму, він не осмислюється ними односторонньо, як протиставлення чуттєвості.

У добу Відродження принципово змінюється положення мистецтва в суспільстві. Мистецтво зблизилося з наукою, політикою, соціально філософською думкою. Зросла

роль світських форм культури. Естетика Відродження містить не тільки ідею абсолютизації людського індивіда на протипагу абсолютизації позасвітової божественної особистості в Середні віки, але і певне усвідомлення обмеженості такого індивідуалізму, заснованого на абсолютному самостверженні особистості. У цьому проявилася суперечливість культури, що відійшла від антично-середньовічних абсолютів, але силою історичних обставин ще не знайшла нових надійних підвалин суспільного життя.

§ 4. Становлення естетики як науки у добу Нового часу

З XVII ст. починають складатися нормативні естетичні системи, що беруть свій початок ще з поетик епохи Відродження.

Першою такою нормативною системою була естетика стилю бароко, що складається в Центральній Європі в XVI-XVII ст. І хоча естетика бароко не зафіксована в спеціальних теоретичних трактатах, її основні, базові принципи можна узагальнити на основі вивчення культури цієї епохи.

Бароко (від португал. мушля або перлина неправильної форми) — стилістичний напрям у

мистецтві кінця XVI — середини XVIII ст., пов'язаний із дворянською культурою епохи розквіту абсолютизму, боротьби в європейських державах за національну єдність і зміцнення впливу католицької церкви.

Стиль бароко набув переважного розвитку в тих країнах, де дворянство було панівним класом, але не дістав поширення в країнах, де склалася своя національна буржуазна культура (Голландії, Англії, по-части Франції). Центральне поняття естетики бароко — краса. Це ідеальна категорія, що піднімається над природою. Мистецтво, що втілює красу, повинно поліпшити природу, не повинно відбивати життя як такого, що протилежне красі. Краса містить у собі природу в переробленому, поліпшеному вигляді і підпорядковується ідеальній нормі, якою виступає античність. Краса втілюється в поняттях «грація», «декорум», «благопристойність».

Естетичні норми бароко знайшли своє закріплення не в теоретичних трактатах, а в численній художній практиці. Для неї характерні перебільшений пафос, театральність ситуацій, яскраво виражені різкі світлотіньові контрасти, розвинутий колоризм, пластичне рішення складних просторових завдань. Характерні риси культури бароко цензура сюжетів; норми «великого стилю», «великого смаку», «великих ефектів»; ієрархія жанрів (історичні, міфологічні сюжети, релігійний жанр розумілися як «витончене мистецтво», побутовий жанр, пейзаж, натюрморт — як «низинні жанри»); синтез архітектури, музики, живопису, скульптури, театру, садово-паркового і прикладного мистецтва в ансамблях як в одному цілому; урочистість і пишномовність творів мистецтва; прагнення вразити глядача. Головні об'єкти барокового художнього ансамблю — палац, церква. Новий тип художника — придворний віртуоз, який засобами свого мистецтва створює сліпуче видовище.

Однак теоретичне закріплення нормативна естетика XVII ст. знайшла в іншій системі — класицизмі, що зберіг свій вплив аж до кінця XVIII — початку XIX ст.

Класицизм — це напрям, який оформився в художній культурі європейських країн на початку XVII ст. Характерною рисою цього напрямку є схилення перед Античністю. Мистецтво Давньої Греції і Давнього Риму розглядалося класицистами як ідеальна модель художньої творчості. Значно вплинули на формування естетичних принципів класицизму «Поетика» Арістотеля і «Мистецтво поезії» Горація.

Естетика класицизму орієнтувала поетів, художників, композиторів на створення образів

мистецтва, що відрізняються ясністю, логічністю, суворою врівноваженістю і гармонією. Усе це, на погляд класицистів, повною мірою втілювалося в античній художній культурі.

Інтенсивний розвиток точних наук у XVII-XVIII ст. сприяв пере-мозі раціоналізму у філософії. Р. Декарт (1596-1650) виклав у «Мір-куванні про метод» (1637) методологію раціоналізму, яка стала філо-софською основою естетики класицизму. Мистецтво, на його думку, має бути підпорядковане суворій регламентації з боку розуму. Мова твору повинна відрізнятися раціоналістичністю, композиція — буду-ватися за суворо встановленими правилами. Головна мета художни-ка — переконувати силою і логікою думок.

Одним із теоретиків класицизму був Н. Буало (1636-1711). Свою доктрину він виклав у віршованому трактаті «Поетичне мистецтво» (1674). Одним з основних положень естетики Буало є вимога в усьому наслідувати Античність. Специфіка тлумачення цієї доби французьки-ми класицистами полягає в тому, що вони орієнтуються переважно на суворе римське мистецтво, а не на давньогрецьке. Зразками імітації для класицистів є «Енеїда» Вергілія, комедії Теренція, сатири Горация, трагедії Сенеки.

Класицисти переосмислюють античне поняття міри. Естетика Від-родження трактувала її в дусі внутрішньої гармонії, нібито властивої людині за природою. Класицисти теж шукають гармонію особистого і суспільного, але на шляхах підпорядкування індивіда абстрактному державному принципу. Тому міра виступає в них у вигляді зовнішньо-го принципу, що обмежує. У зв'язку з цим прихильники класичного мистецтва культивували дисципліну в дусі підпорядкування людини абсолютистським порядком і піднімали проблему соціалізації особис-тості, виховання людини, яка має почуття суспільного обов'язку.

Як бачимо, у трактуванні античного доробку прихильники доктри-ни класицизму займають іншу позицію порівняно з гуманістами доби Відродження. Останні «світлі образи» Античності протипоставляли «середньовічним привидам» з метою реабілітації права людини на земне щастя. Унаслідок цього гуманісти на перший план висували проблему краси, гармонії, пропорції, які, на їхню думку, становлять сутність світу і людини. Про красу, гармонію, пропорції говорять і кла- сицисти, але в іншій інтерпретації. Ідеалізм, умоглядність, раціоналізм, геометрична сухість — такими є характерні риси їхнього трактування основних естетичних категорій.

Природа для Буало протипоставлена духовному ідеалу, який упорядковує матеріальний світ. Художник втілює саме духовні сутності, що лежать в основі природи. Розум і є цим духовним ідеалом. Свій блиск і гідність творчості повинен черпати в розумі. Н. Буало жадає від поета точності, ясності, простоти, обдуманості. Він рішуче заявляє, що немає краси поза істиною. Критерієм краси як істини є ясність і очевидність: усе незрозуміле — некрасиве. Характер, відповідно до ідей Буало, повинен зображуватися нерухомим, позбавленим розвитку і протиріччя. Типовий характер у класицистів позбавлений будь-яких індивідуальних рис.

Класицисти прагнули втілення в мистецтві значущих ідей: патріотизму, громадськості, придушення емоційних пристрастей, героїзму.

Багато норм, які були визначені класицистами, не втратили свого значення і згодом: чіткість характеристики типу героя, стрункість композиції твору, розмежування видів і жанрів мистецтва, ясність мови і послідовність викладення, правдоподібність і достовірність зображуваного.

У середині XVIII ст. в епоху Просвітництва класицизм еволюціонує насамперед в ідейному та змістовному аспектах: набувають актуальності нові теми і конфлікти, які висвітлюють боротьбу за політичну і релігійну свободу (Вольтер та ін.), антифеодальні тенденції (М. Ж. Шеньє, Ж. Л. Давид).

Своєрідною інтерпретацією класицизму стала творчість І. В. Гете і І. Ф. Шиллера — так званий «веймарський класицизм».

Значним представником просвітительської естетики був Г. Е. Лессінг (1729-1781) — німецький філософ-просвітитель, драматург, естетик, теоретик мистецтва і літературний критик. Пафос його естетичних поглядів визначала боротьба за створення демократичної національної культури. Він виступав за зближення мистецтва і літератури з життям, звільнення їх від аристократичної нормативності. Мистецтво, за Лессінгом, є імітацією природи. На противагу принципам ідеалізації та імітації антиків, які в німецькій естетиці Просвітництва утверджував І.-І. Вінкельман (1717-1768), Г. Е. Лессінг тлумачив імітацію природи широко, як пізнання життя. Він також визначав, що на відміну від просторових мистецтв, де предметом зображення є тіла з їхніми видимими властивостями, у поезії за допомогою слова передаються дії, що розвиваються в часі. Живопис більше ідеалізує, поезія ж глибше розкриває пристрасть, боротьбу,

індивідуалізує, вона спроможна охопити життя в усьому його багатстві. В основних естетичних творах — «Лаокоон. Про межі живопису і поезії» (1766) і «Гамбурзька драма-тургія» (1767-1769) — Лессінг фактично підсумував ідеї естетики класицизму та позначив нові проблеми розвитку реалістичного мистецтва.

Лессінг залишався на позиціях «практичної» естетики, узагальнював практику художнього розвитку свого часу.

У добу Просвітництва відбувається важлива подія — до науки вводиться власне термін «естетика», що означає «сприймати за допомогою почуттів». Естетика як особлива наукова дисципліна виділяється в середині XVIII ст. О. Г. Баумгартеном (1714-1762). У 1750 р. виходить перший том написаного ним латиною трактату «Естетика», у першому параграфі якого говориться: «Естетика (теорія вільних мистецтв, мистецтво прекрасно мислити, мистецтво мислити аналогічно розуму) є наукою про чуттєве пізнання». До сфери естетичного Баумгартен відносить усі компоненти системи неUTILІтарних взаємовідносин людини зі світом (природним, предметним, соціальним, духовним), у результаті яких вона відчуває духовну насолоду. Суть цих взаємовідносин зводиться або до певного змісту, що чуттєво сприймається у формах, або до самодостатнього споглядання певного об'єкта (матеріального чи духовного).

З XVIII ст. почався регулярний і послідовний розвиток естетичних ідей у Росії і Україні. Його ознаменували перетворення Петра I, який масово звернув російську суспільну думку до досягнень європейської освіченості. Уже Ф. Прокопович (1681-1736) виступав пропагандистом ідей європейських мислителів Ф. Бекона і Р. Декарта. Але найбільш інтенсивний розвиток естетичної думки в Росії XVIII ст. відбувався під впливом естетики французького класицизму і Просвітництва (Д. Дідро та ін.).

Російський класицизм, як і західноєвропейський, виявився практично в усіх сферах художньої творчості. Він був тісно пов'язаний із просвітительською ідеологією. Йому властиві високий громадянсько-патріотичний пафос, висування на перший план античних сюжетів, інтерес до національної історії. Естетика і мистецтво класицизму поширилися в Росії завдяки діяльності Ф. Прокоповича, А. Кантеміра, В. К. Тредіаковського, О. П. Сумарокова.

Найбільш вагомий внесок у теорію і практику класицизму був зроблений М. В. Ломоносовим (1711-1765), який пов'язав естетику художньої творчості з естетикою буття

і пізнання. Його естетичне і творче кредо викладено у вірші «Розмова з Анакреоном». М. В. Ломоносов відіграв важливу роль у реформі російської мови, що поклала кінець церковно-слов'янській книжковій культурі. Значне розширення лексичного складу нової літературної мови, зближення її з розмовною і водночас збереження всього багатства письмової традиції — такі основні напрями реформаторської діяльності М. В. Ломоносова в російській словесності. Разом із В. К. Тредіаковським він розробив нову систему віршування. Поглядам М. В. Ломоносова притаманна нормативність, логічність, раціональність. Проте в його творчості поряд із логікою розуму певним чином визнається і стихія почуттів, натхнення, емоційного пориву

У духовному житті України XVIII ст. важливу роль відігравав ви-пускник Києво-Могилянської академії Георгій Щербицький (1725-?). Він викладав в академії філософію, поетику, риторику, був автором відомої в ті часи п'єси «Трагікомедія, нарицаєт Фотій, тобто про від-ступ західної церкви від східної». У ній Г. Щербицький намагався розкрити сучасні проблеми, зокрема конфлікт між католицизмом і православ'ям, використовуючи міфологічні мотиви. Цей прийом був широко розповсюдженим у культурній практиці Західної Європи XVIII ст., але на теренах України використовувався вперше.

Найбільш повно виражений розвиток естетичної думки на Україні в XVIII ст. у творчості видатного філософа, просвітителя, гуманіста і демократа Г. С. Сковороди (1722-1794). Естетичні і художні погля-ди — невід'ємний компонент його «осердеченої» моральної філософії. На противагу платонівській доктрині про споконвічний розлад між філософією і поезією Г. С. Сковорода висуває ідею їхньої продуктивної взаємодії і спорідненості: філософію і мистецтво зближує зацікавле-ність у розумінні таємниць людського духу, моральному самовіднов- ленні особистості, спрямованості у майбутнє. Найважливіше завдан-ня «пророчих муз» — передбачати майбутнє.

Орієнтація на єднання філософії і мистецтва дозволяє Г. С. Сково-роді затвердити синтетичний метод дослідження істини і краси. У своїй художній творчості він відстоює єдність краси і добра, готує підґрунтя для розвитку реалізму в українській літературі.

В естетиці Г. С. Сковороди важливу роль відіграє органічний зв'язок з етикою. Поняття «серце», «сердечність» він звільнив від фізіологіч-ного навантаження, тому сердечність для нього — синонім людяності, доброти, взаєморозуміння. На цій підставі розробляє Г. С. Сковорода естетичну категорію гармонії. Найбільш вагомими в естетичній спад-щині філософа є «Сад божественних пісней» (1753-1785), «Наркісс» (1769-1771) і «Розмова п'ятьох подорожан про щирий щастія в житті» (1773).

Закладені О. Г. Баумгартемом основи естетики розвивалися в естетичних системах видатних представників німецької класичної філософії І. Канта і Г. В. Ф. Гегеля.

І. Кант (1724-1804) — фундатор німецької класичної філософії. В естетичних поглядах так званого «докритичного» періоду розвитку його філософії (до 1770 р.) головна увага приділялася переживанням людини (трактат «Спостереження над почуттям піднесеного і прекрасного», 1764). У 1770-ті рр. І. Кант сформулював два найважливіших естетичних поняття — «естетична видимість» і «вільна гра». Першим поняттям він позначив ту сферу дійсності, що чуттєво сприймається і де існує краса. Другим поняттям — специфічну особливість краси: двоїсте існування, тобто існування одночасно в двох планах — реальному й умовному. Насолода мистецтвом, за І. Кантом, — це співучасть у грі.

Головний естетичний твір І. Канта так званого «критичного» періоду — «Критика спроможності судження» (1790). У ньому розроблена основна категорія його естетичної системи — доцільність як гармонійний зв'язок частин і цілого. Твори мистецтва, на думку Канта, як і створіння природи, мають органічну структуру.

Здатність естетичного судження виявляє наявність суб'єктивної доцільності в мистецтві, яка відбивається в категоріях «прекрасне» та «піднесене».

Прекасне аналізується І. Кантом відповідно до класифікації суджень за чотирма ознаками—якістю, кількістю, відношенням і модальністю. Звідси чотири визначення прекрасного: предмет незацікавленого благовоління називається прекрасним; прекрасне те, що всім подобається без поняття; краса — це форма доцільності предмета без уявлення про його мету; прекрасне те, що викликає благовоління із силою необхідності.

І. Кант, таким чином, поєднав судження про прекрасне із «незацікавленим» задоволенням, що досягається спогляданням естетичної форми. Але все це Кант відносить тільки до «чистої» краси; головний же вид краси — «супутня», в якій реалізується ідеал. Вона припускає і мету, і інтерес та є «символом морально доброго», «вираженням естетичних ідей», що дають імпульс до пізнання, не зливаючись із ним.

Суть піднесеного, за І. Кантом, — у порушенні міри. Воно виступає мірилом моральності. Судження про піднесене потребує культури — розвинутої уяви та високої моральності.

Для творчості, на думку І. Канта, потрібен геній, який наділений чотирма необхідними ознаками: він створює те, що виходить за межі правил; його твори є зразком; не піддається поясненню, як створюється його твір; його сфера — не наука, а мистецтво. Надалі Кант відніс до сфери генія всю галузь творчої уяви.

Вищим у мистецтві Кант вважав не безцільну красу, а те, що підіймається до зображення ідеалу.

У «Лекції з естетики» Г. В. Ф. Гегеля (1770-1831) — головному творі, у якому викладена його естетична концепція, — естетика розглядається як філософія мистецтва. Її новизна полягає в акцентуванні зв'язку мистецтва і краси з діяльністю і працею людини: змінюючи предмети, людина запам'ятовує в них свої визначення, на цій підставі і виникає переживання краси. Завжди людина, краса, за Г. В. Ф. Гегелем, — це чуттєва форма ідеї. Її сфера — видимість, що знаходиться «між безпосередньою чуттєвістю й ідеалізованою думкою». Чуттєве в мистецтві адресується двом «теоретичним» почуттям — зоровим і слуховим; воно завжди одухотворене. Гранично загальною естетичною категорією у Г. В. Ф. Гегеля виступає прекрасне. Її роль в естетиці аналогічна ролі категорії «буття» у філософії.

Г. В. Ф. Гегель не побудував системи естетичних категорій за принципом сходження від абстрактного до конкретного (як це зроблено в його логіці), замінивши її розглядом історичного розвитку мистецтва як прогресу у сфері духу. Тут критерієм виступає співвідношення між художнім змістом і його втіленням. Отже, філософом виділяються символічна форма такого співвідношення (домінує на Сході), класична (характерна для Античності) і романтична (переважає в християнській Європі). Історичну схему розвитку мистецтва Г. В. Ф. Гегель доповнює класифікацією його видів, в основу якої покладений суб'єктивний принцип — відчуття.

На рубежі XVIII-XIX ст. формується один із могутніх напрямів розвитку європейської думки — романтизм. Цей яскравий прояв європейського способу життя і світогляду, ідейний і художній напрям протягом XIX ст. виявляється у філософії, праві, політекономії,

філо-логії і, зрозуміло, особливо виразно в літературі і мистецтві, але в пер-шу чергу він характеризує життя нової генерації — людей, молодість яких збіглася з Великою французькою революцією 1789 р.

Теоретики романтизму (Ж. де Местр, Ф. Шатобріан та ін.) проти-ставили світогляду просвітителів провіденціалізм, відповідно до якого весь хід історії визначається Богом, є здійсненням заздалегідь перед-баченого «божественного плану». На відміну від просвітителів XVIII ст., які гаряче вірили в безумовність історичного прогресу, романтики бачили переважно його тіньову, негативну сторону. Їхня творчість, умонастрої і доля пронизані почуттям протесту проти «сили обставин», пошуком нових ідеалів.

Одна з основних історичних заслуг естетики романтизму — широ-ка постановка питань народності в культурі. У боротьбі проти раці-оналістичної абстрагованості класицизму романтики провели велику роботу з вивчення народної мови, збирання і публікації зразків народ-ної творчості, широко використовували народні традиції у своєму мистецтві, виступали за зберігання своєрідних народних форм культу-ри і побуту.

Революційність у настроях романтиків обумовлювалася критикою придушення особистості, пограння її прав і пов'язувалася з боротьбою за волю творчості. Ними створюється концепція романтичного генія — твор-ця, який спілкується безпосередньо з потойбічними силами.

У мистецтві найбільш гостро проявилися й суперечності роман-тизму. Романтики оголосили нещадну боротьбу омертвілим раціона-лістичним канонам класицизму, його нормативному «прекрасному ідеалу», його догматизму. Відстоюючи необмежену волю творчості, романтики прагнули до національної та індивідуальної своєріднос-ті, до яскравого вираження характеру, до опанування багатства людських почуттів і розкриття їх у незвичайних обставинах. Зо-браження суспільних суперечностей у мистецтві романтизму набуло характеру контрастного протиставлення особистості героя з його світом сильних почуттів і ідеальних поривів та убогої і ворожої навколишньої дійсності. Творчий метод романтиків характеризується тяжінням до зображення надзвичайних характерів і обставин, до вираження суб'єктивного світу людських почуттів і фантазії, поривом до ідеалу, творчої уяви.

Найбільш видатними представниками естетики романтизму були брати А. (1767-1845) і Ф. (1772-1829) Шлегелі, Новаліс (псевдонім Ф. фон Харденберга, 1772-1801), Ф. В.

Шеллінг (1775-1854). За Ф. В. Шеллінгом, прекрасне існує як збіг ідеального і реального, духовного і матеріального, а необхідною умовою і первісним матеріалом мистецтва є міфологія. У мистецтві долається протилежність між морально-практичними і теоретичними началами, досягається рівно-вага і гармонія між свідомими і несвідомими чинниками творчості.

Традиції німецької класичної філософії розвивали К. Маркс (1818-1883) і Ф. Енгельс (1820-1895). Вони вписали проблематику естетики в широкий контекст соціальної дійсності, показали, що вирішальною, необхідною передумовою естетичного ставлення людини до дійсності є соціальні відносини, які склалися в тому або іншому типі суспільства. На противагу «старому» антропологізму вони в розкритті сутності людини перенесли центр ваги з її біологічної природи на соціальну. Цей принцип був ними поширений і на галузь естетики з урахуванням її специфіки. Основи марксистської естетики закладені у творах «Економічно-філософські рукописи 1844 року», «Святе сімейство», «Німецька ідеологія», «До критики політичної економії», у листах Ф. Енгельса до М. Каутського і М. Гаркнесс, у листуванні К. Маркса і Ф. Енгельса з Ф. Лассалем із приводу його трагедії «Франц фон Зиккинген» та ін. У цих працях із позицій діалектичного та історичного матеріалізму розроблені головні проблеми естетики: виникнення естетичних почуттів і спроможностей на основі суспільно-історичної практики; місце мистецтва в житті суспільства; історичні закономірності естетичної діяльності; природа творчості «за законами краси»; закономірності функціонування художнього ринку в капіталістичному суспільстві тощо.

Завершеної естетичної системи К. Маркс і Ф. Енгельс не створили. Їх ідеї щодо окремих питань мистецтва розвивали Г. В. Плеханов,

Ф. Меринг, П. Лафарг, Р. Люксембург, а в ХХ ст. — А. В. Луначарський, В. В. Боровський, М. С. Ольмінський, А. Грамші, К. Кодуелл, Р. Фоці та ін. Проте через орієнтованість послідовників Маркса на класову боротьбу і соціальну революцію проблеми естетики в марксизмі, особливо в другій половині ХХ ст., розглядалися в контексті ідеологічної боротьби як спекулятивна система догматичного нормування художньої творчості та — ширше — чуттєвого пізнання в цілому.

Сучасні проблеми марксистської естетики полягають у реконструюванні естетичних поглядів К. Маркса і Ф. Енгельса. Це потребує їхнього очищення від наступних спекулятивних нашарувань, з одного боку, і вписування в широкий контекст немарксистських естетичних систем ХІХ-ХХ ст. — з другого.

У немарксистській естетиці XIX ст. вирізняється позитивізм — естетична система французького філософа О. Конта (1798-1857). Про-голосивши позитивізм своєрідною вершиною інтелектуальної еволюції людства, він абсолютизував конкретну річ і зневажав питаннями зв'язку, залежності, що виникають між речами. На традиції позити-вістської філософії О. Конта спирався натуралізм — мистецький на-прям, поширений у Франції в другій половині XIX ст. (Г. де Мопассан, Е. Золя, брати Е. і Ж. Гонкури та ін.).

Найбільш характерною рисою позитивістської ідеології був еволю-ціонізм. Позитивісти зводили соціальні процеси до природних — фі-зичних, біологічних і особливо психологічних. Вони розглядали суспільство як «соціальний організм», шукали закономірності його розвитку у формі поступових еволюційних змін від простого до складно-го, від однорідного до різноманітного, розглядали революційні потрясіння як «аномалії» історичного розвитку. Натуралісти в мистецтві прийняли і відтворили цю тезу.

Натуралісти прагнули до безпристрасного, «об'єктивного» відтво-рення реальності в мистецтві, до кропіткого «нанизування» фактів. При цьому вони з особливою старанністю розробляли випадки хворо-бливого психічного стану особистості, аморальної поведінки. Теми «поганої» спадкоємності, свідомий акцент на аналізі патології осо-бистості широко подані в серії романів Е. Золя «Ругон-Маккари», в якій найбільш послідовно втілені теоретичні принципи натуралізму. По-зиція Е. Золя була добре відома в Німеччині, і ряд німецьких письмен-ників активно підтримували натуралізм. Теорія спадкоємності, якою захоплювалися німецькі натуралісти, насамперед І. Шлаф і А. Гольц, достатньо легко поєднувалася з естетикою Ф. Ніцше (1844-1900).

Розвиток естетичної теорії в Росії і Україні в XIX ст. характеризу-ється високою інтенсивністю. На початку XIX ст. російська естетична думка перебувала під впливом німецької класичної і романтичної ес-тетики. Ідеї Ф. В. Шеллінга і Г. В. Ф. Гегеля розвинуто у першому російському систематичному творі з естетики — «Досвід науки ви-тонченого» О. І. Галича (1825).

Характерними рисами російської і української естетики XIX ст. є критика естетизму, прагнення перебороти умоглядний підхід до художньої творчості, розглядати естетичні питання в їхньому органічному зв'язку з моральною і соціальною проблематикою.

З критикою естетичних систем І. Канта і Ф. В. Шеллінга виступили в першій половині XIX ст. в Україні В. Н. Каразін, І. О. Рижський, П. Д. Лодій, Т. Ф. Осиповський, П. М. Любовський, М. О. Максимович, О. І. Стойнович, О. О. Козлов, П. М. Шумлянський та ін.

П. Д. Лодій (1764-1829) розвинув у своїй спадщині введені Сковородою поняття «серце», «сердечність», «осередеченість». Він обґрунтував ідею «научування серця», яка згодом стала провідною в контексті українського романтизму. Він також розробляв поняття «досконале» — одне з центральних для естетики класицизму, — за допомогою якого визначав категорію «прекрасне». Красу він визначав як конкретні форми втілення прекрасного. Досконалість, вважав Лодій, є узгодженість речі в єдиному, тобто в меті. Для досягнення мети «у сущому все узгоджується», і це і є «початок досконалості». У свою чергу, краса — це, за Лодієм, «досконалість переживання пізнавального», тобто поняття, визначення якого можливе саме через «сердечність», через почуття і силу його переживання людиною. Так само і потворність визначалася філософом як «недосконалість почуттів при сприйманні пізнавального».

Важливим кроком у розвитку української естетичної думки були праці М. О. Максимовича (1804-1873), який першим в українській науці обґрунтував поняття «народність». В основу його визначення вчений поклав «усну словесність» народу, що пов'язувало його погляди з ідеями народницького руху російської інтелігенції середини XIX ст. М. О. Максимович був прихильником ідеї народної освіти, культури, просвітництва. Разом із тим народ, на його думку, має власну свідомість. Вона втілюється в народній, зокрема історичній, поезії, і насамперед її демонструє «Слово о полку Ігоревім». Захоплення фольклористикою згодом привернуло вченого до вивчення народно-естетичної літературної творчості, яка разом із писемною літературою стала розглядатися як складова української культури і мистецтва.

У 1830-50-ті рр. значного розвитку набула харківська філософська школа, осередком якої був заснований В. Н. Каразінім (1773-1842) Імператорський Харківський університет. І. Я. Кронеберг (1788-1838) — послідовник Ф. В. Шеллінга — відстоював самостійність естетики як філософської науки, предметом якої є всі прояви витонченого в навколишньому світі. Для нього актуальними були питання про межі прекрасного, його вияви в природі, суспільстві, людській душі тощо.

У праці А. Л. Метлинського «Погляд на історичний розвиток теорії прози і поезії» (1850) обговорювалися питання про роль і місце релігійного світогляду в мистецтві. Центром цього обговорення була проблема співвідношення понять «істина», «добро» і «краса». Мистецтво, на думку А. Л. Метлинського, не в змозі розкрити сенс і зміст цієї триади

повністю, без тісного зв'язку з філософією і релігією. Саме такий зв'язок історично склався в християнську добу, коли мистецтво мирило природу і дух, свободу і необхідність, кінцеве і безмежне. Мистецтвознавча орієнтація концепцій науковця органічно єдналася із загальними тенденціями розвитку вітчизняної естетичної думки середини XIX ст.

У 1840-ві рр. критичний підхід до естетичної думки проявився на-самперед в ідеях революційних демократів — В. Г. Белінського, який опановував гегелівську естетику під знаком розробки теорії реалізму в мистецтві; М. О. Добролюбова, який розвивав принципи народності, ідейності і соціальної спрямованості літератури. Д. І. Писарєв акцентував увагу на утилітарному значенні мистецтва і фактично заперечував мистецтво та скасовував естетику як науку.

Естетика М. Г. Чернишевського (1828-1889) — результат критичного переосмислення попередніх естетичних теорій. Він критикував тезу німецької класичної естетики про те, що прекрасне в навколишньому світі недосконале, мінливе у своїй красі, одиничне. У дисертації «Естетичні відношення мистецтва до дійсності» вчений сформулював думку, що стала ключовою для розвитку критичного реалізму в російському мистецтві середини XIX ст.: прекрасне — життя в усьому різноманітті своїх проявів, «життя, яким воно повинне бути за нашими поняттями». Вирішуючи проблеми суб'єкта естетичної оцінки і сприйняття, критеріїв прекрасного, він звернувся до реальних переживань людини, до особливостей її психології і смаку. Щира краса, за М. Г. Чернишевським, є краса, що зустрічається в житті. Мистецьке відтворення реальності, проте, не варто розуміти як механічне копіювання в дусі теорії «імітації природи». Центральне завдання художника — осмислити явища життя, розкрити їхній зв'язок і взаємовідношення. При цьому мистецтво, подібно до науки, але з позицій естетичних, повинно дати водночас і пояснення, і оцінку навколишньому світу, винести йому свій «вирок». М. Г. Чернишевський сформулював важливі положення про історичну мінливість уявлень про прекрасне, про соціально-культурну обумовленість естетичних уявлень і ідеалів різних суспільних груп.

Значний внесок у розвиток естетичної думки в Україні середини XIX ст. належить Т. Г. Шевченку (1814-1861). У своїх творах він виступає як виразник селянського естетичного ідеалу.

Л. М. Толстой (1828-1910) у трактаті «Що таке мистецтво?» виступив із різкою критикою естетизму та мистецтва, які не орієнтують-ся на безпосередній моральний вплив на людину, вбачаючи головне завдання художньої творчості в морально-релігійному

зближенні людей за допомогою емоційного «зараження».

Естетика слов'янофілів, до якої за своїми характерними рисами близька й естетика українофілів, укладалася під знаком консервативно зрозумілої ідеї народності і самобутності мистецтва, яка трактувалася як зберігання і вираження в мистецтві «органічного» національного укладу і характеру, «народного духу» (І. В. Киреевський, П. О. Куліш та ін.).

Характерне для естетичних поглядів Ф. М. Достоєвського підкреслення морально-релігійного значення краси і мистецтва має своєрідні риси естетичної есхатології — «краса врятує світ».

На межі XIX-XX ст. формується естетична концепція символізму. Вона виникла в умовах передчуття і початку кризи новоевропейської культурної парадигми. Ця концепція також була своєрідним неоромантичним протестом проти девальвованих цінностей позитивізму і прагматизму, які панували в європейському способі життя XIX ст. Символізм був генетично пов'язаний із романтизмом початку XIX ст., звернувся до художнього втілення ідей, що перебувають за межами почуттєвого сприйняття, до ідеальної сутності світобудови — до трансцендентної Краси. Основні риси символізму — інтуїтивне збагнення світової єдності через виявлення символічних відповідностей і аналогій; віра в близькість внутрішнього духовного життя художника до деміургічного акту Створення світу. Естетична й естетична програма символізму мислилася як «життєтворчість», що виходить за межі мистецтва, як справа загальнокультурного творення.

В естетичній думці Росії уявлення про мистецтво як про «перетворення» життя були розвинуті В. С. Соловйовим (1853-1900). Його концепція краси як матеріально втіленого символу абсолюту істотно вплинула на становлення естетичної теорії російського символізму так званої «срібної доби» (О. Блок, А. Бєлий). В. Іванов визначив завдання мистецтва як прямування «від реального до найреальнішого».

Естетика символізму також вплинула на художню творчість Лесі Українки, М. М. Коцюбинського, І. Я. Франка.

І. Я. Франко (1856-1916) залишив багату художню, науково-теоретичну і

літературно-критичну спадщину. Основні категорії естетики, проблема відносності естетичних уявлень досліджуються ним у трактаті «З секретів поетичної творчості» (1898-1899). Він привітав появу експериментальної естетики, наполягав на важливості психологічних досліджень для розуміння сутності творчості. У статті «Література, її задачі і найважливіші риси» (1878) літератор підкреслював, що література відбиває життя, працю, мову і мислення своєї епохи.

Розгляд естетичної сфери з погляду її місця в цілісності «духовно-го буття» характерний для філософів релігійно-ідеалістичного напрямку, які трактували антиномії етичного й естетичного, естетичного й релігійного і т. п. (М. О. Бердяєв та ін.). П. О. Флоренський (1882-1937) у творах «Храмове дійство як синтез мистецтв» (1922), «Обернена перспектива» (вид. у 1967 р.), «Закон ілюзій» (вид. у 1971 р.), «Емпірея й емпірія» (вид. у 1986 р.) стверджував, що сфера естетичного, краси в її найбільш витончених, але доступних сприйняттю формах — це межа між небесним і земним світами, яка долається у формах церковного мистецтва і церковного культу. Краса — центральна категорія естетики П. О. Флоренського, яка трактується як краса християнського ідеалу і християнських святинь. Із позицій православного світогляду П. О. Флоренський критикував сучасну західну культуру, звинувачуючи її в зраді християнському ідеалу. Мислитель поєднав естетику з теоретичним обґрунтуванням православного релігійного світогляду.

Своєрідний естетизм, частково споріднений із поглядами Ф. Ніцше, характеризував твори К. М. Леонтьєва (1831-1891) і В. В. Розанова (1856-1918), що передбачили деякі мотиви пізньої естетики XX ст. — фрейдизму й інтуїтивізму, критику масового мистецтва і нівелювання культури.

Вплив позитивізму в Росії в другій половині XIX — на початку XX ст. позначився в розчиненні естетики в історії культури і поетиці у О. М. Веселовського. Теорія художнього образу, що засновується на філософії мови, розвивається у творах О. О. Потебні і його учнів (О. В. Запорожця, П. І. Зінченка та інших представників так званої харківської психологічної школи).

§ 5. Естетичні теорії сучасності

Одним із найбільш впливових напрямів західної естетики ХХ ст. вважається інтуїтивізм А. Бергсона (1859-1941), який трактував інтуїцію як нічим не обмежений засіб проникнення в таємниці світу. А. Бергсон відстоював ідею повного відриву мистецтва від дійсності. Прихильники інтуїтивістської естетики спробували відродити і за-твердити за умов ХХ ст. основні положення теорії «чистого», «неза-цікавленого» мистецтва, що виникла у Франції ще в першій половині ХІХ ст. і була пов'язана з ім'ям Т. Готьє.

Традиційні тези теорії «чистого» мистецтва — самоцінність художньої творчості, незалежність мистецтва від суспільних вимог, від політики — переростали в ідеї елітарності художника і творчості. Елітаристські тенденції в позиції інтуїтивістів поглибили розрив між художником і основною частиною художньої аудиторії. Презирство до про-світньої і виховної функцій мистецтва, переконання, що глибока і шляхетна культура завжди залишається культурою для обраних, призвело естетику інтуїтивізму до відмови від істотно значимої соціальної проблематики в мистецтві.

Велику популярність у ХХ ст. набув психоаналіз — вчення, розвинуте З. Фрейдом (1856-1939). Психоаналіз він розумів як єдність трьох положень: несвідоме; вчення про дитячу сексуальність (яке, по суті, переросло у твердження, що сублимована (перетворена) статевая енергія є джерелом людської творчої активності); теорія сновидінь. Вчення про несвідому сферу психіки людини є ядром психоаналізу. Найбільш важливими рисами несвідомого, за Фрейдом, є позачасовість, спадко-ємність, активність, ірраціональність. Науковець розумів несвідоме як позачасову психологічну сферу, яка не підпорядковується кантівській тезі про «простір і час як необхідні форми нашого мислення». Несвідоме — спадкова психічна сфера, що виступає в теорії Фрейда анта-гоністом свідомості, складається із забутих вражень дитинства, уроджених

інстинктів, спогадів, що зв'язують сучасну людину з предками ще з доісторичних часів. Безпосередньо ілюстрували окремі положення фрейдизму такі напрями мистецтва ХХ ст., як експресіонізм (Б. Брехт, О. Кокошка, Е. Нольде, Й. Бехер та ін.) і сюрреалізм (М. Ернст, С. Далі, А. Бретон, Ф. Супо, С. Беккет та ін.).

Із середини ХХ ст. поширення, особливо серед творчої інтелігенції, набуває естетика екзистенціалізму, яка ґрунтується на концепції абсурдності життя. Найбільш повно вона виявилася у творчості

А. Камю (1913-1960). Для нього весь світ, усе людське суспільство — суцільне «непорозуміння», абсолютний абсурд. Люди принципово самотні, замкнені, приречені на взаємне нерозуміння. Кожна людина — цілий світ, але ці світи не пов'язані один з одним. Спілкування людей є поверхневим і не торкається глибин душі, не веде до розмикання самотності.

Свого розвитку екзистенціалістська естетика набула у творчості французького філософа і письменника Ж.-П. Сартра (1905-1980). Він визначає естетичне сприйняття як діяльність уяви, школу свободи свідомості: як сферу, в якій свідомість знаходить можливість «заперечити» даність і надати людині, «опредмеченій» реальністю, радість волі.

Одним із найвідоміших мислителів ХХ ст. є М. Хайдеггер (1889-1976), естетична творчість якого зосереджена на питаннях природи художньої творчості, філософії мови і т. ін. На думку М. Хайдеггера, естетика посідає середнє місце між поезією і наукою, але не підпорядковується цим засобам мислення. Філософ стверджує, що західна цивілізація, яка обрала шлях розвитку, заснований на експлуатації природи, прискоренні технологічного прогресу, не коректується моральними нормами. Основне завдання філософії, за М. Хайдеггером, — звернути західну цивілізацію з помилкового шляху, повернутися до забутих витоків мислення, до справжнього буття. Це обумовлює єдність тем хайдеггерівської філософії — філософія людини і філософія мови, критика техніцизму і критика метафізики, заклики до нової міфології і естетичне тлумачення поетичних текстів.

Власна філософська мова М. Хайдеггера виступає як засіб корегування, уточнення понять, які відповідають значенням слів сучасної мови. Цьому служить принцип так званої деструкції. Мову філософ розуміє як поетичне мислення, а «мислення є поезія».

Початкова мова — це поезія як «споконвічне називання буття», як «твердження буття», «твердження істини».

Тема відносин художника і маси, юрби стає лейтмотивом міркувань видатного іспанського філософа Х. Ортеги-і-Гассета (1883-1955). Він прагнув створити філософію нового типу, що не придушує звичайної людини своїм догматизмом, категоричністю та науковістю, а макси-мально до неї наближується, що допомагає їй у повсякденному житті. Головні його пошуки зосередились навколо естетичних, соціологічних і власне екзистенціальних проблем окремої особистості, її взаємовід-носин із навколишнім світом, з іншими людьми. Класичним твором Ортеги-і-Гассета стало есе «Дегуманізація мистецтва» (1925). Основні положення теорії «дегуманізації мистецтва» зводилися до розподілу реального предмета і предмета мистецтва, до пріоритету власне есте-тичного переживання художника, його ставлення до дійсності, очище-ного від особистого емоційного пафосу, від власного ставлення до світу. Теорія дегуманізації була висунута Ортегою як осмислення явищ і об'єктивний результат розвитку мистецтва ХХ ст.

Естетичні погляди та теорії ХХ ст. зумовлені істотними змінами життя сучасного суспільства й механізмів сучасної культури. Поява і розвиток засобів масової комунікації, індустріально-комерційний тип виробництва та розподілу стандартизованих духовних благ, відносна демократизація культури, підвищення рівня освіченості мас, збільшен-ня часу дозвілля тощо сприяли формуванню явища масової культури. Серійна продукція масової художньої культури має низку специфічних ознак: примітивне зображення примітивних людських стосунків; низ- ведення соціальних конфліктів до сюжетно цікавих сутичок «гарних» і «поганих» людей; розважальність, кумедність, сентиментальність, орієнтованість на підсвідоме та інстинкти; формування в споживача масової продукції прагнення володіння, почуття власності, національ-них і расових забобонів, культу успіху, культу сильної особистості і водночас культу посередності і т. ін. Ці та інші ознаки характеризують кризовий стан культури ХХ ст. у цілому та мистецтва зокрема. При загальній орієнтації на масу механізм дії масової культури розшаровує духовну продукцію за типами споживачів, тим самим поглиблюючи соціальну стратифікацію суспільства.

Масова культура має двоїстий характер. Через систему масової комунікації мільйони людей одержують можливість ознайомитися з творами мистецтва, але водночас твори, які масово тиражуються, втрачають якість істинності, не відрізняються від побутового інвентарю, використання якого не потребує концентрації духовних зусиль. Тим самим відбувається девальвація духовних цінностей, що призво-дить до втрати унікальності мистецтва.

Ситуація втрати мистецтвом свого традиційного змісту пов'язана з явищем модернізму. Термін «модернізм» хоча і використовується широко для позначення явищ сучасної культури, однозначного визначення не набув, так само як і його часові рамки. Найважливішою рисою модернізму як етапного й епохального явища в культурі є войовниче заперечення традицій Нового часу. Це призводить до того, що місце характерної для цього часу моралі займає естетський аморалізм, а місце естетики марних за умов духовної кризи ХХ ст. ідеалів, залучених із художньої культури Античності і Відродження, — естетика неподобства. Стара віра у «вічні істини» замінюється релятивізмом, відповідно до якого істин стільки ж, скільки думок, «переживань», «екзистенційних ситуацій».

Глибоко суперечливий характер модернізму виявляється вже при його виникненні. Існує величезна різниця між духовним напруженням його творців, їхнім своєрідним мистецтвом, що передчуває безодню духовної катастрофи ХХ ст., і потенційними наслідками цього мистецтва, відкритими ним можливостями. Ідеться про каламутний потік масової культури, котра девальвує саме ті цінності, на які спиралися засновники модернізму. Кожне нове покоління художників-модерністів відвертало-ся від своїх попередників, заперечувало їхні досягнення. Це неминуче призводило до руйнації цінностей модерністського мистецтва, яке логічно закінчилося виродженням модернізму в масову культуру.

Модернізм пов'язаний із відчуженістю людини та епохальними відчуттями самотності, песимізму, маргінальності, туги і безвихідності. Звідси випливають дві важливі риси культури модернізму: гіпертрофія суб'єктивної волі художника як органу тієї родової суб'єктивності людської культури, що була виявлена як нова якість культури ще на зорі модернізму, і руйнація ідеальних меж суб'єкта під тиском безглузлого ходу речей, вираженого масовою культурою, що вкладає ту суб'єктивність, яка плекається художником, у прокрустове ложе споживчих груп, типів, страт і т. ін.

У руслі новітніх естетично-художніх пошуків у 1910-20-ті рр. ХХ ст. складається концепція структурно-семіотичної естетики, яка на Заході дістала назву структуралізму.

Ця теорія розглядає мистецтво як особливу мову або систему знаків, а окремий художній твір — як текст або послідовність знаків цієї системи. Найбільш ранні концепції структуралізму склалися в Росії на рубежі 1900-1920-х рр. у працях Московського лінгвістичного гуртка (Р. О. Якобсон, Г. Г. Шпет та ін.) і Товариства поетичної мови (ОПОЯЗ) (Ю. М. Тинянов, Б. М. Ейхенбаум, В. М. Жирмунський, В. Б. Шкловський та ін.) та знайшли продовження у так званій «формальній школі». Вона вивчала конструкцію

художньої форми і чинники, що її складають. Пізніше ідеї структуралізму розроблялися головним чином у працях Празького лінгвістичного гуртка, в якому головну роль відігравали вихідці з Росії — Р. О. Якобсон, М. С. Трубецької та ін. Вони створили концепцію структуралізму, що здобула міжнародного визнання й дотепер зберігає свою впливовість. У центрі цієї концепції — вчення про естетичну функцію і естетичну норму.

У подальшому це вчення розроблялося в працях Московсько-Тартуської семіотичної школи, яку очолював Ю. М. Лотман. Естетичні дослідження Московсько-Тартуської школи тісно пов'язані з культурологічними, що відбилося, зокрема, у вивченні генези символів у мистецтві.

У складі структуралізму вирізняється також французький напрям, який склався під впливом ідей К. Леві-Стросса, який, у свою чергу, сприйняв ідеї Г. Г. Шпета і М. М. Бахтіна.

Суцільне тлумачення змістовно-значенневих і формальних особливостей твору в їхній взаємозумовленості дав М. М. Бахтін (1895-1975). Науковець також увів до художньо-естетичного аналізу ідею «діалогічної свідомості». Основне коло своїх студій сам вчений визначав як філософську антропологію, розглядаючи з цих позицій архітектоніку естетичного об'єкта. М. Бахтін трактував форму як форму змісту мистецького витвору. Це відрізняло його позицію від трактування форми формалістами, які бачили в ній форму матеріалу, що призводило до ототожнення форми із зовнішньою композицією твору. У межах художнього твору естетично значуща, особистісно оформлена, ціннісно визначена змістовна позиція не поодинокі, їй протистоять інші ціннісні позиції, з якими вона вступає в комунікативні — діалогічні — відносини. Просторово-часові межі діалогу в подієвому ряді художнього твору, які надають йому смислової визначеності, М. Бахтін визначає поняттям «хронотоп».

Діалектику художньої форми розробляв О. Ф. Лосєв (1893-1988), який також звертався до проблем символу та міфу. Проблеми історії естетики як самостійної дисципліни й естетики різних форм художньої творчості розроблені О. Ф. Лосєвим, С. С. Аверинцевим, Д. С. Лихачовим, В. Ф. Асмусом, А. В. Гулігою.

Поряд із теоретико-філософськими естетичними системами в ХХ ст. сформувалися естетичні вчення, пов'язані з творчою художньою практикою. Насамперед тут варто назвати праці В. В. Кандинського і К. С. Малевича, що стали фундаментом теорії

абстрактного мистецтва — однієї з течій модернізму — і здобули в 1910-30-х рр. світового визнання. На рубежі 1920-30-х рр. в Україні складається літературна школа «неокласиків» (М. К. Зеров, М. Т. Рильський та ін.), розвивається театральна система Леся Курбаса (1887-1942), яка вплинула на модерністську реформу світового театру ХХ ст.

Модернізм, що поривав із культурно-історичною традицією і прагнув наново творити історію культури згідно з власними програмами і проектами, згодом сам перетворився у певну художню традицію і зайняв відповідне місце в історичній періодизації культури.

Тим самим як стадіальна характеристика історичного процесу він вичерпав себе, що відкрило новий період історії культури, який дістав назву «постмодернізм». Його перші симптоми були зафіксовані в середині 1970-х рр.

Постмодернізм — масштабне явище культури, яке в 1970-80-ті рр. охоплює філософію, естетику, мистецтво тощо, протипоставлені практиці модернізму. Він пов'язаний з умонастроєм «утоми», розчаруванням в ідеалах і цінностях минулого з їхньою вірою в прогрес, торжество розуму, безмежність людських можливостей і одночасно — в ідеалах модернізму з його пафосом радикалізму, ентузіазму, діяльності й спрямованості до твердження нових, штучно вироблених, спроектованих цінностей.

Для постмодернізму характерна рефлексія з приводу модерністської концепції світу, ігрове освоєння дійсності, перетворення світу культури в середовище мешкання людини. Постмодернізм характеризується також «ентропійним» станом культури, який відзначений есхатологічними настроями, естетичними «мутаціями» та еkleктизмом. Цьому явищу притаманне й взаємопроникнення художніх стилів, еkleктичне змішання художніх мов, вторинність образів. Постмодернізм вирізняється тотальним конформізмом, передчуттям «кінця історії», моральною амбівалентністю особистості, її есхатологічною тугою і панічним станом, іронічною та самоіронічною позицією митця. Постмодернізм прагне ввести до контексту сучасного мистецтва весь досвід світової художньої культури шляхом її іронічного цитування і коментування.

Естетика постмодернізму підтверджує плюралізм цінностей, що неминуче веде до внутрішньої трансформації категоріальної системи класичної естетики. Постмодерністська естетика принципово анти-систематична, адогматична, далека від замкнутості концептуальних побудов. Краса як вираження прекрасного в постмодернізмі

тракується як поєднання чуттєвого, концептуального і морального та інтелектуалізується. Центральне місце в ідеології постмодернізму посідає іронія, що виступає як смислоутворюючий принцип мистецтва. Мис-тецтво в цілому розуміється як єдиний нескінченний текст, створений сукупною творчістю, а історія — як єдиний час-простір безкрайньої творчості, в яких переважають принципи маргіналізму, відкритості, описовості, безоціночності.

У контексті постмодерністської критики надбань культури ХХ ст. розгортається концепція постструктуралізму. Це назва ряду філософсько-методологічних підходів до осмислення культурної діяльності, які склалися в 1970-90-ті рр. на основі рефлексії і критики структуралізму. У центрі цієї критики — обмеженість структураліст-ського підходу до людини, неможливість пояснити її поведінку, вихо-дячи тільки зі структурного розуміння людської свідомості.

Новітні естетичні концепції, які особливо інтенсивно розвиваються в західноєвропейській філософії (Ж. Деррида, Ж. Делез та ін.), ще тільки знаходять своїх послідовників у вітчизняній філософсько- естетичній думці. Ці концепції закарбовують «кризову свідомість», яка виникає за умов вичерпаності культурної парадигми Нового часу. Різ-номанітні й суперечливі естетичні концепції ХХ ст. свідчать про те, що людство стоїть перед проблемою складання нової картини світу, основні контури якої будуть визначені вже в ХХІ ст. Певно, туди ж ся-гають і узагальнюючі естетичні системи майбутнього.

Питання для самоконтролю

1. Особливості естетичних поглядів доби Античності.
2. Естетична думка доби Середньовіччя.
3. Характеристика естетичної доктрини доби Відродження.

4. Проблемне поле естетики Нового часу.
5. Вітчизняна та російська естетична думка XVIII-XIX ст.
6. XX ст. в історії естетики.