Министерство Образования и Науки РФ

ФГОУ СПО “ТОМСКИЙ СЕЛЬСКОХОЗЯЙСТВЕННЫЙ ТЕХНИКУМ”

**Реферат.**

**Русская и советская эстетика.**

Дисциплина: “Эстетика”

**Выполнил:**

студент гр. П409/3

специальности “Правоведение”

Тарасов Константин Сергеевич

Шифр 971

**Проверил:**

Преподаватель

Радионова С.М.

Томск 2011

**Содержание**

Введение………………………………………………………………………………...3

1. Общая характеристика русской эстетики…………………………………………..4

2. Основные категории эстетического учения Чернышевского…………………….9

3. Концепция искусства в эстетике Чернышевского……………………………….13

4. Позитивистская эстетика в России……………………………………………15

5. Эстетика «Мира искусства»…………………………………………………….17

Заключение……………………………………………………………………………19

Литература………………..………………..………………..………………..……….20

**Введение**

К началу XIX иска история эстетической мысли у многих народов насчитывала уже сотни даже тысячи лет, однако представление об эстетике как особой науке начинает формироваться — сначала в Германии, а затем и других странах, о том числе и России — лишь со второй половины XVIII века, после выхода в свет «Эстетики» Баушартспа.

О существовании такой науки и ее специфике русские читатели впервые узнали из переводных работ. Все «изящные науки» (а именно к таковым относили тогда литературу и искусство),— говорилось, например, одной из переведенных с немецкого языка книг,— «основанием имеют вкус и познание красоты и стройности, для того все подлежат одной всеобщей Теории, различаясь между собой одним только родом в изобра­жении красоты. По чему всеобщая теория изящных наук есть не что иное, как знание красоты, которое Эстетикою названо». Отсюда следовало, что эстетика представляет собой всеобщую теорию познания «красоты и стройности», основанную на вкусе. Это было не совсем по Баумгартену, тем не менее такое понимание сущности эстетики получит в то время извест­ное распространение, став в последней четверти XVIII века и достоянием русской общественности.

Трудно сказать, кто первым из россиян выговорил и написал по-русски слово «эстетика» и кто первым из них обратился к проблемам эстетики, уже имея определенное представление о ней как особой, самостоятельной науке. Несомненно только, что автор одной из ранних русских работ на эту тему — статьи «Об эсте­тическом воспитании», которая была помещена в <Прибавлениях к Московским ведомостям 1784 года» (как большинство ориги­нальных, а не переводных работ того времени, она была не под­писана), знал не только о существовании этой пауки, по ее специфике возможностях, назначении. К тому же он придерживался несколько иной, чем изложенная выше, точки зрения на сущность эстетики, определяя ее как «собрание положений вкуса», основанное на «всеобщих правилах красоты». Он отметил также, что предметом эстетики является «всеобщее искусств», а сама она «должна быть основательным учением всех изящных искусств», то есть фактически их всеобщей теорией.

Так в России 80-х годов XVIII века начинается процесс формирования понятия об эстетике как науке, где сразу же сталкиваются два представления о ней. С одной стороны, в эстетике видят общую теорию познания «красоты и стройности», с другой — всеобщую теорию искусств («учение всех изящных искусств»). Единым и бесспорным было то, что эстетика призвана изучать самое общее в изящных искусствах, каковыми тогда выступали исключительно вкус и красота. Расхождения же обнаруживались не только в определении границ этой науки (теория познания «красоты и стройности» или всеобщая теория искусств), но и в вопросе о соотнесенности красоты и вкуса, о том, что является первоосновой науки эстетики: суждения вкуса, па которых строится познание «красоты и стройности» или, наоборот, «правила красоты», которые и определяют «положения вкуса», составляющие всеобщую теорию искусств.

**1. Общая характеристика русской эстетики**

Во второй половине XIX в. России ин­тенсивно совершает переход от феодаль­ного строя к капитализму. В ней «все пе­реворотилось и только укладывается» — эти слова одного из толстовских героев точно характеризовали идейно-политиче­скую ситуацию тех лет. Зародившись еще в XVIII в., русский капитализм потребо­вал в 50 - 60-х годах прошлого столетия экономического и юридического призна­ния. Конфликт между ним и крепостниче­ской системой «дворянских гнезд» был не­избежен. Крымская война со всей очевид­ностью продемонстрировала консерватизм и рутину чиновно-бюрократического управ­ления страной. В ней «царизм потерпел жалкое крушение... он скомпрометировал Россию перед всем миром и вместе с тем и самого себя — перед Россией. Наступило небывалое отрезвление», — пи­сал Ф. Энгельс.

К 1859 г. в России сложилась револю­ционная ситуация: в конце 50-х годов про­изошло рекордное число крестьянских вос­станий, опасность которых в полной мере была осознана господствующим дворян­ством и царем. 19 февраля 1861 г. импера­тор Александр II обнародовал Манифест об отмене крепостного права.

Идейно-философская и художественная жизнь России тех лет, как в фокусе, соби­рала актуальную общественную проблема­тику. Важнейшим социально-культурным вопросом и после реформы 1861 г. оставался

крестьянский вопрос. Многомиллионный земледельческий на­род составлял абсолютное большинство населения страны, и к нему обращали свои мысли русские художники, философы, эсте­тики, критики.

Идейное движение 50—60-х годов возглавила революцион­ная демократия, выдвинувшая идеалы «крестьянского» соци­ализма. «...Весь старый русский социализм был, в последнем счете, «крестьянским» социализмом», — писал В. И. Ленин. Просветительский по типу мышления, фейер­бахианский по философскому обоснованию утопический со­циализм Н. Г. Чернышевского и Н. А. Добролюбова явился вместе с тем радикальным идеологическим выражением имен­но русских социально-культурных условий. Опираясь на мате­риалистически переосмысленный антропологический принцип в философии, оба мыслителя звали крестьянскую Русь «к то­пору». Весь радикализм их программы с очевидностью про­явился в разработке вслед за В. Г. Белинским эстетической теории критического реализма.

Русская философско-эстетическая и художественная мысль в этот период вела героическую борьбу с царским произволом, гнетом цензуры, официальной идеологией и искусством. «Па­дение крепостного права вызвало появление разночинца, как главного, массового деятеля и освободительного движения вооб­ще и демократической, бесцензурной печати в частности». Деятельность Чернышевского, Добролюбова — вождей революционной интеллигенции 60-х годов — оставила неиз­гладимый след в истории русской философской эсте­тики.

Для пропаганды своих идей революционно-демократиче­ская эстетика в равной мере пользовалась формой теоретиче­ского трактата, историко-эстетического исследования, критиче­ской статьи, публицистического эссе. В магистерскую диссертатацию «Эстетические отношения искусства к действительности» Н. Г. Чернышевский вложил столько же злободневного смыс­ла, сколько и в полемические работы о Н. В. Гоголе, И. С. Тургеневе, Л. Н. Толстом. «При всей ее кажущейся теоре­тической отвлеченности диссертация Чернышевского, как и все другие его работы, посвященные эстетике, истории эстетики, литературной и художественной критике, имела своей целью не только объяснить искусство, но и направить его развитие по пути, отвечающему интересам борьбы за освобождение рус­ского народа».

Обостренный интерес революционно-демократической эсте­тики к общественному долгу и назначению искусства полностью отвечал моральному пафосу всей русской художественной куль­туры XIX в. Начиная с Пушкина и Гоголя, русские худож­ники настойчиво стремились воплотить в своих произведениях высокий социально-гуманистический нравственный идеал. Эта коренная черта национального своеобразия искусства стала еще более очевидной во второй половине прошлого столетия, когда русская литература, музыка, живопись приобрели ми­ровую известность и начали оказывать все возрастающее вли­яние на художественное развитие Запада. Всемирно-историче­ское по широте поставленных проблем русское искусство XIX в. выявляло интимно-человеческий смысл этой проблематики — будь то роман Ф. М. Достоевского или Л. Н. Толстого, стихо­творение Н. А. Некрасова или Ф. И. Тютчева, опера П. И. Чай­ковского или М. П. Мусоргского, картина И. Е. Репина или В. И. Сурикова.

Вместе с тем непримиримый конфликт между потребностя­ми духовной жизни страны и реакционной политикой самодер­жавного правительства ставил в тяжелое положение не толь­ко русскую эстетико-философскую науку, но и всю русскую культуру. В период «мрачного семилетия» 1848—1855 годов имена Белинского, Фейербаха, Гегеля вообще было запре­щено упоминать в печати. Не увидели сцены в 50-х годах пер­вые пьесы А. Н. Островского и М. Е. Салтыкова-Щедрина. Рус­ская национальная опера, имевшая своим родоначальником М. И. Глинку, в официальном представлении не могла сопер­ничать с итальянской оперой. Крупнейший русский живописец середины века А. А. Иванов работал за границей.

В последующий период эстетика в России развивалась раз­ными путями. Концепцию революционных демократов продол­жали отстаивать Д. И. Писарев, М. А. Антонович, В. А. Зай­цев, М. Е. Салтыков-Щедрин. Наследие шестидесятников по-своему интерпретировалось также в теории и практике народ­ничества 70-х годов и даже 80-х и 90-х, когда это движение все более склонялось к мещанскому либерализму. Однако со­циологический субъективизм народников, выразившийся в пре­увеличении утилитарно-преобразующей («вдохновляющей») фун­кции искусства за счет функции познавательной (Н. К. Ми­хайловский, А. М. Скабичевский и др.), подчас позволял рас­сматривать искусство вообще как нечто несерьезное. Здесь сказывалось также и влияние социологически ориентирован­ного позитивизма.

Демократическая и утопически-социалистическая эстетика в России второй половины XIX в. встретила открытую оппози­цию со стороны либеральных мыслителей. Характерно, однако, что и последние по существу черпали свое духовное оправда­ние из «тайных богатств» деревенской Руси. До самого конца века русская буржуазия оставалась идейно несамостоятельной. Феодально-националистические и собственно буржуазные духов­ные проявления образовали в России сложный культурный сплав, наложив свою печать и па философию, и на эстетику, и на ис­кусство.

Буржуазная эпоха — эпоха расцвета индивидуализма. Рус­ский капитализм соединил старые формы эксплуатации с новы­ми и, углубив общественное отчуждение, вызвал изменения в способах его осознания. Разрушению подверглась, преж­де всего, традиционно-спиритуалистическая форма мышления. Абстрактность товарных отношений, окружая патриархальную Россию «механической культурой», явилась основой психоло­гической и концептуальной переработки «почвеннического» ком­плекса, присущего определенным слоям интеллигенции, в сто­рону индивидуализма. Последний свидетельствовал о развитии капиталистического способа общественного производства, ко­торый вместе с тем порождал и принципиальный иррациона­лизм, призванный «одухотворить» буржуазную культуру. В этом смысле Россия не избежала общеевропейского удела — во вто­рой половине XIX в. здесь усиливается философский и худо­жественный иррационализм, противопоставлявший себя таким господствующим школам, как кантианство и позитивизм, а так­же различным течениям художественного натурализма. Наибо­лее полно эти тенденции русской философии и эстетики выра­зила теософская система В. С. Соловьева.

В рассматриваемый период заявил о себе и эстетизм — от­носительно новое для русского эстетика-художественного со­знания явление. Наследуя по существу идеи возглавляемого А. В. Дружининым в 50-х годах «бесценного триумвирата», это направление определило появление на свет в конце 90гХ годов петербургского журнала «Мир искусства». Искусство не отягчалось здесь прямой жизнестроительной задачей, высту­пая как самоценность и самоцель. Утонченное созерцание, сти­лизация и гротеск были противопоставлены «благим пожела­ниям» либерализма. Русский эстетизм абсолютизировал свое­образие искусства, превратив его в самодовлеющую художест­венно-игровую реальность.

Глубокий след в развитии русской и мировой эстетической мысли оставил последний великий представитель «крестьян­ского социализма» в России — Л. Н. Толстой. На рубеже XIX и XX веков Толстой объективно выступил как завершитель одной из ведущих тенденций русской духовной жизни прош­лого столетия. Его трактат «Что такое искусство?» нанес силь­ный удар по европейскому декадентству, продемонстрировав вместе с тем крайний утопизм протеста против него с патри­архально-нравоучительных позиций. Утопизм толстовства был тем очевиднее, что уже в это время на смену «крестьянскому» русскому социализму шел диалектический и исторический ма­териализм — мировоззрение пролетариата, которому принад­лежало будущее.

Таким образом, русская эстетическая мысль второй полови­ны прошлого столетия развивалась в условиях острой идей­ной борьбы. Ее бескомпромиссность вела к отчетливой поляризации философско-эстетических убеждений, художественных вкусов, мировоззренческих истоков и авторитетов, самого сти­ля мышления. Такая поляризация усугублялась еще и тем, что в России отсутствовал печатный орган, который объединял бы исследования в области эстетики. Либерально-академичес­кая наука об искусстве 1880—1900 гг. занималась в ос­новном сугубо эстетическими вопросами, что на деле вело к эклектике, к сочетанию Гегеля с теориями «чистого искус­ства», Канта с Баумгартеном и т. п. В то же время в журналах «Вестник изящных искусств», «Вопросы философии и психо­логии» развивались эволюционные, позитивистские и «медицин­ские» интерпретации искусства. Несмотря на различия, эти течения сходились в одном: они не умели постичь искусство как одно из центральных проявлений общественной борьбы. И потому великие философские системы нередко превращались здесь в расхожую монету «приватдоцентского» идеализма и позитивизма.

Этой официальной университетской эстетике противостоя­ли эстетические позиции А. Н. Веселовского и А. А. Потебни, сформировавшиеся в ходе работы ученых над курсами ис­торической поэтики и общей лингвистики. Тут сказалось ощу­тимое влияние прогресса естественнонаучного, конкрет­но-исторического знания на судьбы эстетики второй поло­вины XIX в.

Рассматривая историю русской эстетической мысли, нельзя забывать о том тесном контакте, который существовал между нею и западноевропей­ской эстетикой.

Начавшийся в конце XVII столетия процесс быстрого освоения и крити­ческой переработки европейской культуры привел к тому, что спустя 150 лет после петровских реформ русская эстетика обладала вполне самостоя­тельными критериями оценки различных явлений западноевропейской эсте­тической мысли и сама обогащала пауку целым рядом оригинальных содер­жательных выводов и методологических подходов. Идеи западных философов радикально переосмыслялись русскими учеными — например, Белинским и Чернышевским —в интересах представляемой ими революционно-демокра­тической идеологии, итогом чего явились эстетические открытия общеевро­пейского значения. Разумеется, само обращение к той или другой западно­европейской идее, та или иная ее русская рецепция обусловливались тем, какие общественные силы стояли за этой идеей и на Западе и в России; революционно-демократический или, например, националистический идеал ле­жал в ее основе; родилась ли она в лоне спекулятивной метафизики или литературно-художественной критики.

Во второй половине XIX в. в России усиливается интерес к тем процес­сам, которые протекали в это время в западноевропейской эстетике. Об этом можно судить по умножающемуся числу переводов работ немецких, фран­цузских, английских эстетиков, а также философов, психологов, литературове­дов и искусствоведов, в которых ставились серьезные эстетические пробле­мы. Эти публикации имели большое значение, так как благодаря им основ­ные идеи, концепции, учения западноевропейских мыслителей становились доступными не узкому кругу специалистов, но широким слоям интеллиген­ции, студенческой молодежи. Достаточно характерный пример — рассказ И. Е. Репина в его воспоминаниях «Далекое близкое» о том, как студенты Академии художеств «запоем» читали сочинения Прудона и Оуэна наряду с работами Чернышевского и Писарева, вырабатывая на этой основе свои демократические эстетические воззрения. В какой степени пуб­ликация переводов эстетических сочинений западноевропейских ученых была связана с ходом развития русской эстетической мысли, видно по тому, чьи труды и в какое время переводились и издавались в России.

В 1847 г. — еще при жизни Белинского — была начата публикация «Лек­ций по эстетике» Гегеля. В этом году вышли в свет только две части, а тре­тья— что вполне понятно в тех исторических условиях — увидела свет толь­ко в 1860 г. (новое издание состоялось в 1869 г.). В середине века больше никого из классиков немецкой идеалистической эстетики в России не пере­водят, а, начиная с 60-х годов активно публикуют переводы, с одной сторо­ны, представителей социалистически-утопической и социологической ориен­тации, а с другой — представителей позитивизма. Так, к первому из этих направлений русский читатель приобщался благодаря выходу в свет в 1865г. трактата П. Прудона «Искусство, его основание и общественное назначение» (новое издание было осуществлено в 1895 г.), сочинения Р. Оуэна «Образо­вание человеческого характера» (1865), «Чтений об искусстве» И. Тэна, мно­гократно издававшихся, начиная с 1866 г., работ М. Гюйо «Искусство с точ­ки зрения социологии» и «Задачи современной эстетики», опубликованных в начале 90-х годов, брошюры Г. Тарда «Сущность искусства» (1895); вто­рое направление было представлено «Происхождением человека» (1871) Ч. Дарвина, сочинениями Г. Спенсера, шеститомное собрание которых выхо­дило в 1866—1869 гг., книгой Г. Гельмгольца «Учение о слуховых ощущени­ях как физиологическая основа для теории музыки» (1875). В этом свете становится понятным появление в 1878 г. работ Вл. Вельямовича и Л. Обо­ленского, пытавшихся подвести под эстетику психофизиологический фун­дамент.

В 80—90-е годы снова возрождается интерес к идеалистической фило­софии. В это время несколько раз издаются «Мир как воля и представле­ние» А. Шопенгауэра и другие его работы, касавшиеся эстетических проб­лем; в 1898 г. — «Критика способности суждения» И. Канта; в 1899 и 1901 гг. — «Происхождение трагедии. (Метафизика искусства)» Ф. Ницше; в 1895 г. — «О музыкально-прекрасном» Э. Ганслика, «Эстетика» Р. Прёльса, «Введение в эстетику» Г. Гросса, «Лекции по теории искусства вообще и поэзии в частности» П. Ферриери, «Искусство и природа» В. Шербюлье. Так осуществлялась экспансия западноевропейской идеалистической эсте­тики в русскую художественную культуру, которая представляла в тот пе­риод для этого благоприятную почву. Однако нельзя забывать, что в это же время в России издают и упоминавшиеся выше работы Прудона, Гюйо, Тарда, что свидетельствует о сохранении демократических тенденций в рус­ской эстетической мысли и культуре. Мы увидим, например, как близки к воз­зрениям М. Гюйо и П. Прудона были некоторые идеи трактата Льва Тол­стого «Что такое искусство?».

На всем протяжении XIX столетия плодотворные и ориги­нальные мысли о красоте и искусстве высказывались в России не только теоретиками, но и писателями, композиторами, ху­дожниками, архитекторами. Так, немалый общеэстетический потенциал заключали в себе литературно-критические и прог­раммные выступления Ф. М. Достоевского, И. С. Тургенева, А. П. Чехова. Внесли свой вклад в решение проблем эсте­тики искусствоведческие, и публицистические работы В. В. Ста­сова, II. В. Шелгунова и других Критиков. Частично соответ­ствующие высказывания крупнейших русских художников и де­ятелей культуры собраны в антологии «Памятники мировой эстетической мысли» [4]. Мы будем по мере необходимости ис­пользовать их в нашем изложении, однако главное внимание уделим анализу собственно эстетических концепций. Это тем более необходимо сделать, что история русской эстетики вто­рой половины XIX в. еще не написана: достаточно подробно исследовано только учение революционных демократов. Имен­но оно сыграло выдающуюся роль в подготовке той идейной победы, которую одержала марксистско-ленинская эстетиче­ская мысль в России уже в следующем, XX, столетии.

**2. Основные категории эстетического учения Чернышевского**

Эстетическая теория Н. Г. Чернышевского была органиче­ски связана с его социально-политическими и философскими взглядами. Социальное кредо мыслителя представляло со­бой воззрения революционера-демократа, выступающего за свержение царизма, крестьянскую революцию и провозглаше­ние республики. Под. влиянием событий Французской револю­ции 1848 г., сочинений утопистов и обострения общественных противоречий в России Чернышевский пришел к идеалу утопиче­ского социализма.

Эти убеждения оказали решающее влияние на развитие его философских взглядов. Уже в ранние годы он осваивает антро­пологический материализм Фейербаха. Оценив по достоинству диалектический метод Гегеля, Чернышевский не принял его идеалистической системы из-за ее абстрактности и политиче­ской индифферентности. По словам В. И. Ленина, «Чернышев­ский — единственный великий русский писатель, который сумел с 50-х годов вплоть до 88-го года остаться на уровне цельного философского материализма и отбросить жалкий вздор неокан­тианцев, позитивистов, махистов и прочих путаников».

Основные принципы философии Фейербаха мыслитель, по собственному признанию, положил и основу разрабатывае­мой им системы эстетики. Однако ни философская, ни эс­тетическая концепция Чернышевского, как отмечается иссле­дователями его творчества, не были простым при­ложением или переложением учения немецкого философа-ма­териалиста (это отчетливо видно при сравнении его взглядов с немецкой фейербахианской эстетикой), во-первых, потому что они корректировались его революционно-демократическими и со­циалистическими убеждениями, во-вторых, потому что Черны­шевский в своей теории выходил за пределы антропологическо­го принципа, вычленяя некоторые законы развития общества, изучая его экономическую и идеологическую жизнь, и, в-третьих, потому что революционный демократ непосредственно опирался на наследие отечественной философско-эстетической мысли — в первую очередь на наследие Белинского.

В деятельности Чернышевского можно выделить следующие явственно различимые периоды:

1. 1848—1853 гг. Формирование эстетических позиций. За­щита диссертации «О „Бригадире" Фонвизина».

2. 1853—1857 гг. Время работы над магистерской диссер­тацией «Эстетические отношения искусства к действительности» и написания ряда статей по теории и истории эстетики.

3. 1857—1862 гг. Совместная литературно-критическая дея­тельность с Добролюбовым в редакции журнала «Современ­ник». Разработка философской и политико-экономической проб­лематики.

4. 1862 — 1888 гг. Арест и ссылка. Создание романа «Что де­лать?» и ряда других произведений». Написание предисловия к 3-му изданию «Эстетических отношений искусства к действи­тельности».

Не останавливаясь специально на процессе формирования эстетических взглядов Чернышевского, мы рассмотрим его основные работы, вошедшие в историю русской и мировой культуры и определившие вклад Чернышев­ского в развитие эстетической мысли.

Магистерская диссертация Чернышевского «Эстетические от­ношения искусства к действительности» имела остро полемичес­кий характер. Она была направлена против идеалистической эстетики Гегеля, хотя, как уже отмечалось, по цензурным сооб­ражениям автор не мог упомянуть имени немецкого философа, так же, как и имен Фейербаха и Белинского, и поэтому обра­тился к анализу эстетического трактата гегельянца Фишера. Однако главную цель своей работы Чернышевский видел не в критике идеалистической эстетики, а в выработке новой систе­мы эстетических взглядов, основанных на материалистической философии и демократических идеалах. Поскольку мыслитель усматривает в современной ему науке новую тенденцию «ува­жения к действительной жизни» и недоверчивость к априор­ным построениям, 'постольку он заключал, что и эстетика, если она является наукой, должна исходить из тех же прин­ципов. Для достижения этой цели и необходимо было подвер­гнуть критическому анализу прежние понятия и «из анализа фактов» извлечь новые, «более соответствующие общему харак­теру идеи, принимаемые наукою в наше время».

Анализу сущности и природы искусства Чернышевский пред­посылает исследование прекрасного. Он доказывает, что пре­красное отнюдь не является некой модификацией абсолютной идеи, но содержится в самой действительности, в многообразии ее явлений: «Прекрасное есть жизнь... прекрасно то существо, в котором мы видим жизнь такою, какова должна быть она по нашим понятиям; прекрасен тот предмет, который выказывает в себе жизнь или напоминает нам о жизни».

В этом определении впервые в истории материалистической эстетики раскрывается диалектическая природа прекрасного, в котором объективное сопрягается с субъективным, реальная жизнь — с представлениями о «хорошей жизни», действитель­ность — с отношением к ней человека. Иллюстрируя это положе­ние на ряде примеров, Чернышевский показал, как связаны представления о красоте с общественными идеалами. Жизнь та­кая, какой «должна быть она по нашим понятиям», — это и есть идеалы, формирующиеся в обществе. А «прекрасное — это все, в чем проявляется наш идеал, цель и предмет наших желаний и нашей любви», — писал он в статье «Крити­ческий взгляд на современные эстетические понятия». Преодо­левая абстрактное понимание идеала, свойственное идеалисти­ческой эстетике, Чернышевский показал, что в классовом об­ществе представления о хорошей жизни различны у представи­телей различных социальных групп. У каждого класса сущес­твуют свои идеалы, и потому и свои эстетические взгляды и вку­сы: «Понятия о красоте у простого народа несходны во многом с понятиями образованных классов общества... простолюдин и член высших классов общества понимают жизнь и счастье жизни неодинаково», так как понимание это непосредственно обусловлено их отношением к труду. Г. В. Плеханов придавал этому положению огромное значение для последующего развития эстетики: «Чернышевский показал, что эстетические понятия людей стоят в тесной причинной свя­зи с их экономическим бытом. Это — открытие, гениальное в полном смысле слова».

Одновременно Чернышевский показал историческую отно­сительность прекрасного. «Жизнь стремится вперед и уносит красоту действительности в своем течении.., но вместе с жизнью стремятся вперед, то есть изменяются в своем содер­жании, наши желания, и, следовательно, фантастичны сожале­ния о том, что прекрасное явление исчезает, — оно исчезает, исполнив свое дело, доставив столько эстетического наслажде­ния, сколько мог вместить нынешний день; завтра будет новый день, с новыми потребностями, и только новое прекрасное мо­жет удовлетворить их».

Чернышевский учитывал, наконец, зависимость эстетических представлений от тех особенностей жизни людей, которые свя­заны с многообразием национальных форм общественного бытия.

Необходимо особо отметить идеологическую, политическую направленность учения мыслителя о прекрасном. Он подверг критике идеалы высших слоев общества, показывая их чуж­дость народному сознанию, и полностью солидаризировался с народными, крестьянскими представлениями о хорошей жизни и красоте труда. Чернышевский нередко пользовался при этом антропологической аргументацией, апеллируя к естественности народного идеала и искусственности идеалов высших классов, выводя потребность народа в труде из абстрактной природы человека. Однако в ряде случаев абстрактность антропологического подхода преодолевалась им, и мыслитель вплотную подходил к историко-материалистическому объясне­нию эстетических ценностей.

Следует, однако, отметить, что в исследовании категорий возвышенного, трагического, комического Чернышевскому не хватило диалектической про­зорливости. Так, опровергая идеалистическое представление о возвышенном как проявлении и свидетельстве всемогущей силы божества или абсолюта, созерцание которых вызывает у человека ощущение собственного бессилия и ничтожества, он чисто количественно определял эту категорию, отождест­вляя ее с тем, что велико, огромно: «Возвышенное есть то, что гораздо боль­ше всего, с чем сравнивается нами...»; «Возвышенный 'предмет — предмет, много превосходящий своим размером предметы, с которыми сравнивается нами». Но тем самым утрачивалось социальное содержание возвышенного.

То же самое происходило и с трактовой трагического, которое Черны­шевский определял как «ужасное в человеческой жизни», т. е. как «страдания и погибель человека». Отождествление трагического с ужасным ликвидировало собственно эстетический характер трагического и было следствием абстрактно-антропологического подхода к человеку и его борьбе.

Что касается комического, то Чернышевский не мог в диссертации уде­лить большое внимание этой проблеме, опасной в политическом отношении, не ограничился его традиционной характеристикой как своеобразного преоб­ладания образа над идеей, в том случае, когда речь идет о внутренней пу­стоте, ничтожности, которая прикрывается внешностью, претендующей на глубину содержания и внутреннее значение.

Категории возвышенного, трагического и комического Чер­нышевский не считал моментами прекрасного, а наряду с пре­красным относил их к более общей категории интересного. Последнюю он трактовал как категорию, далекую от так на­зываемых эстетических понятий, поскольку она охватывает прежде всего социально-политические интересы людей.

Обращение к понятию интересного имеет свою традицию в русской эстетике XIX в. Белинский в свое время доказал, что эстетическое отношение есть своеобразное проявление челове­ческих интересов, а искусство призвано служить интересам общества. Развивая эту мысль, Чернышевский утверждал, что эстетическое отношение подчинено тому главнейшему интересу человеческой жизни, который выражается в стремлении людей к хорошей жизни, желаемому общественному устройству. А от­сюда следовал крайне важный вывод: искусство не замыкает­ся а сфере прекрасного, а отражает все общеинтересное. «Общеинтересное в жизни — вот содержание искусства. Пре­красное, трагическое, комическое — только три наиболее опре­деленных элемента из тысячи элементов, от которых зависит интерес жизни и перечислить которые значило бы перечислить все чувства, все стремления, от которых может волноваться сердце человека».

Но отсюда же вытекал и другой вывод: так как искусство отражает все общеинтересное, по отношению к которому пре­красное есть лишь момент, то оно не может быть выше дей­ствительности. Напротив, прекрасное в жизни выше, чем пре­красное в искусстве. Искусство не может иметь своей главной целью создание идеала красоты для восполнения несовершен­ной красоты действительности. Этот тезис, полемически заост­ренный против идеализма в эстетике, должен быть, однако, признай столь же односторонним, как и тезис идеалистов о превосходстве красоты искусства над красотой природы, по­скольку соотношение этих двух типов красоты диалектично — каждый из них в одном отношении «выше», а в другом «ниже» другого.

**3. Концепция искусства в эстетике Чернышевского**

Признание примата действительности над искусством, утверждение его отражательной природы — все это позволило Чернышевскому сделать дальнейшие шаги в развитии мате­риалистической эстетики и послужило основой для построения теории искусства, охватывающей наиболее существенные сторо­ны отношений искусства к действительности. Эти отношения сводятся к следующим четырем моментам: 1) искусство есть воспроизведение действительности; 2) оно является объяснени­ем жизни; 3) искусство выносит приговор действительности; 4) оно становится учебником жизни.

Основным и исходным тезисом в учении Чернышевского выступает тезис: «искусство есть воспроизведение действитель­ности». Эту формулу, предложенную Белинским, Чернышев­ский принимает, теоретически обосновывает и развивает. Он противопоставляет понятие «воспроизведение» термину «под­ражание», показывая, что воспроизведение основано на позна­нии жизни (включая и природу, и человека, и человеческое общество), в то время как понятие «подражание» пробуждает мысль о «подделке под внешнюю форму, а не о передаче внут­реннего содержания».

Поскольку же искусство должно воспроизводить главным об­разом человеческую жизнь, т. е. то, что изучает и наука, по­стольку Чернышевский, как и Белинский, систематически со­поставляет искусство с историей и политической экономией, подчеркивая его близость к общественным наукам, его со­циальную познавательную направленность. Продолжая сопо­ставление искусства и науки, он показывает, что оба эти фено­мена призваны объяснять явления действительности. «Искусство относится к жизни совершенно так же, как история... Первая задача истории — воспроизвести жизнь; вторая...— объяснить ее... Совершенно то же самое надобно сказать об искусстве». Объясняя действительность и сближаясь тем самым с наукой, искусство делает это в осо­бой, конкретно-чувственной, образной форме. Следуя и здесь учению Белинского, Чернышевский разрабатывает положение о типизации как средстве образного познания жизни. В типи­ческом образе обобщаются «существенные черты подлинника», и художник должен уметь «отличать существенные черты от несущественных».

По и объяснения действительности, по мнению мыслителя, недостаточно для полноценной реализации возможностей, за­ложенных в художественном творчестве, ибо, «интересуясь явлениями жизни, человек не может волею или неволею, со­знательно или бессознательно не произносить о них своего при­говора... приговор этот выражается в его произведении — вот новое значение произведения искусства, по которому искус­ство становится в число нравственных деятельностей челове­ка». Поэтому искусство всегда идейно, всегда выражает тенденции развития тех или иных слоев общества.

В «Очерках гоголевского периода» (1855) Чернышевский писал: «Литература не может не быть служительницей того или другого направления идей: это назначение, лежащее в ее натуре, — назначение, от которого она не в силах отказаться, если бы и хотела отказаться». Тем самым критик продолжил ту борьбу, которую вел Белинский с аполо­гетами «чистого искусства». Он показал, какому именно идей­ному направлению хотели подчинить литературу сторонники этой теории — проповеди эпикуреизма, примирения с жизнью и наслаждения ею. Это направление уводило художественную деятельность от интересов и потребностей народа и превраща­ло его в игрушку господствующих классов. Чернышевский доказывал, что подлинную действенную силу дает искусству только тесная связь с насущными общественными потребно­стями, с передовыми идеями времени.

В своей диссертации ученый поднимает вопрос и о способе выражения в искусстве идей художника. Для него вынесение приговора — это прежде всего мыслительная деятельность, и идеалом художника является человек мыслящий. Но вместе с тем без эмоционального отношения, без «живого сердца», «искреннего воодушевления» и «живого сочувствия всякой доброй, здоровой и благородной идее» не может быть худо­жественности. Писателю необходимы талант, ум и сердце. Чер­нышевский отмечал, что у таких писателей «их благородное сердце, их просвещенный ум ведут их по прямой, но един­ственной дороге к славе, внушая им потребность действовать на пользу исторического развития, быть служителями идей гуманности и улучшения человеческой жизни».

Логика исследования природы искусства подводила Черны­шевского к решению проблемы его общественного назначения. Если художественное произведение отражает действитель­ность, объясняет ее и оценивает, то, следовательно, оно ста­новится учебником жизни. Специфичность же воздействия искусства на человека состоит в том, что это «такой учебник, которым с наслаждением пользуются все люди, даже и те, которые не знают или не любят других учебников». Искусство вызывает светлое, радостное расположение духа, делает человека добрее и лучше, развивает в нем все хорошее, и знание жизни, доставляемое искусством, усваива­ется благодаря эстетическому наслаждению легко и приятно.

Следует сказать также несколько слов о деятельности Чернышевского как историка эстетики. Первое место среди его работ, посвященных этой тематике, занимают «Очерки гоголевского периода русской литературы», в которых был осуществлен анализ развития русской эстетической мысли XIX в. и прежде всего учения Белинского.

Рассматривая эстетические взгляды Белинского, Чернышевский пока­зал сложный, противоречивый путь их формирования и определил основные "достижения его теории. Он указывал, что именно Белинскому принадлежит заслуга определения отношений литературы к действительности, провозгла­шения ее «служительницей интересов общества». Чернышевский показал историческое место эстетики Белинского и ее влияние на развитие русской литературы, особо подчеркивая, что «с того времени, как писал Белинский, развитие наше не сделало еще столь значительных шагов, чтобы его мысли потеряли прямое отношение к нашему настоящему».

Другая крупная работа Чернышевского как историка эстетики, оставшая­ся незаконченной,— исследование «Лессинг, его время, его жизнь и деятель­ность» (1856—1857). Это сочинение, в котором тонкая и точная характери­стика воззрений и творчества великого немецкого мыслителя удивительно сочеталась с выявлением общности судеб немецкой культуры XVIII и рус­ской культуры XIX в., не потеряла своей научной ценности и по сие время.

Обобщая сделанное Чернышевским в середине 50-х годов в истории русской эстетики, следует сказать, что он создал целостную и последовательную эстетическую теорию, которая систематизировала и обобщила выводы, обретенные Белин­ским в конце его сложного и противоречивого пути, развила их и заполнила имевшиеся в них теоретические пробелы, опро­вергла всю систему рассуждений защитников «искусства для искусства», опиравшихся на немецкую идеалистическую эсте­тику.

**4. Позитивистская эстетика в России**

В 60—80-е годы русская эстетика испытала прямое влияние методоло­гии позитивизма. Это было обусловлено успехами как европейского, так и отечественного естествознания, а также теми новыми тенденциями в зарубежной эстетике, которые уже были охарактеризованы и предыдущих лекциях.

Следуя общей логике развития европейской культуры, в России второй половины XIX в. начинают формироваться различные эстетические направ­ления, тесно связаннные с конкретными науками. Так, в 70-е годы здесь сложилась психофизиологическая эстетика. Ее появление было своеобразным воплощением мечты Д. И. Писарева о создании материали­стической науки о человеке и искусстве. Ее проблемы широко обсуждались в русской журнальной периодике, на всероссийских съездах педагогов, пси­хологов, работников искусств, в различных обществах (физиологических, неврологических и др.).

Наиболее ярким выражением основных принципов этой эстетики яви­лись работы В. Велямовича и Л. Оболенского . Порывая с философ­ской эстетикой, оба автора призывали отказаться от абстрактных рассуж­дений о красоте и искусстве, заменить «мистические основания явлений кра­соты— основаниями естественнонаучного свойства». Так, анализи­руя слуховые и зрительные впечатления и ссылаясь при этом на труды Дар­вина, Спенсера, Сеченова, Гельмгольца и др., Оболенский приходит к вы­воду: приятно, а значит и прекрасно то, что сопровождается наиболее эко­номичной работой организма. Чувство красоты слагается «бес­сознательно, путем привычки к данным формам», и поэтому кра­сивым считается то, что свойственно человеку от природы. Велямович, опре­деляя природу эстетического чувства, высказывается аналогичным образом: «Лишь признаки полезные могут быть признаками прекрасного». Гармония звуков прекрасна, потому что полезна для организма, и чем она сложнее, тем прекраснее. «Те цвета и те сочетания цветов прекрасны, кото­рые полезны для человеческого организма, и, сообразно степени их полез­ности, растет и их красота». Произведение искусства является вы­ражением «сложной полезности» и именно поэтому доставляет эстетическое наслаждение, возбуждая в нас чувство красоты. Такое све­дение прекрасного к приятному и полезному — типично позитивистская ре­дукция.

Оболенский объяснял с позиций психофизиологии «некоторые элементы чувства красоты». Для Велямовича была характерна более широкая поста­новка проблемы: «Без научного понимания чувства красоты немыслима на­учная эстетика; немыслимо, вообще, правильное понимание искусства, ху­дожественной деятельности, значения последней в жизни и отношения ее к другим великим сферам человеческой деятельности». Свою за­дачу автор видел в том, чтобы дать строго материалистическое обоснова­ние эстетики как науки. Он рассматривал прекрасное в искусстве, или художественную красоту, в ее отличии от красоты природной, анализировал различные виды искусств и пришел к выводу, что «сущность прекрасного во всех родах художественного творчества состоит именно в выражении психического характера или настроения человека». Этот вывод позволяет Велямовичу дать критерии оценки художественных произведе­ний по «качеству» и «количеству», т. е. в зависимости от того, какой харак­тер и с какою степенью обобщенности он воплотился в произведении. Здесь проявилась известная механистичность подхода.

Следует отметить стремление обоих ученых найти нечто общее между новой эстетикой и традициями русской эстетической мысли, для которой ха­рактерно напряженное внимание к социальным проблемам. Оболенский, на­пример, считал, что новейшее позитивное направление в науке сможет из­менить жизнь, если в индивидах будут гармонически сливаться «научный, дискурсивный идеал лучшего и чувство красоты лучшего общественного бы­та и форм». Велямовнч говорил о том, что «художественная красота произведений изящного творчества находится в непосредственной зависимости от степени прогрессивного развития духа самого художника». Однако сущность исторического прогресса авторы понимали иде­алистически, абстрактно, что приводило к упрощенной трак­товке эстетических проблем.

Материализм психофизиологической эстетики оказывался неизбежно ограниченным: чувствующий субъект рассматривался автономно, в отрыве от социологических факторов, обусловливающих человеческую деятельность и специфику эстетического восприятия. Весьма показательно здесь, что, «уточняя» известное определение Чернышевского «прекрасное есть жизнь», Оболенский переводил социологическое понимание этого явления у Чернышевского в биологический план.

Специфика художественного творчества не могла быть раскрыта в рам­ках психофизиологии, так как методологическая ориентация работ Велямо­вича и Оболенского, вызванная их позитивистскими установками, вступала в противоречие с основными принципами социально-исторического понимания искусства.

**5. Эстетика «Мира искусства»**

На протяжении почти всего XIX столетия наибольшим вни­манием эстетиков и критиков в России пользовалась художест­венная литература. Вместе с тем во второй половине прошлого века русская художественная культура в целом достигла высо­кой степени многообразия. Живопись, музыка, эпический роман и изящная новелла — все эти роды и жанры искусства об­рели своих гениальных представителей в лице Сурикова и Вру­беля, Чайковского и Мусоргского, Толстого и Чехова. Поэтому возникла насущная потребность в теоретическом и практиче­ском объединении всей сферы художественной деятельности. Попытка такого объединения на основе мировоззренческого принципа эстетизма была предпринята членами идейно-худо­жественной группировки, известной под названием «Мир искус­ства» (годы издания соответствующего журнала 1899—1904).

Па короткое время «Мир искусства» сплотил вокруг себя большинство крупных художников тех лет — В. А. Серова, М. А. Врубеля, И. И. Левитана, М. В. Нестерова, К. А. Сомова, Ф. А. Малявина и др. Идейными вождями «мирискусничества» выступили редактор журнала С. П. Дягилев и талантливый ху­дожник и критик А. Н. Бенуа. В форме искусствоведческих ста­тей, заметок с выставок, писем о художественной жизни за рубежом и только изредка — в форме философских рассужде­ний «мирискусники» пропагандировали свою отнюдь не разви­тую во всех предпосылках и выводах, однако в главном недву­смысленную программу.

Эстетика «Мира искусства» отчасти, как отмечалось, напо­минает взгляд деятелей «бесценного триумвирата» 50-х годов. Но «мирискусники» были «интеллигентами конца века» и, опи­раясь на богатейшую историю мирового, прежде всего изобра­зительного искусства, имели новые философские авторитеты. Характерной чертой их программы явился идеал всеобъемлю­щего художественного синтеза, основанного на историко-культурном ретроспективизме как выражении универсальности и свободы личности творца. Эстетический смысл самого назва­ния «Мир искусства» — примирение всех направлений и школ, всех родов и жанров искусства, лишь бы они служили красоте. Эта мысль становилась ложной, когда «мирискусни­ки» призывали к единению романтизма и классицизма, реа­лизма и символизма как художественных методов, содержа­тельное различие которых они предполагали снять во имя воспитания широкого вкуса. При этом не принималось во вни­мание, что равноценные по эстетическому достоинству таланты могут быть противоположны по идейному наполнению.

«Великая сила искусства заключается именно в том, что оно самоцельно, самополезно и главное — свободно», — писал Дягилев. Природа, жизнь и правда в искусстве, главными проповедниками которых он считал Чернышевского, Раскина, Толстого, столь же односторонни, как и вычурность, граничащая с галлюцинациями. Человеческая личность — вот, по мнению Дягилева, единое светило, «озаряющее все горизон­ты и примиряющее все разгоряченные споры этих... фабрикаторов художественных различий». Пытаясь вслед за Ницше «найти себя», «мирискусники» в конечном счете абсолютизировали личность творца.

Однако они справедливо полагали, что творческую фанта­зию необходимо воплотить, «одеть в тело»; только тогда она будет понятна для других. С этим связан их космополитический интерес к стилю, художественным традициям и языку всех времен и народов. Красота (темперамент художника, выра­женный в образах) как высший идейно-смысловой принцип объединяет личность в искусстве с историей искусства, по­рождая тот искомый художественно-культурный синтез, образец которого «мирискусники» обнаруживали в трактате Р. Ваг­нера «Искусство будущего».

Эстетику и художественную практику «Мира искусства» нельзя оценить однозначно. В условиях кризиса передвижни­чества и салонного академизма конца века «Мир искусства» двинул вперед русскую живопись, скульптуру, декоративно-прикладное искусство, театр. Утверждая, вопреки истине, пол­ную самодостаточность художника в служении Аполлону, его теоретики, однако, выводили отсюда обязательное присутствие в картине личности ее создателя, человеческого взгляда на жизнь и природу (в своих ранних статьях Бенуа критиковал импрессионистов именно за отрицание такого взгляда). Не случайно академик Б. В. Асафьев употреблял для характери­стики эстетической позиции «Мира искусства» пифагорейский термин «этос»: наследуя традиции всего русского искусства, ведущие представители этого объединения отстаивали «совест­ливое» понимание художественности.

Вместе с тем реальное содержание совести искусства отож­дествлялось у них с индивидуалистической искренностью как условием выражения прекрасного. В этом — исток «мирискуснического» аристократизма, попыток встать «над схваткой» и декадентского, в конечном счете, замыкания в ретроспективе.

**Заключение**

На протяжении почти полувека, начиная с первых определе­ний эстетики, появившихся на русском языке, наши писатели, теоретики, философы проявляют самое пристальное и заинтере­сованное внимание к этой новой науке, стремясь разобраться в ее сущности, предмете, назначении, выработать о ней по возмож­ности полное и всестороннее понятие. Диапазон их исканий и представлений об эстетике был достаточно широк и разнообра­зен — наука вкуса, наука чувственного познания, общая теория изящных искусств, учение об изящном, наука о красоте или прекрасном в природе и искусстве, философия изящных искусств и т. п. Основанием ее полагали и вкус, и психологию («науку о душе»), и «патологию» (как науку «о страстях»), и логику, и собственно философию. К одном лишь наблюдалось относитель­ное единодушие, о том, что данная паука нужна всем, что она составляет основу эстетического воспитания, необходимого для дальнейшего совершенствования изящных искусств и повышения культурного уровня народа, общества.

Характер определений эстетики, стремление утвердить в сознании современников свое понимание ее сущности и назначе­ния были прямым и непосредственным отражением процесса развития русской эстетической мысли того времени, которую от­личала достаточная гибкость, глубина, желание добиться поня­тийной четкости своих суждений об этой пауке. Me беда, что при этом нашим теоретикам и философам не удалось прийти к единому на этот счет мнению, которого, кстати, не удалось достигнуть ученым вплоть до нашего времени, важно, что отечественная мысль не стояла на месте, была в постоянном дви­жении, раздумье, поиске, принимала самостоятельные решения.

Вместе с гонениями на философию, начатыми правитель­ством Николая I, который видел в ней главную распадину на

Руси «крамольных» идей, «достается» и эстетике: ее исключают из университетского и гимназического круга необходимых зна­ний. На какое-то время даже само слово «эстетика» перестает встречаться в русской печати, в теоретических и искусство­ведческих работах отечественных авторов. Однако движение эсте­тической мысли никакими запретами нельзя было остановить. Она успешно развивается, и не только под «флагом» науки изящ­ного, но и в форме литературной критики, которая уже в 20-е годы превращается в главную силу, питающую и направляю­щую художественное и умственное развитие России.

**Список литературы**

1. Борн Н. «Краткое руководство к российской словесности», 1804.
2. Якоб Л. Г. «Начертание эстетики для гимназий Российской империи», 1813.
3. Георгиевский П. Е. «Введение в эстетику».
4. А. А. Баженова «Эстетика. Категория и искусства».
5. Бычков В. В. «Эстетика в России XIX в».
6. Левшук Ш. Ю. «Эстетика».