

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

К ВОПРОСУ О СПЕЦИФИКЕ ЭСТЕТИЧЕСКОГО СОЗНАНИЯ В ЭПОХУ РОМАНТИЗМА

А.А. Степанова

Днепропетровский университет им. Альфреда Нобеля
ул. Набережная Ленина, 18, Днепропетровск, Украина, 49000

В статье исследуется соотношение эстетического сознания и действительности. Анализируется процесс взаимодействия эстетического и художественного сознания в эпоху романтизма. Обосновывается тезис о том, что в XIX в. эстетическое сознание как совокупность эстетических взглядов эпохи формируется в литературе, создавая предпосылки для трансформации романтизма в особое мироощущение. Осмысливается влияние литературно-эстетических процессов эпохи романтизма на формирование модернистской эстетики.

Ключевые слова: эстетическое сознание, романтизм, эстетический идеал, чувственное познание, художественная форма.

Одно из направлений исследования эстетического сознания в науке основывается на соотношении эстетического сознания и действительности (эмпирического сознания), обусловленном природой эстетического идеала прекрасного и его происхождением. Условно можно выделить три уровня таких отношений.

Синкретический уровень. Эстетическое сознание смыкается с эмпирическим, растворяясь в действительности, а идеал прекрасного соответствует научным представлениям об окружающем мире и человеке. Такой уровень отношений характерен для античного искусства, которое, по замечанию А.Ф. Лосева, «даже терминологически не отграничивается от ремесла и науки — *τεχνη*», и «не противопоставляется природе как продукт свободной творческой деятельности фантазии, а рассматривается как подражание ей (*μιμESIS*), причем акцент делается на совпадении произведений искусства с явлениями природы», а эстетический идеал формируется в соответствии с научными представлениями об абстрактном оформлении классического тела, т.е. с учением о числе, мере, ритме и гармонии стихий, составляющих космическое целое. Таким образом, эстетический идеал античности — это идеал «числовой гармонии и телесной симметрии» [1. С. 571], являющийся пластичную, телесную сущность. Подобная тенденция в определенной мере распространяется и на эстетику Возрождения, для которой характерно вос-

крещение античного идеала и «стремление к чисто оптической цельности и упорядоченности художественного образа — введение линейной перспективы, провозглашение пропорций человеческого тела каноном художественного изображения» [1. С. 571]. Кроме того в эпоху Возрождения провозглашается культ всесторонне образованной личности и приоритет научного знания, что тесно связывает эстетическое сознание с эмпирическим и научным и порождает феномен «художника-ученого» (Леонардо да Винчи, Леоне-Баттиста Альберти, Френсис Бэкон, Франсуа Рабле, Эразм Роттердамский и др.). Синкретический уровень отношений эстетического и эмпирического сознания проявляется и в эстетике барокко, где, по мысли А.В. Михайлова, научное и художественное сближено и различия между ними, как предстают они в текстах, упираются в возможную неявность, неоткрытость того, что можно было бы назвать (условно) художественным замыслом текста; все «художественное» демонстрирует тайну тем, что уподобляется знанию и миру — миру как непременно включающему в себя тайное, непознанное и непознаваемое [2. С. 120]. Слияние эстетического сознания и действительности характерно для классицизма, когда источником эстетического видится рационалистическая традиция, подчеркивающая интеллектуально-познавательный, рассудочный аспект эстетического [1. С. 571]; становится она актуальной и для позитивистской основы натурализма, когда предпринимаются попытки применить к эстетике теорию Дарвина, а эмпирические теории объясняют эстетические феномены данными конкретных наук — литература, искусство ставятся в один ряд с точными науками (математикой, физикой, химией), вследствие чего в их изучении используются одни и те же критерии — научный метод, эксперимент.

Дискретный уровень отношений эстетического сознания и действительности выявляет некую оторванность, автономность эстетического сознания от эмпирического, его направленность на выражение некоей идейной или идеальной сущности. В этом случае для эстетического идеала характерна не пластичность, телесность, а выражение некоего внетелесного, духовного содержания, которое может быть явлено в чувственном восприятии только приблизительно, символически. В этой ситуации эстетической ценностью становится художественная форма, выступающая на первый план. Такой тип отношений свойствен эстетике Средневековья, в которой «все чувственное не только в искусстве, но и в природе является лишь отблеском и отображением (символическим — А.С.) запредельного, сверхчувственного мира» [1. С. 571]. Эстетическое сознание, таким образом, ориентировано не на эмпирическую действительность, а на потусторонний теистический идеал. Некая автономность эстетического сознания характерна для романтизма, символизма, некоторых модернистских стилей, в которых эстетическое сознание и искусство рожают альтернативную художественную реальность, отражающую не историческую действительность, а внутренний космос личности, предстающий высшей эстетической ценностью (экспрессионизм, поток сознания и др.), либо абсолютизируют эстетическую сферу, что обуславливает появление теории «искусства для искусства», декларирующей художественное творчество как самоценное и самодостаточное, противостоящее жизни и морали (эстетизм).

Наконец, третий уровень отношений эстетического и эмпирического сознания — *синтетический* — являет их диалектическое взаимодействие и взаимовлияние, рождающее гармонию и эстетическую ценность единства содержания и формы. В этом случае возникает ситуация, когда, по мысли М.М. Бахтина, никакой действительности в себе, никакой нейтральной действительности противопоставить искусству нельзя: тем самым, что мы о ней говорим и ее противопоставляем чему-то, мы ее как-то определяем и оцениваем; нужно только прийти в ясность с самим собою и понять действительное направление своей оценки... Действительность можно противопоставить искусству только как нечто доброе или нечто истинное — красоте [3. С. 284]. Такой тип отношений, как нам представляется, становится актуален в эпоху Просвещения и реализма.

Таким образом, типы отношений между эстетическим и эмпирическим сознанием обусловлены направленностью человеческого восприятия, акцентуацией в процессе восприятия действительности той или иной ценности, что выражает определенный тип художественного сознания и лежит в основе творческого метода.

Соотношение эстетической и эмпирической реальности, его типы проявляются на уровне диалектики внутреннего (идеи) и внешнего (материи), выражаемого и выражающего, содержания и формы. Этот процесс отражается в эстетическом сознании как результат отношений эстетического субъекта и эстетического объекта. В рамках этих отношений в процессе чувственного восприятия эстетический объект предстает, по утверждению М.М. Бахтина, как «динамическая система ценностных знаков, идеологическое образование, возникающее в процессе особого социального общения и закрепленное в произведении как материальном medium`е этого общения. Эстетический объект никогда *не дан* как готовая, конкретно наличествующая вещь; он всегда *задан*, задан как *интенция*, как направленность художественно-творческой работы и художественно-сотворческого созерцания» [Цит. по: 4. С. 224].

По мысли Канта, эстетическая идея активизирует познавательные способности человека: «...В применении для познания воображение находится под властью рассудка и ограничено, чтобы соответствовать его понятию, а в эстетическом отношении оно свободно и сможет сверх согласованности с понятием дать... материал для рассудка» [5]. Искусство, таким образом, не только невыразимо на языке понятий, но углубляет само понятие, сообщая ему новые смыслы в силу своих возможностей ассоциативности, игры воображения, т.е. активизации познавательных сил. Ценность искусства, по Канту, заключается в том, что оно позволяет человеку расширить границы своего сознания.

Определяя искусство как «созидание посредством свободы» [5], Кант и восприятие прекрасного обуславливает свободной игрой воображения познавательных способностей, которая повышает «всю жизнедеятельность», обогащает «душевную организацию». В результате «без какого-либо определенного понятия, благодаря лишь свободной игре воображения и рассудка возникает благосклонная оценка, которая предшествует чувству удовольствия, порождает его и придает

эстетическому суждению всеобщий характер» [6. С. 92]. Душа, таким образом, получает некий оживляющий принцип, который, согласно Канту, «есть не что иное, как способность изображения эстетических идей; под эстетической идеей я понимаю то представление воображения, которое дает повод много думать, причем, однако, никакая определенная мысль, то есть никакое понятие, не может быть адекватным ему» [5].

Логика рассуждений Канта, таким образом, прочно связывает эстетику с познанием, акцентируя в ней чувственный момент, обогащает новым смыслом понятие эстетического идеала прекрасного, рассматривая его как аналог эстетической идеи, наконец, расширяет рамки понятия эстетического сознания от индивидуального чувственного восприятия до совокупности эстетических воззрения эпохи.

Идеи Канта своеобразно преломились в творчестве немецких романтиков. Конец XVIII в. явил плеяду поэтов, чье литературное творчество становилось программным. В культурно-историческом пространстве начинался процесс взаимодействия литературы и эстетики, наметивший тенденции развития эстетического сознания в XIX в. и на рубеже XIX—XX вв.

По мысли А.В. Михайлова, «вклад романтиков в эстетику характеризуется именно тем, что эстетика никогда не понималась как отдельная частная дисциплина, эстетика для романтических писателей есть в самом общем смысле лишь определенный ракурс всего их совокупного и целостного мировоззрения, связанный с красотой в искусстве и в жизни, с проблемой художественного смысла и художественного знака» [7. С. 403].

Важнейшую роль в эстетике романтизма сыграла акцентуация чувственности. Романтики, по выражению Н. Берковского, «возвращали чувственности ее права» [8. С. 18]. Провозглашая поэзию как цельное единство души и внешнего мира, актуализируя в литературе поэтику цвета, звука, запаха, романтики утверждали новый способ постижения мира, возвращали человеку его природное, космическое Я, культивировали отношение к этому Я как к «вселенной в малом преломлении». Чувственное, духовное являлись не просто слагаемыми романтической эстетики, но определяли сущность и предназначение поэзии. Уже для В. Вакенродера был характерен взгляд на искусство как на «подобие в высшей степени украшенной природы, воспринятой нашим чистейшим и высочайшим чувством» [9. С. 79]; Новалис через чувственность провозглашал универсализм поэтического мышления, противопоставляя его узости философского: «Поэт через представления пророчествует о природе, в то время как философ через природу пророчествует о представлениях» [10. С. 96]. Глубокое осмысление чувственности романтиками утверждало новый взгляд на искусство, сообщало художественному сознанию более сложные задачи. Возникла ситуация, когда, по выражению Л. Мегрона, воображение и чувствительность узурпируют роль, которая нормально должна была бы всегда принадлежать знанию и разуму [11. С. 22].

Акцентуация чувственности обусловила свойственный романтикам интерес к внутреннему миру личности, к человеческому сознанию. Способность к сильному внутреннему переживанию возвышала человека, индивидуализировала его

Я и в то же время делала его неотъемлемой частью универсума, сообщала свободу духовным импульсам личности. Свобода личности, провозглашенная романтиками, в значительной степени заключалась в том, что человек «впервые открывал для себя свой внутренний мир — как именно свой, всецело принадлежащий ему, находящийся в ведении его самого и никому не подотчетный» [7. С. 415]. Афоризм Новалиса «только индивидуум интересен» отражал происходивший в романтической литературе процесс смены героя, который по сравнению с классицистами и просветителями получал иную трактовку и, по выражению А.С. Дмитриева, из объекта приложения внешних сил становился субъектом, определяющим и формирующим окружающую действительность [12. С. 12]. Важно подчеркнуть, что разработка литературой нового типа характера, индивидуалистской концепции личности повлекла за собой изменения в культурно-эстетическом сознании эпохи. Появлению новой личности сопутствовало изменение вектора моральной ориентации в обществе, стереотипов поведения и общественных устремлений, формирование новой структуры нравственного сознания, воплощенной теоретически в области этики и т.д.

Реализованная романтиками концепция свободного духа и свободной личности определяла и новую роль художника, поэта, который отныне мыслился не как подражатель природе или мастер художественного отражения реального мира, а как Творец, «пособник богов», по выражению Ф. Шлегеля, и «вселенная в малом преломлении», по определению Новалиса. Такой подход предполагал взгляд на литературу как на свободное творчество, ознаменовавший разрыв с классицизмом и отказ от нормативности в искусстве, что существенно расширяло возможности поэзии и обогащало ее новым арсеналом художественных средств. Новые художественные потенции романтической литературы выражали ее новую сущность, заключавшуюся в развоплощении жизни, ее непрерывном развитии, идеалистическом прорыве к бесконечному, пафосе жизнестроительства, идее универсума и т.д. «Сфера поэта есть мир, собранный в фокус современности, — писал Новалис. — Свобода связываний и сочетаний снимает с поэта ограниченность» [10. С. 96]. Литература, искусство в такой ситуации мыслятся как способ не отображения, а познания мира: «Поэт постигает природу лучше, нежели разум ученого» (Новалис); как средство не отражения действительности, а ее активного пересоздания, по словам Н. Берковского, «преобразования объективного мира под знаком едино-прекрасного» [8. С. 129].

Новое представление о поэзии явило новый взгляд на художественную форму, заключавшийся в понимании формы не как художественной целостности, завершенности или чего-либо «ставшего», а в выявлении бесконечных потенций слова, способного передать богатейшую гамму человеческих чувств, материализовать чувственное, манифестировать его как способ познания мира: «Рассказы без связи, однако с ассоциациями, как сновидения. Стихи на одном благозвучии и полные красивых слов, безо всякой связи и смысла — в лучшем случае понятны только отдельные строфы, в них обломки самых различных предметов. Истинная поэзия — и в этом ее лучшее признание — может в целом иметь аллегорическое

значение и воздействовать косвенно, подобно музыке» [10. С. 106]. Такая форма отвечала основной задаче романтической эстетики — максимализму прекрасного. Синтез чувственности и формы рождает представление о романтическом идеале прекрасного, который чуть позже будет закреплён в философии Гегеля как «чувственная видимость идеи». Эстетический идеал романтиков выстраивается на пристальном внимании к человеческому сознанию и самосознанию, на утверждении творческой активности сознания, которая заключается в способности увидеть в прозаическом факте реальной обыденности поэтический смысл. Отсюда утверждение А. Шлегеля: «в искусстве природа должна быть идеальной, а идеал естественным» [13. С. 124].

Способность в эмпирическом факте бытия или реально существующем человеческом характере видеть «другого» (идею) являла развитый романтической литературой принцип возможности, идею множественности, которая характеризовала направленность романтиков на исследование и изображение в произведении не столько характера, сколько его потенциально возможных инвариантов. «Облик, в каком человек ходит перед нами, — писал Новалис, — не содержит в себе ничего непреложного, сквозь этот облик может проглядывать совсем иной, с не меньшими, а то и с большими правами на осуществление». Ф. Шлегель полагал, что в человеческой личности представлена целая система персонажей, ей позволено менять постоянно собственную сферу, вживаться в любую сферу, в любые реальные контексты. «Большинство людей, — отмечал Ф. Шлегель, — подобны возможным мирам Лейбница. Это всего лишь равноправные претенденты на существование». У Э.-Т.-А. Гофмана в большом лице волшебника Проспера Альпануса просвечивало еще совсем иное, маленькое лицо. У Гофмана и других романтиков к каждому персонажу даны еще варианты его же; один вариант сбывшийся, что не уничтожает значения несбывшихся [8. С. 41—42].

Актуализация принципа возможности в романтической литературе стала важным открытием. Во-первых, из множества возможностей в произведении акцентировалась одна, которая приобретала статус эстетической ценности. На ее основе формировался идеал. Таким образом, литература предлагала выбор ценностей, которые рассматривались как возможность. Принцип возможности сообщал идеалу некую подвижность, «неканонизированность», зависимость от художественной литературной установки, что предполагало вероятность формирования нескольких эстетических ценностей, закладывающих основы различных эстетических течений, сосуществовавших в искусстве «на равных правах», «вместо одного общего, тяготеющего к универсальности стиля» [14. С. 31] (особенно эта тенденция активизировалась на рубеже XIX—XX вв.).

Во-вторых, важно подчеркнуть, что эстетический идеал разрабатывался в литературе, а не «предписывался» извне и лишь потом, закрепляясь в теории, укоренялся в эстетическом сознании. До этого момента разработка эстетических идеалов была прерогативой философии, причем, как подчеркивает О. Кривцун, «внимание к эстетике у каждого мыслителя было вызвано не столько специальным интересом к искусству, сколько стремлением разработать необходимые компо-

ненты, придающие завершенность философской системе» [15. С. 89]. В отличие от эстетических установок минувшей эпохи, процессы, происходящие в литературе романтизма, сообщали эстетическому сознанию новые потенции, делали его более открытым, разомкнутым, подвижным, более восприимчивым к открытиям и экспериментам в сфере искусства. Отметим, что подобная тенденция в литературе отнюдь не означала отказ от нормативности или пренебрежение к существовавшим эстетическим и этическим критериям, она, скорее, говорила о том, что эти критерии не навязываются извне, а разрабатываются в недрах самого художественного произведения, ни в коем случае не претендуя на безапелляционность и окончательность. Традиция и норма рассматривались, таким образом, только как одна из возможностей.

В-третьих, пристальное внимание романтиков к внутреннему миру личности положило начало тенденции, активно развивавшейся вплоть до начала XX в., — антропологизации эстетического идеала. Становилась характерной ситуация, когда «прекрасное выступало центром тех культур и эпох, где оно было естественным качеством самого человека, его внутреннего мира, социального идеала» [15. С. 108].

Наконец, в-четвертых, важным являлось то, что открытия, сделанные романтиками в сфере литературы, вырастали в теорию, осваивались эстетико-философской мыслью, которая впоследствии утверждала их как принципы творческого метода или эстетического направления в искусстве. То, что Н. Берковский называл «угрозой в романтизме перехода художественной литературы в философию и филологию» [8. С. 97], предполагало, что романтическая литература осмысливалась как «особый язык теоретической мысли об искусстве» [15. С. 77] и свидетельствовало об активной диалектике взаимодействия эстетики и литературы. С начала XIX в. формирование эстетического сознания идет от литературы, в области которой вырабатываются эстетические константы и этические императивы. Перейдя на язык философии, данный тезис можно сформулировать так: если эстетическое сознание как совокупность эстетических воззрений эпохи являло способ чувственно-интеллектуального восприятия эмпирической реальности, то художественное сознание вырабатывало этот способ, определяло направленность этого восприятия, предлагало новые возможности последнего, расширяя тем самым потенции человеческого сознания, формируя оценку культурно-исторических процессов эпохи. Здесь в определенном смысле сама вариативность взгляда на мир закладывалась в качестве общей ценности. Тезис Ф. Шлегеля об искусстве как полном и законодательном мирозерцании обретал черты реальности. Для художественного сознания становилась характерной «интерпретация соответственно авторскому мировосприятию смысла и законов реальности, а не перевод ее в конвенциональные риторические формы» [15. С. 105].

Отметим, что подобная ситуация, когда в искусстве закладывались тенденции, определявшие направление культуротворчества эпохи, неоднократно имела место и до XIX в. Рассматривая типы творчества, предвосхитившие наступление важных фаз в истории культуры, О. Кривцун выделяет так называемые «погра-

ничные фигуры», творчество которых предвосхитило переход от одного культурного этапа к другому, обусловило смену стилей эпохи и оказало влияние на формирование эстетического сознания — Джотто, Петрарка, Сервантес и т.д. [15. С. 265]. Однако до XIX в. этот процесс происходил «по касательной» и являл, скорее, исключение из правил. С появлением романтизма эта тенденция приобретает характер системы.

Процесс взаимодействия эстетики и литературы совершается на двух уровнях. Первый уровень представляет собой трансформацию системы эстетико-философских теорий и характеризует состояние эстетического сознания как совокупности эстетических воззрений эпохи. Здесь важно отметить, что в начале XIX в. взаимодействие эстетики и литературы обусловило значительный рост в развитии эстетической мысли, «всплеск» эстетического сознания и наметило пути формирования различных его модификаций, которые получают развитие на рубеже XIX—XX вв. На основе воплотившихся в литературе экспериментов художественного сознания XIX в. создаются эстетические теории, главная особенность которых, по мнению О. Кривцуна, состояла в том, что «они уже не стремились к воплощению эстетического знания в рамках универсальных систем, обладающих внутренним единством. Большею частью это открытые концепции, свободные от статичной архитектоники и не исчерпывающиеся логически выверенной конструкцией; теории искусства, всегда оставляющие в своих трактовках интуитивно постигаемый люфт» [15. С. 104]. Другой особенностью этих концепций, на наш взгляд, являлась их хронологическая дистанция по отношению к процессам, происходящим в литературе. Здесь имеется в виду то, что эстетические манифесты, обосновывающие принципы направлений в искусстве и, собственно, провозглашающие как направления те или иные тенденции в литературе, как правило, появляются *вслед* за литературными произведениями, наметившими эти тенденции. (Лирический сборник В. Гюго «Оды и баллады», в которых он объявляет себя поэтом-романтиком, выходит в свет в 1826 г., а предисловие к драме «Кромвель», воспринятое как манифест французского романтизма, — в 1827; первое издание «Лирических баллад» В. Вордсворта и С.Т. Колриджа датировано 1798 г., а предисловие к ним, явленное как эстетический манифест английских романтиков, публикуется в 1800 г.; первая новелла Э.-Т.-А. Гофмана «Кавалер Глюк», отразившая эстетические взгляды писателя, была написана в 1808 г., а диалог «Поэт и композитор» и статья «Необычайные страдания одного директора театра», где излагается теория этих принципов, — соответственно в 1813 и 1819 гг.; далее — сборники бр. Гримм «Детские и семейные сказки» (1812—1814) и «Немецкие предания» (1816—1818) и научная работа Я. Гримма «Немецкая мифология» — в 1835 г. и т.д. Во второй половине XIX в. наблюдается та же тенденция: первый натуралистический роман Э. Золя «Тереза Ракен» в первом издании выходит в 1866 г., а предисловие к нему, обосновывающее принципы натурализма как направления в литературе, публикуется только в 1867 г. во втором издании; А. Рембо завершил свою поэтическую деятельность в середине 1870-х гг. и только в 1886 г., уже будучи коммерсантом в Эфиопии, прочитал в газете изданный Ж. Мореасом «Манифест символизма». Исследователи утверждают, что Рембо был очень удивлен, когда узнал, что его считают основоположником одного

из влиятельнейших эстетических течений рубежа веков. Подобные примеры, явленные как тенденция, свидетельствуют не только о том, что с начала XIX в. эстетические константы формируются в литературе, но и о том, что в XIX в. эстетика выходит из сферы деятельности философов и становится прерогативой деятелей искусства — они и разрабатывают эстетические теории, что приводит к тесному сближению эстетического сознания и литературы.

Второй уровень взаимодействия эстетического сознания и литературы характеризует процесс «перехода художественного в общекультурное», являющий изменение мировоззренческих стереотипов, когда литература, продуцируя собственные духовные ценности и антиценности, оказывается способной переориентировать общественное сознание (в определенных случаях даже научное) и общественную психологию, формировать умонастроение, вкусы, специфику повседневной культуры. Предпосылкой этих тенденций, думается, является начатый в романтической литературе процесс нивелирования границ между художественной и нехудожественной реальностью. Возникла ситуация, когда, по мысли Н. Хренова, «нехудожественная реальность стремится получить статус художественной. Когда разрушаются традиционные границы и критерии художественности, то границы искусства и жизни изменяются. Сама жизнь начинает организовываться и восприниматься по законам искусства» [14. С. 41]. Примером может служить переход романтизма в мировоззрение, сформировавшее особую модель поведения и мироощущения, которые продолжали «жить» и во второй половине XIX в., против чего яростно протестовал Г. Флобер, говоря о том, что современная ему молодежь, формировавшая представления о мире из романтической литературы, оказывалась нежизнеспособной, поскольку эти представления не имели ничего общего с реальной действительностью («Мадам Бовари»); эстетика романтизма проникала и в быт, образуя «каркас салонно-бюргерского обихода» второй половины XIX в., переходила в сферу науки, о чем свидетельствуют трактат «Физика как искусство» И.В. Риттера, «Философия общего дела» Н.Ф. Федорова, где политическая экономия взаимодействует с мистикой загробной жизни и т.п. Стоит упомянуть и такое культурное явление, которое в современной науке явлено как понятие «универсальной метафоры»: речь идет о каком-либо культурном явлении или предмете реального мира, которое, будучи осмысленным сначала художественным сознанием, переходит затем из литературы в другие сферы деятельности и там закрепляется. Таковым является, например, «кабинет курьезов» — сначала как образ антикварной лавки в «Шагреневой коже» Бальзака, затем как описание магазина и экономическое понятие в «Критике политической экономии» К. Маркса [16].

Сближение в эпоху романтизма эстетического сознания и литературы, актуализация принципа возможностей во многом предопределили характер развития эстетического сознания на рубеже XIX—XX вв., когда его взаимодействие с литературой становится настолько плотным, что переходит в целостность. Размежевание эстетики и литературы практически исчезает, открывая новый этап культурной переориентации эстетики и искусства.

ЛИТЕРАТУРА

- [1] *Лосев А.Ф.* Эстетика // *Философская энциклопедия* / Под ред. В.Ф. Константинова: В 5 т. — М.: Советская энциклопедия, 1970. — Т. 5.
- [2] *Михайлов А.В.* Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // *Михайлов А.В.* Языки культуры. Учебное пособие по культурологии. — М.: Языки русской культуры, 1997.
- [3] *Бахтин М.М.* К вопросам методологии эстетики словесного творчества // *Бахтин М.М.* Собр. соч.: В 7 т. — М.: Русские словари, 1996—2007. — Т. 1. — М., 2003.
- [4] *Волошинов В.Н.* О границах поэтики и лингвистики // *В борьбе за марксизм в литературной науке*: Сб. ст. — Л., 1930. — С. 203—240.
- [5] *Кант И.* Критика способности суждения. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.philosophy.ru/library/kant/03/0.html> (Последнее обращение 26.09.2011).
- [6] *Гулыга А.В.* Немецкая классическая философия. — М: Рольф, 2001.
- [7] *Михайлов А.В.* Эстетические идеи немецкого романтизма // *Эстетика немецких романтиков*. — СПб: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2006.
- [8] *Берковский Н.Я.* Романтизм в Германии. — СПб.: Азбука-классика, 2001.
- [9] *Вакенродер В.Г.* Несколько слов о всеобщности, терпимости и человеколюбии в искусстве // *Литературные манифесты западноевропейских романтиков* / Под ред. А.С. Дмитриева. — М.: Издательство Московского университета, 1980.
- [10] *Новалис.* Фрагменты // *Литературные манифесты западноевропейских романтиков* / Под ред. А.С. Дмитриева. — М.: Издательство Московского университета, 1980.
- [11] *Мегрон Луи.* Романтизм и нравы. — М.: Книгоиздат. «Современные проблемы», 1914.
- [12] *Дмитриев А.С.* Теория западноевропейского романтизма // *Литературные манифесты западноевропейских романтиков* / Под ред. А.С. Дмитриева. — М.: Издательство Московского университета, 1980.
- [13] *Шлегель А.В.* Суждения, мысли и идеи о литературе и искусстве // *Литературные манифесты западноевропейских романтиков* / Под ред. А.С. Дмитриева. — М.: Издательство Московского университета, 1980.
- [14] *Хренов Н.А.* Культурологический аспект художественного процесса XX в. // *Современное искусствоведение. Методологические проблемы*. — М.: Наука, 1994.
- [15] *Кривицун О.А.* Эстетика. — М.: Аспект Пресс, 1998.
- [16] *Постоутенко К.* Распродажа «кабинета курьезов» (Образы экономической тотальности у Бальзака, Диккенса, Маркса и Честертона) // *Новое литературное обозрение*. — 2002. — № 58.

ON THE QUESTION OF THE SPECIFICITY OF AESTHETIC CONSCIOUSNESS IN THE AGE OF ROMANTICISM

A.A. Stepanova

Alfred Nobel University in Dnipropetrovsk
Naberezhna Lenina str., 18, Dnipropetrovsk, Ukraine, 49000

The relationship between aesthetic consciousness and reality is investigated in the article. The process of interaction between the aesthetic and artistic consciousness in the Romantic period is analyzed. Thesis that in the nineteenth century aesthetic consciousness as a set of aesthetic views of the era is formed in the literature, creating conditions for the transformation of Romanticism into a particular world view, substantiates in the article. The affect of literary and aesthetic processes of the romantic era on the forming of modernist aesthetics is investigated in the article.

Key words: aesthetic consciousness, romanticism, aesthetic ideal, perceptual knowledge, the art form.