

В. П. Климов, Е. А. Фоминых

ЭСТЕТИКА. КРАТКИЙ КУРС

**Екатеринбург
РГПУ
2021**

Министерство просвещения Российской Федерации
ФГАОУ ВО «Российский государственный профессионально-педагогический университет»

В. П. Климов, Е. А. Фоминых

ЭСТЕТИКА. КРАТКИЙ КУРС

Учебное пособие

© ФГАОУ ВО «Российский государственный
профессионально-педагогический университет», 2021

ISBN 978-5-8050-0710-2

Екатеринбург
РГППУ
2021

УДК 111.852(075)

ББК Ю8я7-1

К 49

Авторы: В. П. Климов (введение, гл. 1, 2), Е. А. Фоминых (гл. 3, заключение)

Климов, Виктор Петрович.

К 49 Эстетика. Краткий курс: учебное пособие / В. П. Климов, Е. А. Фоминых. Екатеринбург: Изд-во Рос. гос. проф.-пед. ун-та, 2021. 128 с. URL: <http://elar.rsvpu.ru/978-5-8050-0710-2.pdf>. Текст: электронный.

ISBN 978-5-8050-0710-2

Рассматриваются основные вопросы эстетики в историческом и современном аспектах, общие принципы и основные проблемы эстетического отношения человека к миру.

Учебное пособие предназначено обучающимся и преподавателям сферы профессионального и профессионально-педагогического образования, а также всем, кто интересуется проблемами эстетики.

Рецензенты: доктор философских наук, профессор А. Г. Кислов (ФГАОУ ВО «Российский государственный профессионально-педагогический университет»); кандидат философских наук, начальник учебно-методического отдела А. В. Севастеенко (АНО ВО «Гуманитарный университет»)

Системные требования: Windows XP/2003; программа для чтения pdf-файлов Adobe Acrobat Reader

Учебное издание

Редактор Е. В. Евстигнеева; компьютерная верстка Н. А. Ушениной

Утверждено постановлением редакционно-издательского совета университета

Подписано к использованию 19.03.21. Текстовое (символьное) издание (8,5 Мб)

Издательство Российского государственного профессионально-педагогического университета.
Екатеринбург, ул. Машиностроителей, 11

© ФГАОУ ВО «Российский государственный
профессионально-педагогический университет», 2021

Оглавление

Введение	5
Глава 1. Предметная область эстетики. Эстетика как философская наука	7
1.1. Предмет эстетики – проблема определения границ	7
1.2. Временные парадигмы эстетики.....	13
1.3. Эстетическое – центральная категория эстетики.....	19
Вопросы и задания для самостоятельной работы	20
Список используемой литературы	21
Глава 2. Основные категории эстетического сознания. Эстетический вкус как проектная культура и творчество личности.....	23
2.1. Структура эстетического сознания	23
2.2. Природа эстетического вкуса.....	25
2.3. Продуктивный характер эстетического вкуса.....	30
2.4. Вкус в современной культуре	31
Вопросы и задания для самостоятельной работы	35
Список используемой литературы	35
Глава 3. Основные категории отношения в эстетике	36
3.1. Методология изучения категорий и методика работы с учебным материалом.....	36
3.2. Прекрасное.....	37
3.3. Безобразное	57
3.4. Возвышенное	87
3.5. Низменное	99
3.6. Трагическое.....	104
3.7. Комическое	109
Вопросы и задания для самостоятельной работы	115
Список используемой литературы	117
Заключение.....	122
Библиографический список.....	123

Введение

Эстетическая сфера составляет важнейшую область мировоззрения, сознания и духовной культуры человека. Особенно значима роль эстетического начала на ранних этапах социализации личности, когда и формируется специфическая способность чувственно-переживательного восприятия и ценностного отношения человека к действительности, а на их основе особая культурная модель – эмоциональная картина мира. Поэтому трудно переоценить значение этой модели духовной культуры в практике личностного роста молодого человека – студента профессионально-педагогического вуза, будущая деятельность которого будет связана и с процессами воспроизводства кадрового потенциала различных профессиональных отраслей, с научным творчеством и с педагогической дидактикой обучения и воспитания.

Данный курс направлен на развитие и углубление культуры теоретической мыследеятельности, расширения аксиологического арсенала философского знания, приобретение навыков корректного использования теоретического аппарата эстетики, освоение приемов и способов эстетической организации среды обитания, процессов общения и художественного обогащения повседневной практики.

Целями предлагаемого пособия являются начальное ознакомление с предметной областью эстетики, со спецификой эстетического отношения к действительности; с сущностью ценностно-эстетического подхода в профессионально-педагогической и проектной деятельности; а также обнаружение креативного потенциала, проектных тенденций и реализация эстетических принципов (целостности, гармонии и выразительности) в социальной практике.

Обучение в университете всегда нацелено на формирование фундаментальных знаний о мире. Учитывая интенсивное развитие проблематики и инструментария эстетического знания в последние годы, изучение его должно включать в себя как традиционные проблемы дисциплины, так и содержательные обновления.

Концепция краткого пособия не позволяет подробно остановиться на дискуссионных вопросах эстетики, особенно в части ее обращения к художественной культуре. По этой причине авторы ограничились изложением основных тем, посвященных собственно проблемам эстетического, и оставили в стороне широкий круг вопросов, связанных с проблемами искусства. При этом полное исключение упоминаний об искусстве представляется невозможным, однако, затрагивается оно лишь в частях разграничения эстетического и художественного и оценки эстетического в искусстве (что не исчерпывает сущности искусства, его функций и т. п.).

Использование данного пособия в учебном процессе возможно в нескольких вариантах: в рамках учебной дисциплины «Эстетика»; при самостоятельном знакомстве обучающихся с проблемами эстетики; в качестве дополнительного материала при освоении курсов «Философия», «Культурология», «Искусствоведение».

В конце каждой главы предлагаются вопросы и задания, которые дадут возможность расставить акценты и соотнести позиции мыслителей, что поможет более глубокому усвоению материала, развитию навыков анализа текстов и самостоятельного мышления.

Также в конце глав приведены списки используемой литературы для более детального знакомства с позициями мыслителей, вызвавших наибольший интерес.

Глава 1. ПРЕДМЕТНАЯ ОБЛАСТЬ ЭСТЕТИКИ. ЭСТЕТИКА КАК ФИЛОСОФСКАЯ НАУКА

1.1. Предмет эстетики – проблема определения границ

Эстетика – один из основных разделов философского знания. Сфера эстетических представлений складывалась стихийно, отражая процессы эволюции эстетического сознания человека, природу которого нам предстоит раскрыть. Сразу надо отметить, что существует значительный исторический разрыв между возникновением термина «эстетика», теоретическим определением понятия о ее предмете и временем зарождения эстетических идей в древности [4, 7].

Термин «эстетика» был введен немецким философом А. Баумгартеном в середине XVIII в. Именно с этого момента эстетика обрела статус самостоятельной научной дисциплины. На древнегреческом языке слово «*aisthetikos*» («эстетикос») означало «чувственно воспринимаемое». Уже у древнегреческих философов встречается ряд идей, составивших содержание этой науки и в современном звучании. Эстетика предстает как сфера проявления особо ярких чувств, эмоций и переживаний человека и столь же специфический мир их проявлений в духовной культуре. Философов интересовали значение и соотношение красивого и прекрасного, а также специфика проявлений этих феноменов в жизни и искусстве, природа и смысл самого искусства, его видовые особенности и функции, критерии оценки, истоки художественного таланта, его виды и пути развития и т. д.

Исторически осмысление этих проблем менялось. Дискуссии по поводу определения предметной области эстетики, объектов ее внимания и субстратной сущности собственно эстетического никогда не прекращались. К традиционным его сферам (красивое и прекрасное, искусство и художник, вкус и ценностные критерии) прибавились споры о природной сущности объекта (например: Эстетические свойства или эстетические ценности? Природные или социальные начала составляют гены эстетического сознания? Каков статус «субъект-объектных» отношений? Это взаимозависимость в контексте проявления эстетической реакции, закономерность доминирующего влияния того либо другого или вариативность проявления, ситуационная диффузия обоих феноменов?) [4, 7, 8].

Таким образом, очевидно, что *предмет эстетики* исторически и содержательно подвижен, изменчив, он развивался и усложнялся в процессе социально-исторической практики. На каждом новом этапе культурного развития обнаруживалась неполнота сложившихся представлений об эстетическом отношении

человека к миру и к самому себе, поэтому людям приходилось вновь и вновь осмысливать и пересматривать вопрос о предмете чувственно-эмоционального мира вокруг себя и мира в себе и социальных результатов культурной деятельности, основанных на этих ценностных основаниях.

Происходило это по двум причинам:

- постоянно расширялась и обогащалась сама сфера чувственно-эмоциональной жизни человека, а потому рефлексивно увеличивался арсенал знаний человека о самом себе и своих возможностях практически и духовно взаимодействовать с миром на основе главных эстетических ценностей (целостности, совершенства, гармонии, выразительности и красоты);

- постоянно обогащающиеся знания, определяющие средства, способности и возможности человека творить более совершенный мир в себе и вокруг себя, открывали новые пласты и проекты счастливой жизни. То есть сфера эстетического отвоевывала все новые жизненные пространства, в которых невозможно было ограничиться только лишь художественной сферой духовного творчества. В сферу интересов эстетики входили мифология, религия, искусство, а затем и техника. Но именно *наука* с Нового времени расширила предметное пространство эстетики. Как часть духовной культуры наука призвана изучать законы определенной сферы бытия – эмоционально-чувственной. Чувства определяют отношение человека к миру. Так и эстетические чувства фиксируют его изменчивые реакции на окружающую действительность. Эстетическое восприятие мира – это восприятие его с позиций совершенства (прекрасного) как отправной точки ценностного отношения к реалиям действительности. В жизни людей совершенству противостоит несовершенство. Совершенство – высший уровень всякой ценности (идеал) – исходное понятие всего эстетического (чувств, отношений, оценок, свойств) и всего другого.

Вопросы эстетического воспитания связывают эстетику с педагогикой. В частности, с ее особой разновидностью – профессионально-педагогическим образованием, интегрирующим гуманитарные (общекультурные) знания, психолого-педагогическую подготовку и отраслевые профессиональные компетенции. Их появление обусловлено необходимостью внедрения педагогической дидактики в процессы подготовки и воспроизводства профессиональных кадров.

Эстетика как философская наука. Эстетика – раздел философии о закономерностях чувственного процесса «восприятия – отношения – освоения» человеком действительности, а также о сущности и формах художественного творчества. Это наука, изучающая два взаимосвязанных круга явлений: сферу эстетического как специфическое проявление ценностного отношения человека к миру и сферу художественной деятельности людей.

Являясь исходной, базовой категорией эстетики как науки, «эстетическое» не может быть определено в системе понятий самой эстетики, а требует объяснения из более универсальной познавательной системы – философии. Вопрос о природе эстетического проходит через всю историю философии. В современной эстетической мысли данный вопрос решается по-разному, в зависимости от исходных концептуальных позиций различных философских учений. Действительность находит свое отражение в сознании людей различным образом. Это основывается на многообразии свойств окружения.

Эстетика является философской наукой еще и потому, что получает адекватное осмысление через предельные образы, абстракции, ценностные модели: «субъект – объект», «предметность – смысл», «деятельность – сознание», т. е. через философские категории. Целостный анализ эстетического как такового способен осуществить только философский подход, философский уровень обобщения. Сама природа эстетических проблем связывает эти проблемы с макросферами бытия (человек, общество, культура). Объяснение и смысл интерпретаций явлений эстетики уходят в саму природу человеческих отношений с миром.

По мнению В. В. Бычкова, эстетика – это наука философского склада, имеющая дело с какими-то достаточно тонкими и трудноуловимыми на рациональном уровне материями, и одновременно – нечто большее, чем наука в обычном новоевропейском смысле слова. Это некий особый, специфический опыт бытия – знания, в котором человек, имеющий конкретную установку именно на него, может пребывать, иметь некое не постоянное, но временно прерывающее время бытия (как бы погружаться в него на время и затем опять выходить на уровень обыденного бытования – обычной утилитарной жизни) [4].

Как показывает история эстетики, определить этот предмет вербально оказалось делом проблематичным. Тем не менее, практически все крупные философы не обходят без внимания эстетическую сферу. Эстетика в их трудах являлась завершающим звеном философской системы. Г. В. Ф. Гегель по этому поводу пишет: «Я убежден, что высший акт разума, охватывающий все идеи, есть акт эстетический и что истина и благо соединяются родственными узами лишь в красоте. Философ, подобно поэту, должен обладать эстетическим даром. Философия духа – это эстетическая философия» [5, с. 212].

Сегодня, как и в момент возникновения, в центре внимания эстетики стоят два главных феномена: совокупность всех явлений, процессов и отношений, обозначаемых как эстетические, т. е. само эстетическое как таковое, и искусство в его сущностных основаниях. В классической эстетике в качестве наиболее значимых считались такие термины и категории, как «эстетическое сознание», «эстетический опыт», «эстетическая культура», «игра», «прекрасное», «безобразное», «возвышен-

ное», «трагическое», «комическое», «идеал», «катарсис», «наслаждение», «мимесис», «образ», «символ», «знак», «выражение», «творчество», «метод», «стиль», «форма», «содержание», «гений», «художественное творчество» и др.

Неклассическая эстетика, развивающаяся в русле фрейдизма, структурализма, постмодернизма, обратила внимание на маргинальные проблемы и категории (например, абсурдного, шока, насилия, садизма, энтропии, хаоса, телесности и т. д.). Все вышеперечисленное свидетельствует о многоликости предмета эстетики.

Особенность эстетики как науки заключается в том, что она не имеет своей эмпирической базы, а использует материал других наук. Эстетика в чем-то совпадает с наукой, а в чем-то выходит за ее пределы. Говоря об эстетике как о науке, нельзя забывать о ее своеобразии.

В. В. Бычков пишет, что «эстетика – это наука о неутилитарном созерцательном или творческом отношении человека к реальности (любого типа – природной, предметной, духовной), изучающая специфический опыт ее освоения (глубинного контакта с ней), в процессе (и в результате) которого человек ощущает, чувствует, переживает в состояниях духовно-чувственной эйфории, восторга, неопишуемой радости, катарсиса, духовного наслаждения полную гармонию своего Я с Универсумом, свою органическую причастность к Универсуму в единстве его духовно-материальных основ, свою сущностную нераздельность с ним, а часто и конкретнее – с его духовной Первопричиной, для верующих – с Богом; реально достигает абсолютной полноты бытия, активно переживает это неопишуемое состояние и получает новый существенный заряд духовной энергии, духовно обогащается. Или короче: эстетика – наука о неутилитарных субъектно-объектных отношениях, в результате которых субъект через посредство объекта достигает абсолютной личной свободы и полноты бытия и совсем коротко: эстетика – это наука о гармонии человека с Универсумом» [4, с. 7].

Все вышеперечисленное подтверждает, что эстетика – это философская наука, так как она появилась в недрах философии, а именно в таком ее разделе, как гносеология. Если философия изучает наиболее общие законы природы, общественного развития и мышления, то эстетика – наиболее общие законы развития искусства, а также эстетического отношения человека к миру. Даже став самостоятельной наукой, эстетика продолжает черпать основные методологические положения из философии. Она также взаимодействует с этикой, поскольку мораль входит в само существо эстетического отношения человека к действительности, и она тесно связана с психологией, потому что эстетическое восприятие действительности носит чувственно-эмоциональный характер, а также с педагогикой, социологией, историей, логикой и др.

Эстетика ориентирована на философское познание и на практику художественного творчества. В соответствии с этим в эстетике выделяют философские направления и художественные течения: эстетику позитивизма, интуитивизма, экзистенциализма, структурализма и др. А с позиций стилей искусства – эстетику классицизма, романтизма, реализма, символизма, конструктивизма и др. Эстетика выступает методологией для искусствоведческих дисциплин. На методологическую базу эстетики опираются и новые направления прикладной эстетики (техническая эстетика, эстетика быта, эстетика поведения).

Проблемы определения дисциплины. Что изучает эстетика? Мы уже обращали внимание на один из парадоксов эстетики, состоящий в том, что ее проблематика сложилась задолго до «официального признания» эстетики наукой. Эстетические проблемы возникли и развивались в лоне духовной культуры человечества в качестве составных моментов философии, богословия, литературы, искусствоведения, житейской практики людей – области материального производства, социально-политических отношений, в сфере быта и других сферах практической деятельности.

Что же конкретно изучает эстетика?

Когда мы задумываемся о человеке, то оказывается, что мы не можем ответить на этот вопрос без понимания человека как *homoaestheticus*. Человек находит в мире эстетические смыслы и получает от этого наслаждение. Несмотря на то, что эстетика использует разносторонние исследования искусствоведческих наук, а также психологии, социологии, семиотики, кибернетики, она не растворяется ни в одной из наук и сохраняет свой философский характер, который и позволяет ей строить целостную теоретическую модель художественной деятельности.

Так как социологический подход к художественной деятельности устанавливает конкретную социальную детерминированность духовного мира всех личностей, участвующих в «художественном диалоге» (личности художника, личности исполнителя, личности героя художественного произведения, личности читателя, слушателя, зрителя), воздействие искусства на человеческие души оказывается формой общественного воспитания личности, инструментом ее социализации. Эстетика никогда не ограничивалась одним только изучением закономерностей эстетического и художественного освоения человеком мира, но и направляла это освоение, вырабатывая определенные критерии эстетической оценки и программы художественной деятельности.

Эстетика изучает чувственное познание окружающей действительности и имеет дело с разными ее сторонами: природой, обществом, человеком и его деятельностью в жизненных различных сферах. С точки зрения эстетической ценности в обыденной жизни мы оцениваем красивые цветы, величественные

здания, высокие моральные поступки людей, прекрасные произведения художественной культуры. Разнообразные эстетические отношения, возникающие у человека к повседневности, можно отнести к общей дефиниции «эстетическое», которая и является *центральной категорией* этой науки.

Эстетику в самом общем виде можно определить как науку об эстетическом отношении человека к действительности, во всех его проявлениях и модификациях. Это отношение реализуется как в сознании человека, так и в разнообразных сферах его практической деятельности.

Содержание предмета эстетики определяется кругом тех проблем, которые исследует данная наука. Перечислим основные из них.

Эстетическое отношение человека к действительности, его сущность, возникновение, анализ разнообразных подходов к решению этой проблемы.

Эстетический аспект любой деятельности человека, эмоциональный смысл и состояние субъекта, специфические признаки его переживания в основных сферах (труд, материальное производство, социально-политические, семейно-бытовые отношения, поведение и общение, игра, искусство и пр.).

Эстетическое сознание человека, его структура (эстетическая потребность, эстетическая эмоция, эстетическое чувство, эстетический вкус, эстетический идеал), особенности функционирования и развития.

Основные категории эстетики (категории прекрасного и безобразного, возвышенного и низменного, трагического и комического, эстетического и художественного и др.), эволюция их содержания, особенности использования в различных «эстетических контекстах».

Эстетическая культура личности и общества (культура поведения и общения, эстетический потенциал личности и общества и др.).

История эстетических учений, современные эстетические концепции, возникновение и развитие представлений о красоте в различные исторические эпохи, формирование концепций эстетического, их взаимодействие, место в системе духовных ценностей человека.

Искусство, художественная деятельность человека во всем ее многообразии (эстетические и социальные особенности, основные функции, система и виды искусства, особенности художественного творчества и эстетического восприятия произведений искусства и пр.).

Поскольку авторы учебного пособия не ставили целью рассмотрение проблем искусства, рекомендуем для знакомства с ними обратиться к следующим изданиям: Ю. Б. Борев «Эстетика» [3], В. В. Бычков «Эстетика. Краткий курс» [4], М. С. Каган «Эстетика как философская наука» [8], О. А. Кривцун «Эстетика» [11], Л. Э. Старостова «Эстетика: краткий курс» [14].

1.2. Временные парадигмы эстетики

Как было сказано выше, предметная область эстетики сформировалась гораздо раньше, чем появился сам термин, ее обозначающий. Проблематика исторического и современного наполнения эстетики насчитывает тысячелетия. Попытка системного обозначения и интеграции двух временных начал (содержательного и терминологического) была предпринята в теоретической эстетике во второй половине XX в. Для обозначения временного разделения эстетики до и после XVIII в. считаются продуктивными определения *эксплицитной и имплицитной* эстетики, введенные польским ученым В. Татаркевичем [4, с. 13–15]. В дальнейшем эти два способа бытия эстетики были включены во многие новейшие учебные пособия.

Эксплицитная эстетика формулируется в категориях, понятиях, логических конструкциях, адекватных теоретическому знанию, и существует как самостоятельная философская дисциплина или эстетическая теория в структурном разделе общей философии. Речь здесь, скорее, идет о терминологическом провозглашении эстетики А. Г. Баумгартеном (1714–1762), т. е. об этапе начального самоопределения в середине XVIII в. в качестве самостоятельной науки. По этой логике к эксплицитной эстетике можно отнести историю собственно эстетических учений начиная с XVIII в.

Имплицитная эстетика уходит корнями в глубокую древность как особый эстетический опыт (культурная практика, совокупность неутилитарных отношений к действительности), который был слит с ранними моральными установками, проторелигиозным сакральным опытом, изобразительной деятельностью и содержанием мифов. Также она представляет собой свободное несистематическое и в том числе неисторическое осмысление эстетического опыта внутри других дисциплин (в философии, риторике, педагогике, филологии, теологии и др.). Имплицитная эстетика выражена неявно (*implicite*) в произведениях искусства, в аксиологических суждениях о памятниках духовной и материальной культуры, в озвученных эстетических вкусах и предпочтениях, которые имеют преимущественно эмоционально-оценочную форму выражения, а не логико-понятийную и тем более не выстроенную в систему аргументов.

Таким образом, принято думать, что имплицитная эстетика существовала (и существует поныне) на протяжении всей истории философии, но как концептуальное эстетическое начало выявляется она только с позднего новоевропейского периода в процессе диалога с ней эксплицитной эстетикой.

Условно в имплицитной эстетике выделяют три этапа: *протонаучный* (до сер. XVIII в.), *классический* (сер. XVIII – нач. XX вв.) и *неклассический* (вторая пол. XX в.) [3, 4].

Протонаучная эстетика дала наиболее значимые результаты в периоды Античности, Средних веков и Возрождения, а затем внутри таких художественно-эстетических направлений, как классицизм и барокко.

В *классический* период она особенно плодотворно развивалась в направлениях романтизма, реализма и символизма.

Неклассическая эстетика, фундаментом которой стала переоценка всех ценностей традиционной культуры, отодвинула на второй план теоретическую (эксплицитную) эстетику. Эстетическое знание в XX в. наиболее активно развивалось внутри других наук (философии, филологии, лингвистики, психологии, социологии, искусствознания, семиотики и т. д.). Особенно подвижны границы между эксплицитной и имплицитной эстетикой в культурологии, искусствознании, в художественном и проектном творчестве. По мнению В. В. Бычкова, выявление имплицитной эстетики сопряжено с определенными методологическими трудностями в связи с тем, что люди, опираясь на древние первоисточники, пытаются отыскать в них представления о предмете эстетики, которая в тот момент еще не существовала [4].

Однако, на наш взгляд, подобное деление очень условно и непродуктивно в настоящее время. Дело еще и в том, что характерная для современной постинформационной эпохи культурная среда (профессиональная и повседневная) предельно визуализирована. Это непосредственно определяет приоритет и опережение прикладных векторов эстетики в ущерб статике теоретических исследований. Возникает вопрос: можно ли тогда частные исследования современных художественно-эстетических явлений, «включенные» эстетические интерпретации в работах представителей так называемой *общей философии* Нового и Новейшего времени или современной неклассической философии отнести к эстетике имплицитной (т. е. ввести коррективы в понимание имплицитного не только как дотеоретического, но и посттеоретического)?

Тем не менее, представленный ниже краткий очерк истории эстетики будет включать в себя ее теоретические идеи без подобного разграничения.

Краткий очерк истории эстетики. История эстетической проблематики насчитывает много веков, а ее акценты неоднократно менялись.

Античность. Наиболее фундаментальные подходы к определению предмета и содержания эстетики сформировались еще в античности. Эстетика первоначально сложилась и развивалась как составная часть философии, как один из элементов картины мира. Такое место она занимала в философских представлениях пифагорейцев и греческих натурфилософов. Изначально она получает двойственную форму выражения. Пифагорейцы (союз, основанный Пифагором в VI в. до н. э.) утверждали, что суть красоты в упорядочении, в гармо-

нии, а путь упорядочения хаоса определяет число. Учение о числовой гармонии Пифагор применил, прежде всего, в музыке, открыв ряд закономерностей между числом и звуком, ладом, тоном и вообще пропорциями в других искусствах. Впоследствии числовые пропорции «золотого сечения» обнаружат не только в природных явлениях (гармония света, цвета, запаха, тепла и т. д.), но и в человеческой субстанции, в резонирующей космоантропной способности человека быть в гармонии с Универсумом. В учении пифагорейцев неявно угадывается различие понятий «красивого» как объективного начала и «прекрасного» – субъективно изменчивого феномена. Кстати, и Гераклит (530–470 гг. до н. э.), утверждавший, что все течет, все изменяется в борьбе противоположностей, заявлял об этой относительности: самая прекрасная обезьяна в сравнении с человеком безобразна, но самый совершенный человек в сравнении с богом – обезьяна. Пифагорейцы, а вслед за ними Платон (427–347 гг. до н. э.) стали искать те черты красоты, которые являются общими для всех конкретных ее проявлений, т. е. они хотели понять красоту как таковую. Но у Платона красота – чисто духовное начало *всего*. Его *категория идеи* – своеобразная модель для сотворения совершенных предметов на земле. Подобная постановка вопроса и является собственно философской. Так, у Платона эстетика – это, прежде всего, учение о понятии прекрасного как единого прообраза многообразных проявлений-образов красоты в материальном мире (онтология). Приобщение к прекрасному у Платона неотделимо от постижения истины и достижения высшего блага. Его учитель Сократ (469–399 гг. до н. э.) стремился выделить объективную ценностную основу эстетических представлений, предположив тесную связь эстетики с этикой: прекрасное, нравственное и честное, по его мнению, совпадают. Прекрасное – целесообразно, совершенное в своем роде относительно изменчиво. Платон, развивая концепцию Сократа, соединил ее с пифагорейской традицией понимания эстетических ценностей как численного выражения. Аристотель (384–322 гг. до н. э.) в своей «Поэтике», напротив, представляет эстетику как науку о художественном творчестве. У него эстетика становится дисциплиной, рассматривающей общефилософские вопросы красоты и теории художественного творчества. Аристотель впервые поставил перед собой цель разработать систему эстетических категорий в их взаимосвязи, он выдвинул свою систему видов искусств. Важное эстетическое понятие у Аристотеля – «завершенность» (энтелехия), превращающая вещь из представления (возможности) в нечто целое, упорядоченное. Смысл искусства он видел в акте *искусного подражания* – «мимесисе», в мастерстве художника: «...на что смотреть неприятно, изображения того мы рассматриваем с удовольствием, как, например, изображения отвратительных животных и трупов» [1, с. 47]. Фразу эту следует понимать не

как предтечу эстетизации *безобразного* или развитие теории *катарсиса* (очищения от аффектов), а скорее, как идею провозглашения строгих критериев профессионального *совершенного* в искусстве, в оппозиции стихийному маргинальному творчеству («апполоновское» и «дионисийское» начала в искусстве). Более подробно данная тема раскрыта у Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки. Предисловие к Рихарду Вагнеру» [12] и у Н. Г. Багдасарьян «Культурология» [2].

В эпоху *Средневековья* эстетика, как и вся философия, становится вспомогательной по отношению к богословию дисциплиной. В трудах Тертуллиана, Блаженного Августина, Фомы Аквинского эстетика – это раздел богословия, который должен раскрыть роль искусства и красоты мира в отношениях человека к Богу.

Эстетику в эту эпоху определяли как науку о символическом выражении божественной мудрости или о чувственном выражении идеи в художественных образах. В христианской эстетике господствовал примат духовности. Она обосновывала спиритуалистическое понимание эстетических явлений и трактовала структуру искусства в символическом духе. Плоть человека – источник болезней и пороков. Святые лики по церковным канонам пишутся так, чтобы максимально оттенить духовное начало (огромные глаза, высокий лоб) и чтобы занизить чисто материальные черты (тонкая линия носа и рта, впалые щеки, тело не просматривается под складками одежды). Христианство было необходимым периодом самообуздания животных начал в человеке, возвышения его духовности через аскетизм [7, с. 6].

Только в эпоху *Возрождения* эстетическая мысль освободилась от теологии и стала светской, гуманистической и реалистически-ориентированной. Но при этом стали ослабевать связи эстетики с философией, которая непосредственно опиралась теперь на естественнонаучное знание и не испытывала глубокого интереса к эстетико-художественным проблемам. Зато интерес к эстетическим началам проявлялся у представителей художественной практики, поскольку радикальная перестройка творческого метода в искусстве требовала теоретического обоснования. Культура итальянского Возрождения носит отчетливо художественный характер. Экономический подъем городов Италии рождает не только спрос на все виды художественного творчества, но и стимулирует появление институтов хранения, трансляции и профессиональных школ воспроизводства создателей самого искусства. Соответственно разработка эстетической проблематики сосредоточивается в эту эпоху в искусствоведческих трактатах, авторами которых были крупнейшие художники (Л. да Винчи, А. Дюрер и др.) и теоретики различных видов искусства.

В дальнейшем художественно-практическая ориентация эстетики привела к выдвиганию на первый план вопросов, связанных с теоретическим обоснованием и защитой того или иного метода творчества, стиля, направления маньеризма, классицизма, барокко, реализма.

В эпоху Просвещения основной задачей эстетики считалось изучение особенностей художественного познания мира. Происходит процесс теоретического осмысления новых путей развития искусства, порождая во всех европейских странах философское движение, именуемое «просветительской эстетикой» (Д. Дидро и Ж. Ж. Руссо во Франции, И. И. Винкельман и Г. Э. Лессинг в Германии, Г. Хом и А. Шефтсбери в Великобритании и др.). Таким образом, происходит активизация интереса к искусству, его возможностям в становлении мирозерцания человека. Это приводит к сопоставлению разных видов художественного творчества, а затем к формированию представления о единстве всех «изящных искусств» (Ш. Баттё, М. Мендельсон). С этим была связана постановка проблемы вкуса, который рассматривался как специфический психический механизм, способный воспринимать и оценивать красоту и плоды художественного творчества. Философская наука начинает более активно включать эстетическую проблематику в сферу исследования, что подтверждают трактаты Дж. Вико, Вольтера, К. А. Гельвеция, Д. Юма.

В середине XVIII в. А. Г. Баумгартен, последователь Г. В. Лейбница, доказал необходимость выделения эстетики как самостоятельного раздела философии наряду с этикой и логикой. А. Г. Баумгартен, отталкиваясь от «триады» философских оснований Г. В. Лейбница («Истина – Добро – Красота»), относил эстетику к низшей ступени гносеологии, средству чувственного познания, конечной формой которого является определение красоты. Он считал эстетические чувства ядром эстетического сознания. Согласно А. Г. Баумгартену, существует три сферы духовности: логика, основа которой разум; этика, которая опирается на волю, и эстетика, основывающаяся на чувствах. Логика изучает законы рационального познания и учит, как достичь истины; человек же познает не только с помощью мысли, но и с помощью чувств. Поэтому должна быть наука, параллельная логике – эстетика, изучающая законы чувственного познания и постигающая красоту. Наиболее существенный вклад в развитие философской эстетики внесли крупнейшие представители немецкой классической философии И. Кант и Г. В. Ф. Гегель [4, с. 89–94]. При них эстетика получает окончательное оформление в самостоятельную науку.

Основной эстетический труд И. Канта – «Критика способности суждения», где он обосновал специфику эстетики как особой духовной чувственности, а не всякой чувственности. Она зиждется на свободе как основе и цели че-

ловеческого отношения к миру, на духовной свободе и природной необходимости. Его соотечественники И. И. Винкельман и Г. В. Ф. Гегель обогащают теоретическую эстетику («науку о прекрасном») историческим пониманием законов развития эстетического сознания и искусства. Как науку о «прекрасном» ее также воспринимали Ф. Шеллинг и Ф. Шиллер. Дефиниция «эстетика» прочно закрепляется в философии именно с XVIII в., когда ее начинают понимать как «философию прекрасного», либо «философию искусства».

XX в. в определении предмета эстетики доходил до парадоксальных крайностей: от строгих рамок искусства – концепции элитарного декаданса – «искусство для искусства» – искусства жизнестроения до полного отрицания каких-либо эстетических критериев. В конце же XX в. искусство стало растворяться, а иногда и отождествляться с жизнью, потому и эстетика повседневности превращается в повседневность и бытия и бытования. В постмодернизме же вообще возникает сомнение в том, нужна ли эстетика вообще, если все заменяют симулякры и всякого рода антихудожественные выходки, не имеющие никакого отношения ни к искусству, ни вообще к чему-то совершенному, гармоничному и тем более прекрасному. Не считать же, например, действия обнаженного человека, сидящего в выставочном зале на цепи и лающего на посетителей, художественным творением! Да и в своих взаимодействиях с природой и космосом человек в прагматическом и коммерческом ажиотаже дошел до возникновения глобальной проблемы выживания человечества. Поэтому можно констатировать, что и на современном этапе развития общества предмет эстетики остается открытым [6, 8].

Отметим, что теоретические рассуждения современных эстетиков опираются на конкретный материал искусства (как на классические, так и на современные репрезентативные произведения). При этом заметно стремление преодолеть следующие издержки традиционной методологии:

1) *искусствоцентризм* (пренебрежение прикладными формами культуры – дизайном, эстетикой труда, обрядов, быта, спорта) при сохранении приоритета художественной культуры;

2) *литературоцентризм* (построение эстетических концепций на основе только литературного опыта, без охвата всех видов искусства) при сохранении приоритета вербальных искусств;

3) *европоцентризм* (диспропорция в научном осмыслении художественной культуры Азии, Африки, Латинской Америки, Океании) при сохранении приоритета общечеловеческих западных ценностей; и при тенденции преодоления европоцентризма в современной эстетике Японии, Китая, Турции и др.;

4) *исторический нарциссизм* (самолюбование и эгоизм современности, уводящий от художественного опыта всех эпох) при сохранении приоритета интересов художественной культуры нашего времени;

5) *национальный нарциссизм* (некритическое, безоговорочное доминирование отечественного творчества) при сохранении приоритета отечественной культуры.

Для современной эстетики по-прежнему важной остается проблема определения ее предмета, так как эта отрасль философского знания последовательно расширяла свои границы за пределы исходного интереса к проблемам искусства, включая в орбиту эстетической рефлексии все природные, социальные и космические объекты и явления.

Существенной корректировке подверглись и следующие проблемы эстетики как философии искусства: версии происхождения и исторической морфологии искусства, нарастания дифференциации и возникновения новых его видов, расслоения художественной культуры по корпоративно-ценностным, социальным, этнологическим и другим парадигмам. Проблема классификации искусств постоянно требует к себе и исследовательского и педагогически-образовательного внимания, поскольку в систему искусств включаются все новые и новые виды творчества (вплоть до компьютерного искусства), требующие инновационных методов трансляции и дидактической коммуникации. Да и сам процесс художественного творчества претерпевает существенные изменения в условиях когнитивно-коммуникативных и художественно-проектных технологий, превращающих человеческое существование в особую виртуальную «реальность», не оставляя без внимания даже самые сакральные и загадочные стороны человеческого бытия.

1.3. Эстетическое – центральная категория эстетики

Центральной категорией эстетики является категория *«эстетическое»*, отражающая эмоциональное, чувственно-переживательное отношение человека к миру. Это и следует из принятого нами определения самой эстетики: науки об эстетическом (чувственном, эмоциональном, переживательном) отношении человека к действительности – к природе, обществу, человеку и к искусству. Действительно, ко всему, с чем человек сталкивается, он имеет какое-либо личностное отношение, не думая иной раз о его природе и причинах. Реальная или представляемая форма объекта часто с позиции ее идеального образа вызывает явную или неявную оценку у человека, рефлексия, ассоциацию, которые могут быть разной степени проявления, устойчивости, силы воздействия и запоминания. Спецификой этой категории является то, что она не имеет своего локаль-

ного (постоянного) объекта, но при этом любой объект может вызвать эмоциональную реакцию у человека (впрочем, может и не вызвать). Заметим, что новое и привычное по-разному оценивается. А ситуация восприятия, или духовное, или физическое состояние личности также влияют на оценивание объекта. Используемое понятие «эстетическая деятельность», на наш взгляд, не корректно (можно ли считать наше эмоциональное состояние деятельностью?). Но в то же время любая деятельность на субъектном уровне может иметь эстетический аспект или, опять же, не иметь его, исходя из контекста реализации или ситуационных характеристик действия. Например, деятельность творческая или репродуктивная ее субъектом ощущается по-разному. В то же время автоматизм профессионально выверенных движений, например, мастера-кузнеца, спортсмена или артиста балета, за которыми стоят колоссальный труд и способности, зрителю покажутся легкими и красивыми.

Таким образом, несмотря на чрезвычайное усложнение кроссферных социально-культурных взаимодействий и глобальных изменений в духовных наполнениях эпохи, сущность *эстетического* остается постоянной. Эстетическим может быть только отношение, которое не существует как какая-то особая эстетическая деятельность, как и не существует особая локальная область или объект этого эстетического отношения и эстетического восприятия. В действительности эстетическому отношению предшествует опыт-практика «восприятие», а его следствиями на личностном и социальном уровнях будут ценностные уровни фиксации эмоционального опыта: освоение, закрепление и обобщение в особой форме общественного сознания – «эстетического сознания» со своими уровнями его проявления и собственной *структурой* элементов (способности, чувства, вкусы, идеалы и др.) (подробнее см. в п. 2.1).

Вопросы и задания для самостоятельной работы

1. Теоретики определяют эстетику следующим образом:

- как науку о чувственном познании мира;
- об эстетическом освоении человеком действительности;
- о гармонии человека с Универсумом;
- о неутилитарном созерцательном или творческом отношении человека к действительности;
- как учение о прекрасном.

Какое определение точнее?

2. Почему А. Г. Баумгартен представляет эстетику как науку, параллельную логике?

3. Назовите возможные эстетические параметры деятельности педагога.
4. Какие эстетические понятия и нормы следует знать современному человеку? Зачем?
5. В каких случаях наше повседневное бытие будет нуждаться в теоретическом осмыслении эстетической культуры?
6. Обоснуйте главенствующий статус эстетического как центральной категории науки.
7. Назовите сферы проявления эстетического отношения в действительности.
8. Раскройте эстетические аспекты профессионального образования.

Список используемой литературы

1. *Аристотель*. Поэтика. Об искусстве поэзии / Аристотель; под ред. Ф. А. Петровского / пер. с древнегр. В. Г. Апелльрота. Москва: Художественная литература, 1957. 184 с. Текст непосредственный.
2. *Багдасарьян, Н. Г.* Культурология: учебник для студентов технических вузов / Н. Г. Багдасарьян. Москва: Высшая школа, 1999. 511 с. Текст: непосредственный.
3. *Борев, Ю. Б.* Эстетика: учебник / Ю. Б. Борев. Москва: Высшая школа, 2002. 511 с. Текст: непосредственный.
4. *Бычков, В. В.* Эстетика. Краткий курс: учебник / В. В. Бычков. Москва: Гардарики, 2002. 556 с. Текст: непосредственный.
5. *Гегель, Г. В. Ф.* Работы разных лет: в 2 томах / Г. В. Ф. Гегель; пер. В. Г. Столпнера; под ред. и с предисл. А. Гулыга. Москва: Мысль, 1970. Т. 2. 630 с. Текст: непосредственный.
6. *Дедюлина, М. А.* Современная эстетика: учебное пособие / М. А. Дедюлина; Технолог. ин-т Юж. федер. ун-та. Таганрог, 2007. 64 с. Текст: непосредственный.
7. *Жаринов, В. М.* Эстетика. Раскрытие эстетической тайны / В. М. Жаринов. Москва: ПРИОР, 2001. 79 с. Текст: непосредственный.
8. *Каган, М. С.* Эстетика как философская наука: Университетский курс лекций / М. С. Каган. Санкт-Петербург: Петрополис, 1997. 544 с. Текст: непосредственный.
9. *Климов, В. П.* Дизайн-образование: концептуальные версии / В. П. Климов, А. В. Ткаченко. Текст: непосредственный // Образование и наука: Известия Уральского отделения Российской академии образования. 2000. № 1. С. 94–100.
10. *Климов, В. П.* Развитие идей дизайн-образования в профессионально-педагогической парадигме / В. П. Климов. Екатеринбург: Изд-во Рос. гос. проф.-пед. ун-та, 2009. 110 с. Текст: непосредственный.

11. *Кривцун, О. А.* Эстетика: учебник / О. А. Кривцун. Москва: Аспект Пресс, 1998. 430 с. Текст: непосредственный.

12. *Ницше, Ф.* Рождение трагедии из духа музыки. Предисловие к Рихарду Вагнеру / Ф. Ницше. Текст: непосредственный // Ницше Ф. Собрание сочинений: в 2 томах / Ф. Ницше; под общ. ред. К. А. Свасьян. Москва: Мысль, 1990. Т. 1. С. 47–57.

13. *Салеев, В. А.* Основы эстетики: учебник / В. А. Салеев. Минск: Изд-во Белорус. гос. акад. искусств, 2012. 208 с. Текст: непосредственный.

14. *Старостова, Л. Э.* Эстетика: краткий курс / Л. Э. Старостова; ред., вступ. ст. Л. Э. Старостовой. Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. проф.-пед. ун-та, 2007. 101 с. Текст: непосредственный.

15. *Эстетика.* История учений: учебник для бакалавриата и магистратуры: в 2 частях / под общ. ред. С. Б. Никоновой, А. Е. Радеева. 2-е изд., перераб. и доп. Москва: Юрайт, 2019. Ч. 2. 363 с. Текст: непосредственный.

Глава 2. ОСНОВНЫЕ КАТЕГОРИИ ЭСТЕТИЧЕСКОГО СОЗНАНИЯ. ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ВКУС КАК ПРОЕКТНАЯ КУЛЬТУРА И ТВОРЧЕСТВО ЛИЧНОСТИ

2.1. Структура эстетического сознания

Эстетическое сознание как и любая форма общественного сознания подчиняется законам общественного бытия. Являясь духовной сферой жизни и общества, эстетическое сознание отражает в головах людей образы материальной (социальной и природной) действительности (субъективный образ объективного мира). Здесь подчеркивается особая активность субъекта познания, восприятие мира которого личностно. Вместе с тем эстетическое отношение всегда имеет всеобщий характер (сознание социума). Специфика эстетического отношения в том, что оно опирается не на какую-то особую человеческую способность, но гармонично и целостно объединяет все его способности: ощущения, эмоции, чувства, интеллект, память, опыт, воображение и творчество. Оно универсально по своему предмету: его эстетическая оценка может относиться и к духовному опыту человека, и к процессу, и результату его труда. Эстетическое отношение ко всей действительности образует собственные элементы эстетического сознания. Представленная схема (рис. 1) может отчасти совпадать с возрастными и духовными этапами социализации личности, а также иллюстрировать процесс эволюции элементов сознания от психо-физиологического уровня к социальному.

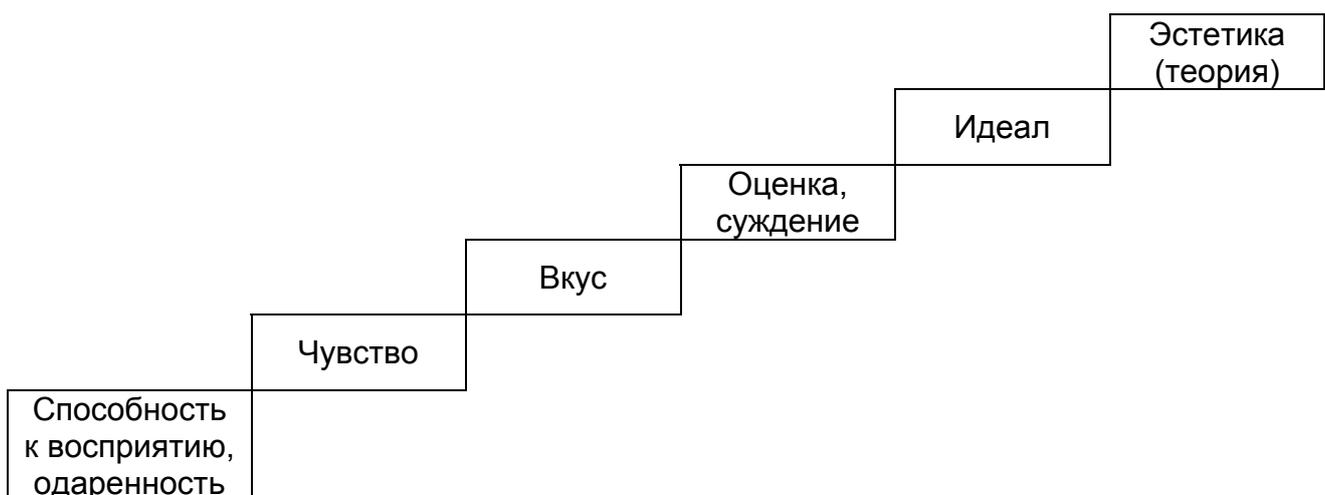


Рис. 1. Иерархическая структура эстетического сознания

Эстетическое восприятие. Это первая ступень социализации, адаптирующая психо-физиологические способности (природные данные) человека. В раз-

ных контекстах эти свойства синонимически можно обозначить как задатки, предрасположенность (в том числе и генетическую), склонность (природную, психологическую, врожденную), одаренность и т. д. По сути своей, это фиксация начального этапа становления личности: перехода от мироощущения к миропониманию. В социальной практике этот этап связан с первой ступенью эстетического воспитания (потребности), где родительская диагностика позволяет вовремя определить личностный потенциал ребенка. Здесь же происходит важная процедура «называния» предметных свойств окружающего мира. При этом начальном эстетическом восприятии важное значение имеют формальные признаки объекта: природного, социального, художественного. Размер, порядок, форма, пропорции, симметрия, цвет, свет, ритм, звук и другие объективные признаки, их оценивание (при назывании) обеспечивают первоначальную эстетическую реакцию человека. Миропонимание чувственного с этого момента и далее, как правило, поддерживается разнообразными социальными системами воспитания и образования. В то же время здесь могут формироваться личные «азы» содержательных характеристик через собственные переживания, формирующих ассоциативное мышление и стойкие эмоциональные реакции на цвет, звук, запах и т. д. Например, мягкий мяч и жесткая коробка, являясь информативными формами, в разных жизненных контекстах способны вызвать стойкие эмоциональные впечатления, стать сигналами, ушедшими в подсознание или в начальные художественные предпочтения.

Эстетическое чувство – это следующий за психофизиологическим началом уровень культурной социализации личности. Этот элемент эстетического сознания отличается от простого чувственного восприятия тем, что связан с глубокими переживаниями объекта и зачастую не поддается четкому словесному определению, поскольку существует подвижная граница между ассоциативно-интуитивной позицией и ее переходом к эмпатии, сопереживанию. Скорее всего, речь может идти о дальнейшем углублении и качественном уровне духовного развития личности в процессе восприятия и ценностного осмысления усложнившегося средового окружения, художественных, нравственных, религиозных и других переживаний. Можно даже сформулировать диагностическую формулу эстетического чувства как *степень эмоциональной отзывчивости личности*, как эмоциональную окрашенность форм мира, рождающую в дальнейшем систему симпатий и антипатий, т. е. как условие формирования вкусовых эстетических позиций.

Эстетический вкус – это способность личности непосредственно, по первому впечатлению, без предварительного анализа или оценки судить об эстетическом достоинстве объекта восприятия, отмечать его эстетическую зна-

чимость. Как правило, эта способность у человека имеет разную степень развития и продуктивного проявления. Природа эстетического вкуса проявляется не демонстративно; суждение вкуса интуитивно, избирательно по отношению к внешнему миру, предметному и духовному. Аргументация не обязательна или непродуктивна, учитывая разный уровень и качество эмоционального опыта каждого. В то же время вкус эстетический социально обусловлен и может поддаваться воспитанию, но формируется непосредственно, неявно. Здесь играют роль эстетические достоинства окружающей среды, собственная эрудиция и опыт, интенсивность и качество художественно-эстетического воздействия, влияние авторитетов на личность и т. д. (более подробно см. в п. 2.2).

Эстетические оценка и суждение. В отличие от вкусовых ориентаций, которые не требуют аргументированной защиты позиций его носителя, эстетическая *оценка* носит явный декларативный характер в форме определенного личного мнения. Принято думать, что *суждение*, в отличие от субъективной оценки, должно представлять некую систему доказательств и аргументаций, опираться на профессиональные знания в области конкретной эстетической рефлексии. Типичным примером эстетического суждения может явиться *художественная критика, искусствоведческий анализ* и другие жанры интерпретации культурных явлений.

Эстетический идеал – это предельная форма социальной значимости эстетических явлений, система отобранных исторических или актуальных ценностей, определяющая, в свою очередь, нисходящую регулирующую направленность на другие рассмотренные элементы эстетического сознания (восприятие и потребности, чувства, вкусы, оценки и суждения индивидуального или совокупного субъекта). Идеал чаще всего выступает в конкретно-чувственной, доступной восприятию и пониманию, директивной форме. Отражает скорее не действительное, а желаемое состояние, цель, совершенство.

2.2. Природа эстетического вкуса

Рассмотрим проблему определения и функционирования социально-культурного статуса наиболее сложного элемента эстетического сознания – *эстетического вкуса*. Одной из задач данного рассмотрения является выявление сущности вкуса и определение его места в структуре художественного и эстетического развития личности, а также нахождение продуктивной возможности вкуса в проектно-художественной деятельности в качестве личного достояния и креативной ценности.

В классической эстетике общепринятыми считаются следующие положения: вкус – интегративный феномен биологических, психофизиологических и соци-

альных начал человека. Выше показано место вкуса в иерархической структуре (см. рис. 1). По схеме эволюции эстетического сознания главными векторами, влияющими на вкус, являются чувство и идеал как олицетворение психофизиологического и социального начал интеграции во вкус. Чувство как степень эмоциональной отзывчивости личности, базирующейся на генетической предрасположенности человека находится на психофизиологическом уровне, а идеал всякий раз формируется через системы воспитания и образования и транслирует устоявшиеся социальные ценности конкретного этапа культуры. Вкус, таким образом, оказывается *срединной* областью эстетического сознания. В силу этих влияний он имеет различные начала (эмоциональное и рациональное, переживание и суждение, врожденное и приобретенное, природное и социальное, интуитивное и логическое). Приведенная структура (см. рис. 1) может совпадать с этапами социализации личности. Человек рождается с разной степенью сенсорной одаренности. И будущее вкуса, на стартовой стадии развития определяемое данными «способностями», «склонностями», «потребностями», «предрасположенностью», в дальнейшем формируется конкретными средовыми социально-культурными реалиями каждого отдельного человека. К этому можно добавить, что природное и социальное начала не являются равными слагаемыми вкуса личности, степень их соотношения в конечном итоге и является причиной различия индивидуального во вкусах [2].

Казалось бы, обнаруженные факторы влияния на природу вкуса и должны ее объяснять, и, тем не менее, он остается загадочным (интуитивным, врожденным, сакральным, имманентным) явлением. Существуют расхожие мнения об иллюзорности вкуса: будто бы он определяется его идеальным существованием, т. е. принадлежностью его к области образного представления, воображения, памяти. Существуют также его различные синонимические инверсии (представление о возвышенном, мифологеми и архетипы культуры). В то же время это всегда личностное приобретение, явление субъективного достоинства, нечто мнимое, неявное, сокровенное, тайное, интимное и т. д.

Вкус как *феномен эстетической теории и практики* исторически изменчив. Многие авторы, определяя содержание понятия «вкус», разводили его субъективные и объективные начала, указывали на многозначность проявлений феномена, делали попытки их систематизации. Отмечалось свойство универсальности вкуса, оценочные аспекты которого находили место во всем разнообразии культурных практик: от анализа проявлений прекрасного в природе и искусстве до диагностики предпочтений и удовольствий потребления продуктов цивилизации [2, 3].

Приведем некоторые теоретические версии определений субстратных характеристик эстетического вкуса [4]:

1) начальный (психофизиологический) уровень эстетического сознания – способность восприятия, сенсорное чувство, которое позволяет различать и оценивать цвета, звуки, ароматы и другие свойства в их качественных оттенках;

2) в гедонистической парадигме это чувство удовольствия, радости, удовлетворение (духа или тела); врожденная способность замечать красивое в предмете как сигнал, направленный к человеку, вкус как «голос самолюбия», созданный для обнаружения всего, что может доставить наслаждение и приятные ощущения;

3) личностные амбиции, желание творить прекрасное (критериями успеха являются воля, талант); творческая способность, художественный потенциал;

4) эстетическая реакция как имманентный внутренний сигнал – оперативное мнение, предваряющее рассуждение; рефлексивная оценка, чувство, не требующие аргументации; интуитивно сформированная (сакральная по преимуществу) система предпочтений и критериев;

5) индивидуальное свойство, способность субъекта эмоционально-чувственно (эстетически) воспринимать и оценивать явления предметной среды; способность различать непосредственно, по первому впечатлению, что красиво и прекрасно или удобно;

6) автодидактика эстетических предпочтений, пристрастий, установление личных тенденций, пропаганда собственных выбора, чувств, мифологем (встречается в манифестах стиля или художественных направлений; в педагогической системе и установках художника – автодидакта, либо как авторский стиль дизайнера или актуальная мода, формирующая контексты вкуса);

7) директивная дидактика эстетических принципов, норм, критериев; пропаганда образов и образцов официальной культуры (их проявления встречаются как архетипы культуры определенного исторического периода: в масштабах от национальных идеологем, задающих оценочные критерии гражданскому обществу до ценностных установок профессионального сообщества);

8) вкусовой элитаризм в исторических парадигмах: от «врожденного» духовно-художественного аристократизма (времен классицизма XVIII в.), поздних проявлений элитарного вкуса и декаданса до современной сферы эстетического снобизма, престижной прихоти околохудожественной публики (тусовочная эрудиция «посвященных»);

9) превращенный вкус в системе пищевой индустрии и коммерческого фуд-стилизма (гастрономические изыски и технологии фуд-дизайна); эстетическая визуализация блюд; проектирование пищевых инноваций: качественных и вре-

менных оттенков вкусовых ощущений от еды, ароматических и других приправ для стимуляции аппетита; технологии презентации и рекламы;

10) лингвистическое обрамление вкусовых впечатлений, оценок и критериев, словесное обозначение своих впечатлений, реакций, рефлексий (от категорий эстетических отношений, проектов рекламных слоганов, брендов и программ предметной айдентики до стихийных рефлексивных выражений одобрения («Как интересно!», «Класс! Во-оце, отпад!», «Wow!!!») или антифраз («Я в шоке!», «Стрем!», «Отстой») – негативной оценки, неодобрения мнений, суждений или действий кого-то;

11) понятийный аппарат герменевтики и язык художественной критики (искусствоведческая апологетика); эмоционально-метафорические формы субъективно-описательного анализа, фигуры речи, профессиональная фразеология, словесные формулы смысловых штампов;

12) максимы обыденного сознания о вкусе («о вкусах не спорят»; «дело вкуса»; «на вкус и цвет...»);

13) внутреннее убеждение, презумпция самодостаточности собственного вкуса, явная или скрытая оппозиция чужому мнению, вкусу, убеждению, выбору, продукту, действию.

Думается, что значений вкуса можно обнаружить гораздо больше. А в тех, которые приведены, встречаются как противоречия, так и совпадения, или же они полностью или частично могут служить элементами смысловой интеграции иных теоретических концепций вкуса. Итак, содержание вкуса можно свести к двум феноменальным характеристикам:

1) вкус – единственный из пяти органов чувств, прошедший путь исторической эволюции: от своего природного (гастрономического) смысла до социально-эстетического и духовно-художественного значения; стал продуктом реализации духовно-практического опыта, эстетической коммуникации (гармонии) человека с Универсумом;

2) вкус как эстетический концепт различения качеств и уровней совершенства, инструментальная форма оценивания широкого круга сущностей; метафора духовного контакта с красотой и искусством.

Очевидная субъективность вкуса не отрицает его объективную инвариантность, предполагающую существование как индивидуального таланта к различению эстетического совершенства в любых предметных областях, иерархических степеней развития суверенного вкуса личности, так и факт существования объективных законов и условий формирования его качеств.

Другая причина множественности позиций – неразличение художественного и эстетического вкусов.

Художественный вкус как продукт реализации духовно-художественного опыта и системно организованной практики общения с искусством по своей сути концептуален, дифференцирует личностную эрудицию по видовой принадлежности искусства, определяя специфику художественных вкусов (литературных, музыкальных, пластических и др.). В другом случае он является результатом специального художественного образования, профессиональной компетенцией субъектов художественного творчества или коммерческих арт-практик.

Эстетический вкус – это интуитивное по природе чувство, продукт подсознания и развития дара эмоциональной отзывчивости субъекта, самодостаточное аксиологическое качество, инструмент оценивания. Как правило, он не является результатом усилий специальных программ развития, а формируется всем культурным контекстом социальной жизни и практики. Вкус личности тем выше, чем совершеннее эстетические параметры предметно-пространственного окружения (длительность и качество их влияния). Тем не менее, эстетический вкус является осмысленным и престижным достоинством личности. Однако развитый художественный вкус не гарантирует высокую степень эстетического различения, в то время как развитый эстетический вкус позволяет оценивать как композиционное совершенство явлений социальной практики, так и художественных феноменов [2].

Вкус может приобретать разнообразные инверсии и проникновения в различные контексты профессиональной деятельности и повседневной культуры. Здесь он часто выступает как синоним стиля, нормы или меры. *Мера* в философском измерении предстает как категория диалектики, предел измерений качества предмета, либо как критерий оценки телесной материи, обладающей очевидной структурой. Внутренняя и внешняя формы меры существуют как в физическом, так и в гуманитарном измерении, являясь основанием эстетических вкуса, оценки, идеала, отождествляемых с «чувством меры».

В проектно-творческой деятельности эстетическая мера является регулятивным, нормативным принципом, эталоном совершенства как производного от идеального эталона, образца или точка отсчета в процессе преодоления стереотипов повседневного и профессионального восприятия. Историческая изменчивость и многообразие оценок, форм и содержания эстетической меры зависит от социального контекста. Социально-культурные модели выступают как внутренний фон и контекст индивидуальных проективных рефлексий. Базисные компоненты каждой культурной эпохи как внеэстетические корреляты рождают новую эстетическую меру как культуротворческую норму и социометрический критерий.

2.3. Продуктивный характер эстетического вкуса

Из художественной дидактики известно, что в формировании развитого эстетического вкуса успех зависит от опыта общения с элитарными образцами высокой художественной культуры. Характерные черты такой культуры уже заложены в самом основании эстетического отношения. Они являются следствием одной корневой черты: большой склонности к рефлексии субъекта эстетического восприятия, которая, в свою очередь, является началом чувственного, эмоционального, переживательного во вкусе, а при постоянном положительном алгоритме предполагает создание *ценностной вкусовой парадигмы*. В связи с этим можно назвать следующие основные черты элитарной культуры как основания для одной из ее производных – элитарного вкуса:

1. *Способность к самоусовершенствованию* – социально культурное и психологическое следствие обратной связи. Она может быть положительной, усиливающей по отношению к одним признакам, и отрицательной, критической, подавляющей – по отношению к другим, но в любом случае служит основанием продвижения к совершенству, укреплению достоинств, устранению недостатков.

2. *Повышенная устойчивость*, обусловленная высоким уровнем самосознания.

3. *Высокая сложность*, концептуальность, интеллектуализм объекта освоения – одно из следствий устойчивости, стабильности и условие длительного существования культуры. Неустойчивые субкультуры просто не успевают усложниться.

4. *Способность ассимилировать*, интерпретировать, стилизовать другие более низкие и менее сложные субкультуры.

5. *Высокая трудность освоения* образцов и паттернов элитарной культуры – следствие их сложности.

6. *Большая склонность к дистанцированию* от других культур как обратная сторона большой устойчивости.

В современной массовой культуре «общества потребления» эстетическому вкусу уделяется все меньше внимания. Его роль нивелирована векторами коммерциализации социального бытия и сознания. Он перестает быть нормой, мерой, критериальным инструментом в силу диффузного состояния общества постинформационной эпохи.

В то же время категории вкуса как личностные компетенции и достижения могут являться важными оценочными критериями в повседневной и особенно в профессиональной проектной культуре (проявление творческой самости, профессиональной креативности, самопрезентации и т. д.).

Особо значимы прикладные и теоретические исследования вкуса для современного дизайна. Дизайн в силу собственной социодинамической природы

постоянно находится в стадии естественного развития и видовых «приращений». В таких сферах его продуктивного влияния, как одежда, среда, жилище, воспитание детей, графическая продукция и других самыми обидными могут быть следующие оценки: «перебор (избыточность) средств», «невыразительность», «композиционная беспомощность», «кич», «пошлятина», и, наконец, приговор заказчика: «какая безвкусица!».

Вкус дизайнера – это особое композиционное мышление, направленное на эстетическое признание (улучшение, модификацию, проектирование) предметно-пространственной среды в случае обнаружения несоответствия объекта восприятия рефлексивному (вкусовому) эстетическому идеалу или представлению. По сути все дизайн-образование от пропедевтики (рисунок, живопись, пластика) и до дисциплин профессионального цикла (формообразование, моделирование, проектирование) – это разной степени конкретизация закономерностей и совершенствования все той же композиции.

В традиционной профессиональной парадигме дизайна, как и во всех архитектурных искусствах (архитектуре, декоративно-прикладном искусстве), эстетическая мера пребывает в нескольких качествах. В процессе подготовки дизайнера-специалиста эстетическая мера выступает как особый случай проявления эстетического вкуса в его продуктивно-проектной форме. Мера композиционного достоинства как вкусовая категория важна и на начальном (допрофессиональном) этапе эстетического воспитания и художественного развития. Освоение ценностей может происходить опосредованно: в процессе оценочной фиксации внимания на художественно-эстетическом совершенстве и значимости объектов средового окружения и повседневной культуры, в том числе критического восприятия объектов дизайна вещного мира, одежды, интерьера, прикладной графики и т. д. В полярных оценках (красиво – некрасиво, нравится – не нравится, грубо – изящно, прекрасно – безобразно и др.) и должны проявиться архитектурные (композиционные) способности, и только затем – непосредственно в категориях профессиональных компетенций и методологии дизайна. Но не менее достойно выглядит культурная реализация в рамках личной вкусовой эстетической аксиологии восприятия предметных форм социального окружения. Этими ценностями являются целостность и выразительность, ценность новизны и оригинальности, стилевое совершенство, колористическая гармония и др. [2].

2.4. Вкус в современной культуре

В *историко-культурологическом смысле* вкус «начался» как субъективное явление, естественный инстинкт, интуиция. Он менялся во времени, вошел в социальный контекст духовного сообщества, превратился в аксиологическую

конвенцию культуры. Таким он и понимается в классических теоретических концепциях: как модель ценностных рефлексий на обновляющуюся действительность.

Следующий этап его теоретического осмысления связан с процессами проникновения инструментального потенциала вкуса в разнообразные проектные практики *неклассического этапа культуры*. В это время значение вкуса эволюционирует от личного достояния к проектной культуре, обеспечивающей создание и обновление разнообразных жизненных процессов. Вкус становится инструментальным средством и технологией дизайна, который в настоящее время вышел за рамки проектирования только лишь материальной среды. Индустриальный дизайн серийной продукции в теоретическом плане представлял *интеграцию* трех начал: науки, техники и искусства, каждое из которых по мере усложнения объектов проектирования, естественно, менялось. Сам дизайн вещного мира укрупнял свои объекты по следующей схеме: вещь – ансамбль – комплекс – среда. Этот этап развития – видовое разнообразие дизайнов по объекту проектирования. Каждый из четырех основных видов дизайна (промышленный, модельный, средовой и графический) распадается на множество проектных практик с собственными методологическими установками и измененным содержанием указанных выше интегративных начал [1]. Это вызвало появление множества новейших теоретических приращений, что соответствует *полиэмпиризму*. Под этим термином мы понимаем оперативное появление множества теоретических концепций, соответствующих практикам новых дизайнов. Их разнообразие одновременно ознаменует переход от объекта «вещь» к объекту «среда». Причем последняя также может носить нематериальное значение: среда политической активности, образовательная среда, коммуникативная среда и т. д. Предметные поля дизайна переходят от традиционных средовых объектов к концептуальному нон-дизайну, включающему в себя проектирование любых социальных и психологических практик, материальных и нематериальных объектов.

Постнеклассический период культуры соответствует *полифонической* модели дизайна и означает одновременное существование традиционных научных и эмпирических концепций в стадиях автономии или взаимной интеграции, а также новейших приращений за счет теоретических выкладок, данных экспериментальных исследований и методологических обобщений сущностей актуальных бизнес-дизайн-проектов. Продуктивным и объединяющим является широкое распространение вкуса в дизайн-образовании как аксиологического свойства композиционного мышления и критериальной компетенции проектной культуры [1].

В постмодернистской социальной действительности происходит массовизация вкусов в контексте сближения позиций коммерческих дизайнов. Их общая методология позволяет прогнозировать и достигать безусловного успеха за счет безошибочного определения объекта проектирования. Таковыми были и являются глобальные проектные системы в области спорта, политики, рекламы. Примеров проектирования всеобщего вкуса профессиональным сообществом дизайна сегодня множество. И появление феномена Nobrow, придуманного Дж. Сибруком, как раз и обозначает процесс слияния искусства и коммерции (как об этом пишет Г. П. Климова), в которой классическое понятие «вкус» вовсе отсутствует. Nobrow – культура, не имеющая отношения собственно к вкусу в его традиционном понимании. В ее продуктах заложена установка стать массовым идеалом потребителей ввиду большого масштаба коммерческих влияний и профессионализма ее создателей. Этот вкусовой продукт не требует от человека никаких оценочных усилий, интеллекта, даже здравого смысла, но способен увлечь любого (от социально немобильных индивидов до интеллектуалов) [5].

Наиболее выгодной сегодня оказывается сфера продовольственного бизнеса (фуддизайн). Его обслуживает весь технологический арсенал рекламного дизайна и глобального маркетинга. Они формируют сигналы для массового культа потребления. В результате вкус принадлежит не субъекту непосредственного акта потребления, а существует в качестве рекламного посыла действительного или мнимого авторитета профессиональной арт-практики, в качестве символа обоснования выбора товара или услуг. Проекты фуддизайна глобальны и находят свое философское осмысление и теоретическую поддержку.

Философия питания стала особой темой для научных размышлений и опыта Дж. Дьюи, «сома эстетики» Р. Шустермана и др. Еда выступает как выразительный объект, который воплощает культурные смыслы, а эстетика пищи получает специфическое развитие через телесность. Некоторые авторы (например, К. Корсмейер) манифестируют индустрию еды как поле искусства, показывают, как метафоры и эпитеты еды проникают в мир художественных форм, вопреки тому, что вкус зачастую исключается как самостоятельный эстетический объект из-за его субъективности или как анти-стандарт [5].

И, наконец, поле Интернета еще одно полифоническое проявление вкуса. Интернет – образцовый феномен глобализированной информационной культуры. Он предстает как космополитичное наднациональное образование культурной пост-эстетической формы постмодернизма, подчиняющейся логике визуального потребления. Китайско-американский эстетик Х. Лю разработал семантическую теорию формального измерения вкуса пользователей сети. Им были

предложены новые пути измерения предпочтений пользователей сети [5], проведен анализ естественного языка 100 000 социальных профилей сети. Также были изучены разнообразные предпочтения в области музыки, литературы, фильмов, спорта, еды, образа жизни и т. д. Была разработана компьютерная модель различения предпочтений по 5 разделам: культурный вкус, рефлексия, пути восприятия, вкус к пище и чувство юмора. Обобщенная модель человека включала в себя личные тексты, дневники, социальные профили сети или электронной почты. Были применены социологические и игровые методы. Когда все данные «переплелись» в семантической ткани вкуса, она являла собой гибкий массив под названием вкус *ethos*. Эксперимент показал, что если главным методом является фильтрование через классические образцы, то возможна дальнейшая визуализация и выдача рекомендаций для пользователей. Данный эксперимент представлял собой новый инструмент изучения и моделирования вкуса и предпочтений. Кроме того, что он поднял проблему очистки ресурсов знания, было показано, как онтология и нелинейная корреляция могли бы использоваться. Эксперимент показал возможности новых классификаций через семантическое посредничество [5].

Завершая разговор об эстетическом вкусе в его современных культурных модификациях, можно подвести предварительные итоги:

1. Никогда еще не требовалось столько творческой активности от зрителя, который теперь должен репродуцировать первичную операцию, при помощи которой художник со всем своим интеллектуальным багажом производит новый фетиш. Но никогда он и не получал так много взамен.

2. Главная, на наш взгляд, проблема *эстетической ненадежности* возвращает нас к самим основам эстетики и поднимает вопрос об авторитете оценки. Эстетическая ненадежность поддерживает точку зрения, что наша внутренняя эстетическая жизнь анархична, непредсказуема. Сама *объективность* суждений вкуса является спорной. Эстетическая ненадежность – новая проблема для эстетики, требующая пересмотра когнитивных и аффективных основ вкуса. Сегодня мы понимаем, что вкус гораздо более анархичен, амбивалентен и запутан.

3. Важной задачей для эстетической науки является определение того, что следует считать хорошо сформированным вкусом в связи с более сложным описанием эстетического опыта. Идет поиск ответов на следующие вопросы: как мы можем отличить подлинность и недостоверность эстетического суждения? Может ли мой вкус быть сформирован, когда он идет вразрез с моим опытом? Каков вкус на самом деле? Что такое эстетическая жизнь в действительности?

Таким образом, можно говорить об одновременном существовании множества моделей вкуса в полипарадигмальной культурной ситуации (индивидуаль-

ные, ментальные, гомогенные, виртуальные и др.). Это обусловлено существованием различных сред их формирования (предметно-вещественных, пространственно-средовых, информационно-коммуникативных, художественных) [2].

Вопросы и задания для самостоятельной работы

1. Какова логика последовательности представленных в пособии элементов эстетического сознания?
2. В чем заключаются критериальные особенности эстетического и художественного вкусов? Какие факторы влияют на их развитие и совершенствование?
3. В чем заключается противоречивость понятия вкуса в классической эстетике?
4. В чем заключается продуктивный (проектно-творческий) характер эстетического вкуса?
5. В чем состоит основной смысл позиции эстетизма?
6. Как взаимосвязаны эстетическое суждение и вкус?
7. Справедливо ли утверждение «О вкусах не спорят»? Объясните.

Список используемой литературы

1. *Климов, В. П.* Культурологические модели дизайна: интеграция, полиэмпиризм, полифония: монография / В. П. Климов. Екатеринбург: Изд-во Рос. гос. проф.-пед. ун-та, 2013. 119 с. Текст: непосредственный.
2. *Климова, Г. П.* Эстетический вкус как проектная культура и творчество личности: монография / Г. П. Климова, В. П. Климов. Екатеринбург: Изд-во Рос. гос. проф.-пед. ун-та, 2009. 110 с. Текст: непосредственный.
3. *Молчанова, А. С.* На вкус, на цвет... Теоретический очерк об эстетическом вкусе: монография / А. С. Молчанова. Москва: Искусство, 1966. 199 с. Текст: непосредственный.
4. *Klimova, G.* The basic foundations of aesthetic taste / G. Klimova, V. Klimov. Text: electronic // Aesthetics in Action: 20th International Congress of Aesthetics: 24–29 July 2016. Seoul. Korea. URL: www.ica2016.org.
5. *Klimova, G.* The taste; within the past and future / G. Klimova, V. Klimov. Text: electronic // Interactive Science. 2017. № 23 (Series: “Interactivescience”). URL: <https://interactive-science.media/ru/action/360/imprint>.

Глава 3. ОСНОВНЫЕ КАТЕГОРИИ ОТНОШЕНИЯ В ЭСТЕТИКЕ

3.1. Методология изучения категорий и методика работы с учебным материалом

Данная глава посвящена рассмотрению шести основных категорий отношения, каждая из которых имеет свою историю и является отнюдь не бесспорной с точки зрения современной эстетики. Изложение материала представляет собой знакомство со значимыми подходами к той или иной категории без предложения некоторого финального взгляда на нее.

Отбор предлагаемых материалов проведен на основании методологической позиции, которую У. Эко излагает в «Истории уродства» [19]. Вслед за философом выделим основные положения данного подхода:

1. Описание категории ведется на основе документальных свидетельств ее интерпретации в ту или иную эпоху. Это визуальные и вербальные указания того, что люди считали прекрасным или безобразным в то время.

2. Необходимость учитывать, что зачастую полученные свидетельства принадлежат художникам и ученым, а потому переносить их взгляды на вкусы простых людей можно только условно.

3. Сохранение европоцентризма, обоснованного тем, что от древних народов до нас дошли только изображения, но нет теоретических текстов, в контексте которых возможно было бы их проинтерпретировать. В случае восточных культур, когда мы располагаем текстами, сохраняется проблема перевода: существует традиция переводить термины как «прекрасное» или «безобразное», однако наполнение этих понятий может серьезно отличаться у разных культур [19, с. 8–10].

Таким образом, материалы в данной главе представляют собой изложение позиций нескольких авторов, живших и работавших в ту эпоху, о которой идет речь, сопровождаемое иллюстративным материалом, подобранным исходя из отсылок, сделанных этими авторами.

Здесь не представлены интерпретации, выполненные в более позднее время с иных методологических позиций, поскольку они характеризуют развитие эстетической мысли своего времени. Так, интерпретации античной культуры Г. Э. Лессингом или Ф. Ницше относятся к развитию эстетической мысли в XVIII и XIX вв. соответственно, а потому рассматриваются именно в контексте этого времени. Таким образом, выстраивается картина понимания категорий изнутри эпохи с максимально возможным уходом от взгляда извне.

Примеры, предлагаемые в качестве иллюстраций к категориям, носят преимущественно визуальный характер, поскольку могут быть представлены непосредственно в тексте. Литературные отсылки этим качеством не обладают, кроме того, они нередко очень далеки от круга чтения современной молодежи и не способствуют прояснению обсуждаемых вопросов.

3.2. Прекрасное

Прекрасное – основная из категорий отношения в эстетике.

Объектом рассмотрения она была уже на самых ранних этапах развития философии. К сожалению, тексты этого периода до нас не дошли, либо дошли в отрывках и пересказах другими авторами. По этой причине мы имеем дело исключительно с реконструкциями, когда обращаемся к эстетическим воззрениям этих мыслителей. Тем не менее, представления о прекрасном, возникшие в этот период, необходимо осветить. Для этого обратимся к работе А. Ф. Лосева «История античной эстетики» [24, 25].

Описывая прекрасное, как указывает А. Ф. Лосев, пифагорейцы исходили из понимания числа как соединения конечного и бесконечного и как созидательной силы, которая лежит в основе всего сущего [24, с. 288]. Число является принципом гармонии: подобные вещи в ней не нуждаются, однако неподобным она необходима, чтобы удержать упорядоченный космос. Каждое число имеет особый смысл, это не просто элемент счета. А. Ф. Лосев отмечает, что пифагорейцы мыслили число структурно, фигурно, геометрично, таким образом, число – это «принцип оформления вещи в целях овладения ею в человеческом сознании» [24, с. 291]. Число выступает основанием для различения и познания вещей. Пифагорейцы выстраивают учение о музыкально-числовом космосе, которое становится основой учения о пропорциях, как учение об основе прекрасного. Например, храм Деметры в Пестуме представляет собой выражение такого идеала красоты (рис. 2).



Рис. 2. Храм Деметры. Пестум. Италия. VI в. до н. э.

Учение пифагорейцев получило развитие и практическое применение в теоретическом трактате Поликлета «Канон», посвященном созданию художественных произведений. Принципы, изложенные в тексте, нашли отражение и в одноименной скульптуре (рис. 3). Именно числовые соотношения лежат в основе построения тела атлета: симметрия частей тела (пальцы, руки и т. д.) указывает на красоту и здоровье человека (рис. 3, 4) [24, с. 328].



Рис. 3. Поликлет. Дорифор.
V в. до н. э.

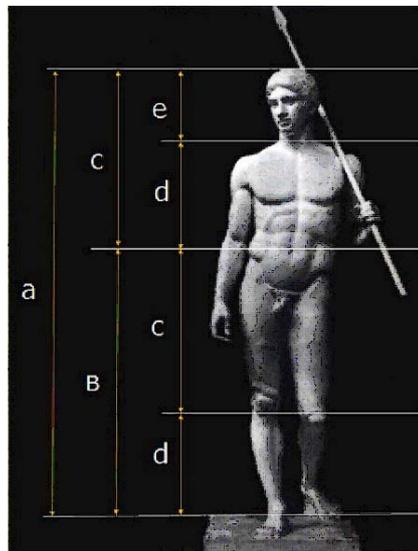


Рис. 4. Поликлет. Схема Золотого сечения для создания скульптуры в теоретическом трактате «Канон».
V в. до н. э.

К проблеме прекрасного обращался Сократ. А. Ф. Лосев отмечает, что в учении философа красота понимается как факт сознания, и в то же время факт вещественного мира. При этом само прекрасное отличается от прекрасных предметов, которые могут быть разнообразны. А. Ф. Лосев анализирует отрывок из «Воспоминаний о Сократе» Ксенофонта, где Сократ спрашивает Аристиппа: «А ты думаешь... что хорошее – одно, а прекрасное – другое? Разве ты не знаешь, что все по отношению к одному и тому же прекрасно и хорошо?» [25, с. 60–61]. В трактовке исследователя здесь разводится сама красота и красота отдельных вещей, одним из критериев для последней может выступать целесообразность, соответствие вещи той цели, ради которой она изготовлена. Прекрасное у Сократа рассматривается в связке с добрым, однако, полагает А. Ф. Лосев, отождествлять их нельзя: и то, и другое могут быть полезны. Так, красота рассматривается как принцип и смысловая общность вещей [25, с. 63–64].

Развернутую концепцию прекрасного разрабатывает Платон, опираясь на идеи пифагорейцев. Мир идей (эйдосов) мыслится им как вечный, неизменный, нечувственный. Центром в нем является идея блага, которая подобно Солнцу ос-

вещает все вокруг себя и дает начало всему. Идея блага – это высшее совершенство, это и есть само прекрасное. В диалоге «Пир» Платон пишет: «Прекрасное существует вечно, оно не уничтожается, не увеличивается, не убывает. Оно ни прекрасно здесь, ни безобразно там... ни прекрасно в одном отношении, ни безобразно в другом» [31, с. 142]. Перед познающим его человеком прекрасное «не предстанет в виде какого-то облика, либо рук, либо какой иной части тела, ни в виде какой-либо речи, либо какой-либо науки, ни в виде существующего в чем-либо другом в каком-нибудь живом существе или на земле, или на небе, или в каком-либо другом предмете...» [31, с. 142]. Созерцая прекрасные тела, человек постепенно научается видеть духовную красоту, которая стоит выше, и тогда телесную красоту начинает воспринимать как ничтожную. Далее за красотой нравов следует красота наук, которая представляет красоту во всем ее многообразии, и тогда открывается море красоты. И тогда можно увидеть «прекрасное само по себе прозрачным, чистым, беспримесным, не обремененным бранным вздором», когда оно открывается в своем единообразии [31, с. 143].

В диалоге «Филеб» Платон утверждает, что красота не присуща живым существам или картинам, она – «прямое и круглое», т. е. абстрактная красота поверхности тела, форма, отделенная от содержания: «...я называю это прекрасным не по отношению к чему-либо... но вечно прекрасным самим по себе, по своей природе» [32, с. 66]. По Платону, красота не есть природное свойство предмета. Она «сверхчувственна» и неприродна. Познать прекрасное можно, только находясь в состоянии одержимости, вдохновения, через воспоминание бессмертной души о том времени, когда она еще не вселилась в смертное тело и пребывала в мире идей. Восприятие красоты доставляет особое наслаждение.

Аристотель в свою очередь дает следующее определение: «прекрасное – и живое существо, и всякая вещь, которая состоит из частей, не только должно эти части иметь в порядке, но и объем должно иметь не случайный (так как прекрасное состоит в величине и порядке: потому-то не может быть прекрасно ни слишком малое животное, ибо при рассмотрении его в неощутимо [малое] время [все его черты] сливаются, ни слишком большое» [4, с. 654]. Для Аристотеля важны принципы соразмерности, удобообозримости, удобозапоминаемости, он уточняет: «что лучше в отношении ясности, то прекраснее и по величине» [4, с. 654].

В эпоху эллинизма к проблеме прекрасного обращается Плотин. Он развивает идеи Платона об умопостигаемом мире эйдосов, который и является источником красоты. Вещи становятся прекрасными, только когда они причастны этой высшей красоте. Подобно Платону он пишет: «Для тех же, кто поднимается от чувственного к горнему, открываются и красивые образы жизни, и поступки, и состояния, и науки, и красота добродетелей» [33, с. 225].

Плотин полагает, что «...поступки хороши не благодаря самим себе, но прекрасными их делают внутренние расположения человека, которые и совершают прекрасные поступки; благоразумный человек пожинает благо в своих делах не благодаря тому, что их совершает, не благодаря [сопутствующим] обстоятельствам дел, а от того, что он имеет [благо в себе]» [33, с. 212].

Позднее взгляды Плотина были восприняты христианством и нашли отражение как в искусстве, так и в философии (рис. 5). Августин утверждает, что все в мире создано Богом прекрасным.



Рис. 5. Христос Пантократор. Мозаика церкви Санта Мария Маджоре. V в.

Псевдо-Дионисий Ареопагит развивает представление о прекрасном как о божественном свете. Бога он рассматривает как «святоначального Отца», Иисуса – как «Отчий Свет». Мыслитель рассуждает о том, что в изобразительных символах «невещественными очами разума» можно увидеть «светодаяние Отца» и вновь вернуться к нему [14, с. 39]. Размышляя об украшениях в храмах, Псевдо-Дионисий пишет: «...прекрасные явления суть отображения невидимого благолепия, и воспринимаемые чувством благоухания – отпечатки распространения умопостигаемого, и материальные светлы – образы невещественного

светодаяния...» [14, с. 43]. В другом тексте мыслитель указывает, что Красота – это одно из имен Бога. Он пишет: «Сверхсущественное же Прекрасное называется Красотой потому, что от Него сообщается собственное для каждого очарование всему сущему; и потому, что оно – Причина благоустройства и изящества всего и наподобие света излучает всем Свои делающие красивыми преподания источаемого сияния...» [14, с. 313].

Именно на Псевдо-Дионисия опирается аббат Суггерей, когда в XII в. перестраивает церковь в Сен-Дени (рис. 6). Он пишет, что благодаря венцу капелл: «вся церковь сияет удивительным и сплошным светом светонеснейших окон, заливающих интерьер красотой» [50, с. 41]. На входе в главный портал церкви Суггерей помещает табличку со следующим текстом: «Кто бы ты ни был, если ты хочешь превозносить достоинства этих дверей, восхищайся не золотом, не стоимостью, а мастерством работы. Сияет благородное произведение, но, благородно сияя, произведение способно освещать умы так, что они могут восходить сквозь истинное сияние к истинному источнику света, к которому Христос есть истинная дверь. Как это происходит в мире, показывает золотая дверь. Скучный ум восходит к истине посредством того, что материально, и видя это сияние, восстает из прежней застенелости» [50, с. 41–42]. Церковь в Сен-Дени стала первой постройкой в готическом стиле, многие из черт которого создал и обосновал аббат Суггерей. Новая структура хора, наличие нервюр позволили иначе использовать цветной свет витражей как самостоятельный фактор для создания впечатления от храма [50, с. 34].



Рис. 6. Церковь в Сен-Дени. XII в.

Позднее идеи Августина развивает Фома Аквинский: «Бог есть первое начало не в материальном смысле, а в смысле действующей причины, каковая необходимо наиболее совершенна. Ибо если материя как таковая потенциальна, то действительность как таковой – актуален. Следовательно, первое действующее начало должно быть наиболее актуальным, а потому и наиболее совершенным; ведь степень совершенства вещи прямо пропорциональна ее актуальности, поскольку совершенным называется то, что не испытывает никакой нужды ни в чем в силу своего совершенства» [40, с. 45].

Проникновенны тексты мистиков, посвященные божественной красоте. Так, Франциск Ассизский пишет: «Ты святой Господь Бог единый, творящий чудеса. Ты сильный, Ты великий, Ты высочайший, Ты царь всемогущий, Ты Отче Святой, Царь неба и земли. Ты един в трех лицах, Господь Бог богов; Ты благо, всякое благо, высшее благо, Господь Бог живой и истинный. Ты любовь, милосердие, Ты мудрость, Ты смирение, Ты терпение, Ты красота...» [41, с. 332]. Бог является воплощением всего лучшего в высшей степени.

В эпоху Возрождения проблема прекрасного снова стала предметом осмысления в духе неоплатонизма. Так, М. Фичино в работе «Комментарии на “Пир” Платона» выстраивает иерархию красоты: на вершине стоит красота божественная, которую созерцают ангелы, людям же доступна красота телесная. Красота мира возникает из форм, которые Бог передает первоначальному хаосу, поэтому красоту философ определяет как порядок. Любовь (Эрот) стремится к красоте, соединяя прекрасное и безобразное [39, с. 147]. «Красота же является некоей гармонией, которая рождается по большей части от сочетания как можно большего количества частей», – пишет М. Фичино [39, с. 148]. Красота по природе своей тройка: есть красота душ, тел, голосов. Первая постигается умом. Вторая состоит из сочетания красок и линий и воспринимается зрением. Красота голосов проистекает из сочетания их множества и воспринимается слухом. Мыслитель ограничивает круг ощущений, которые ведут через любовь к красоте, все, что касается вкуса и ощущений, он относит к бешенству и распутству. Красота человека понимается им как сочетание различных частей, поэтому любовь к ней скромна и пристойна. Что касается осязания и вкуса, то они ведут к чувственному наслаждению, а через них к неистовству и безобразному. М. Фичино помещает красоту между благом и справедливостью, так как от первого все происходит, а ко второму стремится [39, с. 150].

М. Фичино интерпретирует взгляды Орфея и отмечает, что прекрасное и красота являются отдельными свойствами божественного солнца, которое называют прекрасным, поскольку оно дает жизнь, смягчает, успокаивает и возбуждает, и красотой, поскольку к познаваемым вещам оно привлекает три силы познающей

души: ум, зрение и слух [39, с. 151]. Красота – это акт, это божественный свет, который проникает во все: «украшает ум порядком идей, душу наполняет рядом логосов, природу укрепляет семенами, материю украшает формами» [39, с. 155]. Истолковывая платоновского «Филеба», М. Фичино отмечает, что благо – это внутреннее совершенство, а красота – внешнее. Поэтому обладатель такого двойного совершенства является счастливым. В свете этого красота выступает «цветом блага», его «приманкой» [39, с. 173–174]. Далее М. Фичино отмечает, что красота родственна добродетели, форме и звукам – вещам бестелесным. Поэтому и сама красота является бестелесной. В тех случаях, когда мы говорим об изяществе тел, то речь идет не о том, что происходит от материи. Красота тела преходяща, она не зависит от размера, эта красота может меняться в результате случайностей. Красота лица прекрасна не телесным существованием, а тем, что постигается умственным взором. М. Фичино оспаривает представление о красоте как о простой пропорциональности частей, поскольку она не может относиться к простым вещам, которые тем не менее красивы; он отмечает, что со временем то же самое может нравиться меньше; сведение красоты к форме и цвету делает невозможной любовь к науке и звукам, лишенным цвета [39, с. 177]. Божественная красота отражается в ангелах, душах и телах с разной степенью четкости, но именно она является тем, что любят, к чему стремятся. На всех уровнях, в том числе и в теле, красота бестелесна, она доступна только глазам, поскольку является светом [39, с. 179]. М. Фичино пишет: «красота есть некая прелесть, живая и духовная, влитая сияющим лучом бога сначала в ангела, затем в души людей, в формы тел и звуки, которая посредством разума, зрения и слуха движет и услаждает наши души, услаждая, влечет и, увлекая, воспламеняет горячей любовью» [39, с. 182]. Красота тел состоит из частей, она зависит от места и времени. Выше стоит красота души, но и она зависит от времени. Красота ангелов не зависит ни от места, ни от времени, она есть число и форма. Выше всех стоит красота Бога – это чистый свет [39, с. 213].

Проблема прекрасного обсуждается художниками Возрождения. Так, А. Дюрер пишет: «Но что такое прекрасное – этого я не знаю. Все же я хочу для себя так определить здесь прекрасное: мы должны стремиться создавать то, что на протяжении человеческой истории большинством считалось прекрасным. Также недостаток чего-либо в каждой вещи есть порок. Как избыток, так и недостаток портят всякую вещь» [15]. А. Дюрер разрабатывает собственную систему построения человеческой фигуры (рис. 7–9). Он пишет: «прекрасное собирают из многих красивых вещей подобно тому, как из многих цветов собирается мед. Золотая середина находится между слишком большим и слишком малым, старайся достигнуть ее во всех твоих произведениях» [15]. Художник полагает, что

предлагаемые им пропорции могут и не быть самыми лучшими, тем не менее, ими стоит пользоваться, пока не найдены превосходящие их. А. Дюрер дает детальное описание построения человеческой фигуры (например, от макушки до высоты шейной впадины – одна 10-я часть и одна 11-я часть; до высоты плеч – две 11-х части; до конца подбородка – одна 7-я часть) [16].



Рис. 7. А. Дюрер. Адам и Ева. Гравюра на меди. 1504 г.

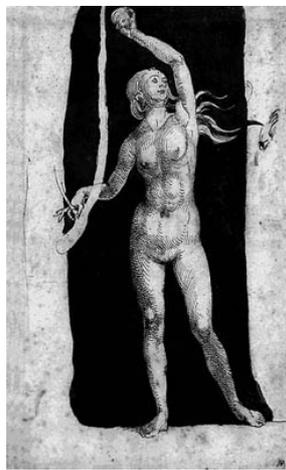


Рис. 8. А. Дюрер. Геометрическое построение фигуры Евы. Рисунок пером. 1506 г.



Рис. 9. А. Дюрер. Геометрическое построение фигуры Адама. Рисунок пером. 1506 г.

В эпоху Нового времени появляются иные концепции прекрасного. У. Хогарт в работе «Анализ красоты» (рис. 10, 11) пишет: «целесообразность, многообразие, единообразие, простота, сложность и величина – все они принимают участие в создании красоты, взаимно исправляя, а иногда ограничивая друг друга» [42, с. 122]. Объем и пропорции предметов определяются их целесообразностью, однако, правильность, соответствие, полезность мало дают красоты предметам. Подражание способно радовать, но однообразие быстро надоедает, и любовь к разнообразию берет верх [42, с. 126]. Целесообразность и единообразие нравятся, поскольку удовлетворяют разум, поэтому У. Хогарт заключает: «правильность, единообразие или симметрия нравятся только тогда, когда создают представление о целесообразности» [42, с. 127]. В то же время простота может украшать многообразие: такова красота пирамиды и овала – простых фигур, которые можно созерцать с разных точек зрения и получать разные образы [42, с. 129]. У. Хогарт отмечает притягательность волнообразных и змеевидных линий, которые «принуждают глаз следовать за ними со своего рода резвостью» [42, с. 130]. Размер может превращать вещь из изящной в величественную, сохраняя ее красивой (Виндзорский замок (рис. 12), Старый Лувр), однако преувеличение приводит к эффекту карикатуры [42, с. 133–134].

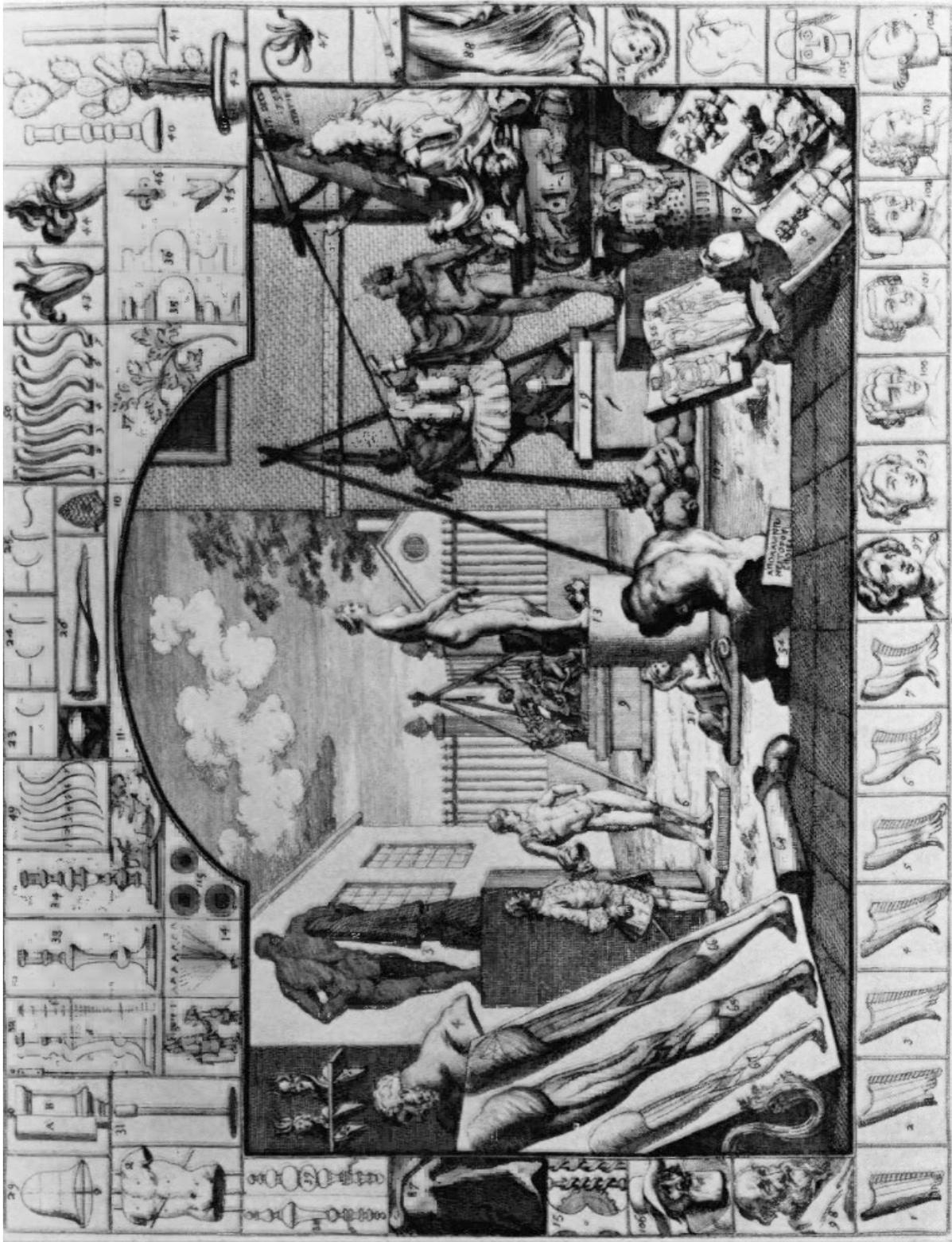


Рис. 10. У. Хогарт. Анализ красоты. Таблица 1. 1753 г.

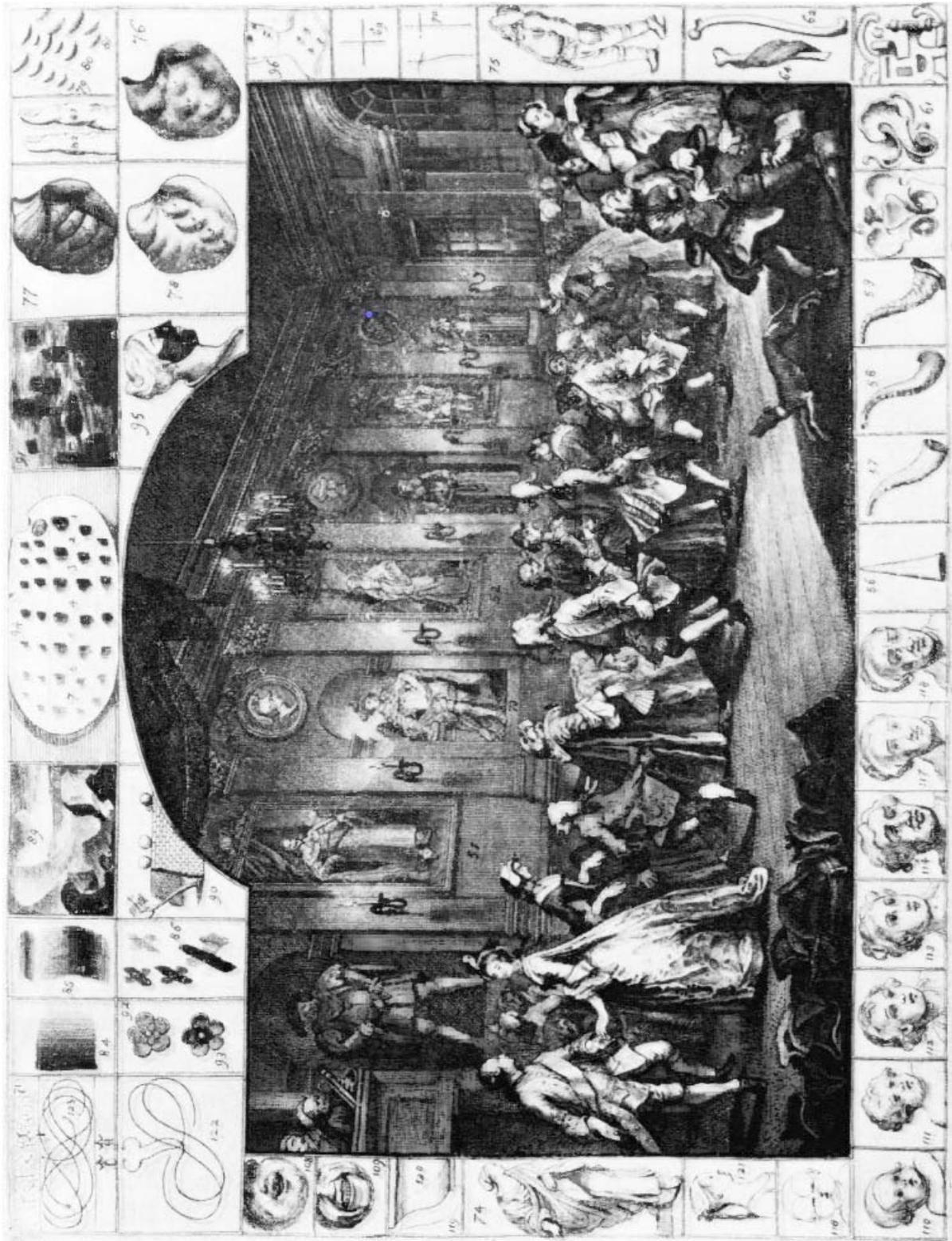


Рис. 11. У. Хогарт. Анализ красоты. Таблица 2. 1753 г.



Рис. 12. Виндзорский замок. XI в.

Красоту сложности У. Хогарт обнаруживает в изогнутых фигурах, в удивительных выдумках, сочетающих несочетаемое изящно и гармонично (рис. 13–18) [42, с. 135–136].

Размышляя о линиях, художник выстраивает иерархию линий и предметов: предметы, состоящие из простых линий; предметы из простых и округлых линий; предметы с добавлением волнообразных линий; предметы с добавлением змеевидных линий. «Линией красоты» или «линией привлекательности» он считает змеевидную линию (рисунки на таблице 1 (см. рис. 14)).



Рис. 13. У. Хогарт.
Таблица 1. Рисунок 21

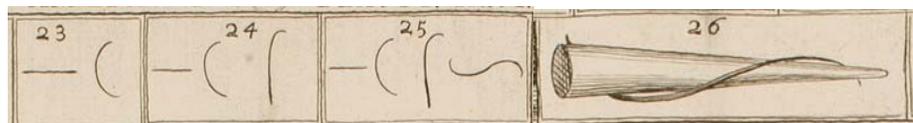


Рис. 14. У. Хогарт.
Таблица 1. Рисунки 23–26

Впрочем, и эта линия не должна обладать чрезмерной выгнутостью. Идеал волнообразной линии, «линии красоты» обозначен цифрой 4 на авторском рисунке 50 (см. рис. 15) с примерами ножек для стульев. Красота змеевидной линии, «линии привлекательности», проиллюстрирована изображением трубы (см. рис. 16).

Эта же линия характерна для изображения красивого человеческого тела, если лишить «одну из лучших античных статуй всех ее змеевидных изгибаю-

щихся линий, и она превратится из изысканного произведения искусства в фигуру таких обычных очертаний и однообразного содержания, что простой каменщик или плотник с помощью своей линейки, крон-циркуля и циркуля может смастерить ее точную копию» [42, с. 150].

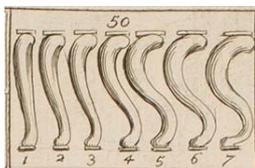


Рис. 15. У. Хогарт.
Таблица 1. Рисунок 50

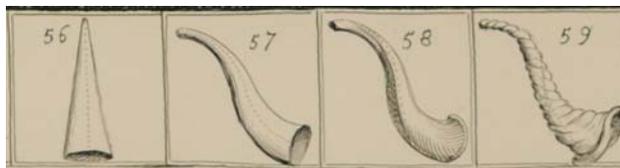


Рис. 16. У. Хогарт.
Таблица 2. Рисунки 56–59

Далее У. Хогарт разбирает композицию, указывая на необходимость чередовать различные части, обращать внимание на цвет, свет и тень для создания отчетливой фигуры. Примером является его рисунок 38, который создан в соответствии с указанными правилами и красив, на авторском рисунке 39 (см. рис. 17) правила не выдержаны [42, с. 141–142].

Когда речь идет о человеческом теле, художник опирается на повседневный опыт и целесообразность строения фигуры. Он также допускает некоторые искажения, если они способствуют созданию более величественного и прекрасного образа. Так, Антиной (см. рис. 18, авторский рисунок 6) – совершенное изображение человека с правильными пропорциями, а Аполлон с удлинненными ногами и шеей (см. рис. 18, авторский рисунок 12) – величественен и прекрасен.

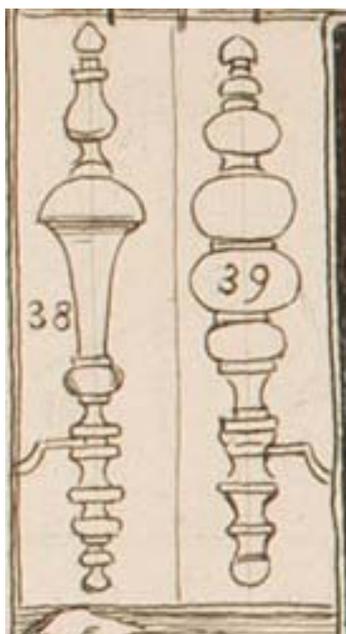


Рис. 17. У. Хогарт.
Таблица 1. Рисунки 38–39



Рис. 18. У. Хогарт. Таблица 1. Рисунки 6 и 12

У. Хогарт отмечает, что увеличению разнообразия способствуют освещение, тени, расцветка и движение [42, с. 196].

Э. Бёрк в своем исследовании связывает прекрасное с аффектами категории общения, в которой обнаруживает два рода. Первый – это общение полов, которому соответствует любовь с примесью вожделения, его предметом является женская красота. Второй – это общение в широком смысле слова, причем не только с другими людьми, но и с животными. Именно здесь возникает аффект без примеси вожделения, а предметом его выступает прекрасное [5, с. 84]. Далее Э. Бёрк дает следующее определение красоте: «Под красотой я имею в виду то качество или те качества тел, при помощи которых они вызывают любовь или какой-либо аффект, ей подобный» [5, с. 117]. Такое упрощенное определение философ объясняет необходимостью отделить прекрасное от всех иных соображений, включая любовь и желание обладать предметом. Э. Бёрк полагает, что пропорциональность не определяет красоту, а относится к вторичным идеям разума, а не к первопричине прекрасного. Математическая пропорция не может быть прекрасна сама по себе, она не увязывается с целью предмета, она безразлична для воображения [5, с. 118–119]. Философ обнаруживает, что красота в мире растений, животных, людей не связана с какой-либо пропорцией. Уродство противоположно не красоте, а завершенной обычной форме. Непонимание этого ведет к неверному представлению о красоте как о пропорции, полагает Э. Бёрк: «Уродство возникает в результате отсутствия обычных пропорций; но не красота является необходимым результатом их существования в каком-либо предмете» [5, с. 129]. Впрочем, обычное, привычное также не является источником красоты, так как каждодневные вещи не вызывают особых чувств, они становятся безразличными, но гораздо острее ощущается их отсутствие.

Красота также не связана и с полезностью, утверждает философ, поскольку находится масса прекрасных вещей, которые бесполезны. В итоге Э. Бёрк приходит к следующему определению красоты: «красота большей частью является определенным качеством тел, механически действующим на человеческую душу через посредство внешних чувств» [5, с. 138]. Далее мыслитель перечисляет качества таких предметов: во-первых, небольшой размер, ведь в отношении объекта нежных чувств используются уменьшительные суффиксы; во-вторых, гладкая поверхность; в-третьих, разнообразие в направленности частей; в-четвертых, постепенность переходов между частями; в-пятых, утонченность и даже хрупкость, поскольку «вид крепкого здоровья и силы противопоказан красоте» [5, с. 142] (так, роза прекраснее дуба, а борзая или испанский скакун – тягловой лошади, то же относится и к женской красоте); в-шестых, краски должны быть чистыми и яркими, но не очень сильными; в-седьмых, чрезмерно яркий

цвет должен быть разбавлен другими красками [5, с. 144]. Наиболее близким к прекрасному является грациозное, которое имеет все те же характеристики, но относится еще и к движению. В качестве показательных примеров Э. Бёрк называет Антиноя и Венеру Медицейскую (рис. 19).

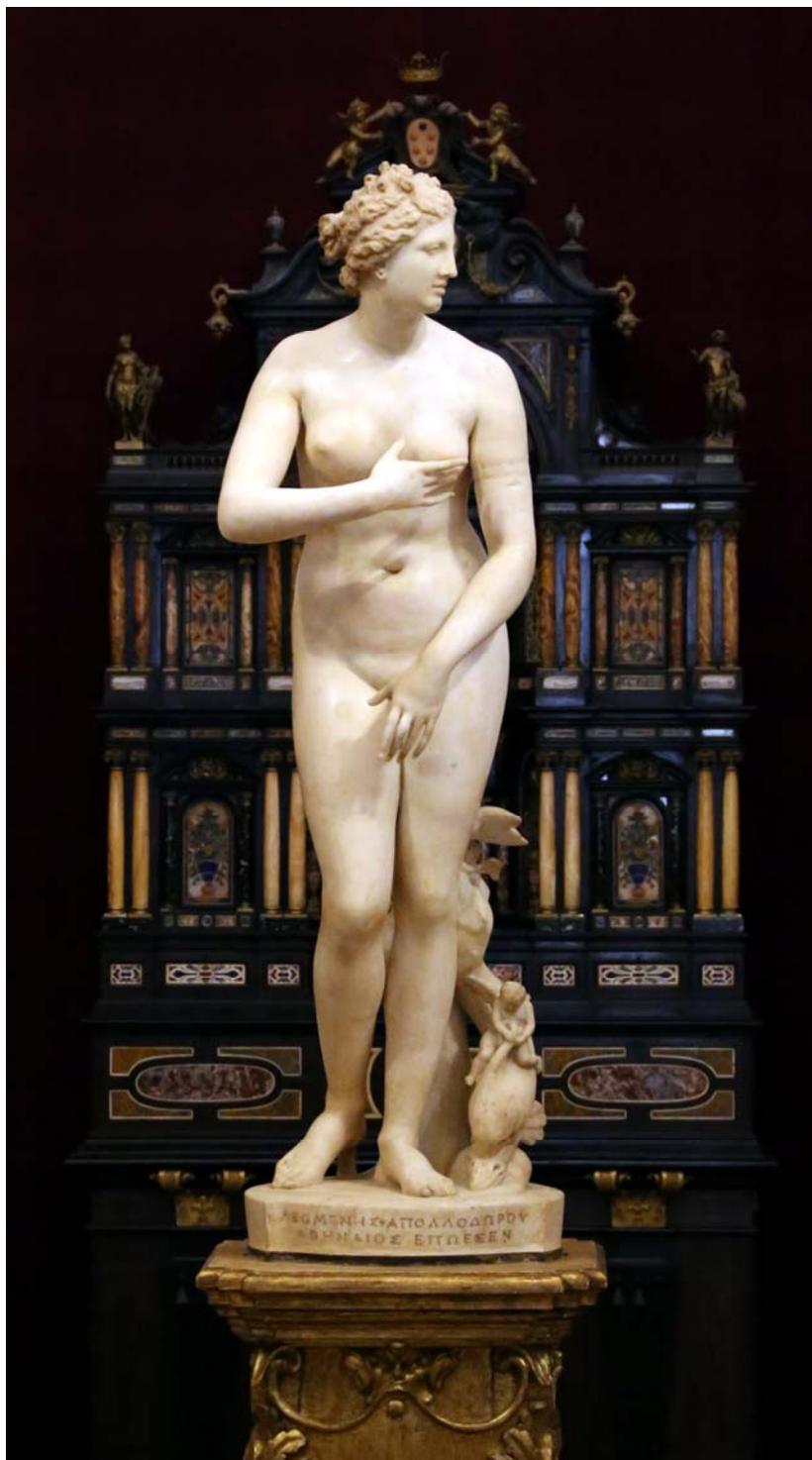


Рис. 19. Венера Медицейская. I в. до н. э.

Размышляя о категории прекрасного, И. Кант исходит из понятия целесообразности природы как субъективного принципа (максимы) способности суждения. Этот принцип не принадлежит ни природе, ни свободе. Это предпола-

гаемое, но недоказуемое положение о единстве мира, которое принадлежит самому субъекту. При этом оно служит основой для построения знания о мире, создает возможность подвести неоднородные законы природы под высшее единство. Сама возможность сделать это порождает чувство удовольствия своей согласованностью, в то время как отсутствие возможности – неудовольствие.

Эстетическое суждение может основываться на мгновенном схватывании объекта без создания понятия о нем, т. е., поясняет И. Кант, мы можем восхищаться видом звездного неба или морем, ничего не зная о них. С другой стороны, можем рассматривать соответствие формы предмета предшествующему понятию о нем. Так, оказываются возможны оба подхода: целесообразность объектов в отношении к субъекту, и наоборот. С одной стороны суждение вкуса связано с прекрасным, а с другой – с возвышенным. В первом случае речь идет о непосредственном удовольствии от вещей, во втором – возникает отношение к рассудку.

И. Кант выделяет три рода удовольствия: 1) приятное связано с интересом к объекту и желанием им обладать; 2) хорошее связано с рассудком и является полезным для каких-либо целей; 3) доброе указывает на высший интерес. И все это оказывается излишним, когда речь идет о способности видеть красоту: «Приятным каждый называет то, что доставляет ему наслаждение; прекрасным – то, что ему только нравится; хорошим – то, что он ценит, одобряет, т. е. в чем он усматривает объективную ценность», и именно удовольствие от прекрасного есть «незаинтересованное и свободное удовольствие» [20, с. 211]. Прекрасное есть объект удовольствия «свободного от всякого интереса», его существование не важно для субъекта, при этом не возникает никакого знания об объекте, но только о субъекте. Далее И. Кант утверждает, что прекрасное является объектом всеобщего удовольствия, при этом всеобщность исключительно субъективна и она не является свойством объекта. Приятным для каждого может быть что-то свое, а прекрасное является таковым для всех, точнее такова внутренняя уверенность субъекта.

Эстетические суждения И. Кант делит на эмпирические и чистые. Первые (суждения чувствования) высказываются о приятном в предмете, таково восприятие цвета. Чистые эстетические суждения – это высказывания о красоте предмета, они являются формальными и касаются фигуры, игры, рисунка и композиции, они есть собственно суждения вкуса.

И. Кант различает красоту свободную и превходящую. Первая предполагает незаинтересованность, здесь нет указания, каким должен быть предмет, а потому невозможно говорить о его совершенстве. Превходящая красота принимает во внимание цель предмета, а значит предполагает суждение о его совершенстве.

И. Кант отмечает, что «не может быть никакого объективного правила вкуса, которое определяло бы понятиями, что именно прекрасно» [20, с. 235]. Причина этого кроется в том, что суждение вкуса всегда опирается на субъективное чувство в условиях того, что о форме люди склонны судить сходным образом. При этом идеал красоты возможен как единичное изображение, он базируется на некоторой идее разума, которая а priori определяет цель предмета. И. Кант подчеркивает значимость фиксированности красоты (выраженности в некоторой форме) и понятия о цели. Поэтому идеалом красоты может быть только человек как тот, кто обладает целью в себе и способностью судить в согласии с нею. При этом у человека идеал связан с нравственностью, а значит речь не идет о чисто эстетическом суждении. Так, И. Кант подходит к следующему определению: «Красота – это форма целесообразности предмета, поскольку она воспринимается в нем без представления о цели» [20, с. 240]. Далее философ добавляет следующее определение: «Прекрасно то, что познается без посредства понятия как предмет необходимого удовольствия» [20, с. 245]. Он отмечает, что нет возможности обосновать каким-либо способом, что предмет прекрасен, однако у нас есть внутренняя потребность в том, чтобы все согласилось с нашим суждением о прекрасном.

Г. В. Ф. Гегель понимает прекрасное в контексте движения духа. Он различает прекрасное в природе и прекрасное в искусстве, и лишь последнее рассматривает в качестве предмета эстетики. Искусство есть проявление духа, а потому красота искусства выше, чем естественная красота, ведь дух – это свобода, самосознание, которым не обладает материя [10, с. 8].

Г. В. Ф. Гегель отмечает, что не существует специального, раз и навсегда данного чувства прекрасного, оно изменчиво и формируется культурой [10, с. 40].

Художественно прекрасное не является абсолютной идеей самой по себе, это идея в ее развертывании в чувственной реальности. Когда идея принимает соответствующую ей форму, она становится идеалом [10, с. 79].

Г. В. Ф. Гегель выделяет три стадии развития искусства: символическую, когда духу не поддается материя, и он лишь ищет способы выражения в ней; классическую, когда обретается форма, соответствующая содержанию; романтическую, здесь дух способен преодолеть материю в своем выражении.

Именно классическое искусство можно считать прекрасным. Впрочем, речь идет не просто о копировании реальности, но о соответствии выбранной формы духовному содержанию: «Само изначальное понятие должно изобрести образ для воплощения конкретной духовности, так что субъективное понятие – таковым является здесь дух искусства – теперь лишь обретает этот образ и делает его в качестве получившего форму природного бытия соразмерным сво-

бодной индивидуальной духовности» [10, с. 83]. В наибольшей степени выражению духа, по мысли Г. В. Ф. Гегеля, соответствует изображение человеческого тела. Однако, это тело должно быть свободно от недостатков чисто чувственной стихии и случайной конечности ее явлений [10, с. 84]. Так, себя может выразить лишь человеческий дух, абсолютный дух должен преодолеть форму, что наглядно представлено в романтической стадии искусства.

Символической стадии соответствует архитектура как наиболее приближенная к природе. Она по законам симметрии упорядочивает материал и расчищает дорогу духу. Классической стадии соответствует скульптура, в которой человеческий дух находит наиболее полное выражение. На третьей стадии дух преодолевает материал и выражается в живописи, музыке, поэзии, представляя свою чистую субъективность [10, с. 92].

Понятие прекрасного, в свою очередь, также имеет три стадии: понятие прекрасного вообще, прекрасное в природе, идеал как прекрасное в искусстве [10, с. 113].

Понятие прекрасного на первой стадии «содержит в себе все свои определенности в форме этого идеального, духовного единства и этой всеобщности, составляющих его субъективность в отличие от реального и объективного» [10, с. 116]. Г. В. Ф. Гегель утверждает, что явление истинно только в силу того, что соответствует своему понятию, когда идея осуществляет в нем себя [10, с. 119].

Далее философ отмечает, что «красота и истина суть одно и то же» [10, с. 119]. Однако, истина отличается от прекрасного. Истинна идея сама по себе, и она прекрасна. Иначе обстоит дело с ее внешним проявлением. Прекрасное существование – это «чувственная видимость идеи», которая не имеет самостоятельности в себе, но служит воплощением идеи. Прекрасное бесконечно и свободно внутри себя, при этом оно способно смыкаться с предметностью, в которой находит свое выражение. В прекрасном объекте должны проявляться как его понятие, цель, душа, так и его внешняя определенность. Соединение этих моментов рассматривается Г. В. Ф. Гегелем как необходимость, при этом он полагает, что должна присутствовать и видимость свободы такого соединения [10, с. 123].

Г. В. Ф. Гегель выделяет следующие аспекты красоты в природе: 1) внутренняя связь природных образований, которая проявляется в структурах материи (кристаллы, тела); 2) на основе внутреннего одушевления животных можно различать как красивых и безобразных в зависимости от их подвижности; 3) внутренняя согласованность между элементами ландшафта; 4) настроения, которые у нас пробуждает вид лунного света или струящийся ручей; 5) животная жизнь – высшая форма природной красоты [10, с. 139–141].

Прекрасное в искусстве предполагает согласованность внутреннего содержания и внешнего проявления, именно соразмерное раскрытие духа представляет собой идеал в искусстве [10, с. 164–165]. Далее мыслитель подчеркивает, что даже с формальной стороны произведение искусства носит духовный характер, так как художник перерабатывает образы в своем представлении, т. е. они являются порождением духа [10, с. 171].

Размышляя об прекрасном в искусстве, Г. В. Ф. Гегель обращается к работам Фидия (рис. 20) и его современников как к образцам искомого идеала [12, с. 118]. Мыслитель детально анализирует построение лиц и фигур статуй с позиции выражения духовной сущности.



Рис. 20. Фидий. Афина Лемнес. Римская копия с оригинала. V в. до н. э.

Б. Кроче в своих эстетических построениях исходит из роли интуиции в познавательной деятельности. Интуиция безразлична к границе реального и ирреального, к пространству и времени, которые сливаются в нерасчлененное единство. Ее следует отличать от понятийного мышления и от ощущений. Подлинная интуиция объективируется в выражении, чего не происходит с ощущением. Выражение может быть не только словесным, но и цветовым, звуковым и т. д. В наибольшей степени к такому выражению способны художники [22, с. 18]. Прекрасное Б. Кроче рассматривает как удачное выражение, в то время как неудачное – это безобразное. При этом прекрасное обладает целостностью, представляет собой полное слияние: «эти произведения обладают только одним достоинством: жизнь циркулирует по всему их организму и не уединяется в их отдельных частях» [22, с. 87]. Что касается неудачных произведений, то их достоинства могут быть многообразны: удачной или не удачной может быть та или иная часть. При этом целиком безобразное произведение превратилось бы в неценность, стало бы полностью пассивным.

Б. Кроче критикует представление о прекрасном как об удовольствии, полагая, что это смешение эстетического и чувственного, поскольку эстетическое не зависит от впечатлений, но впечатления могут быть подняты на уровень эстетического. Кроме того, он критикует симпатические варианты эстетики, которые включают в себя рассмотрение категорий возвышенного, комического, трагического, ужасного, указывая, что подобное расширение предмета эстетики не оправданно происходит за счет включения в нее материалов психологии [22, с. 95–96]. Указанные психологические феномены могут быть объектом изображения в искусстве, однако собственно эстетическими категориями являются эстетическая ценность и антиценность, прекрасное и безобразное. В качестве отличия эстетического выражения от всякого другого Б. Кроче называет духовный смысл. Он подчеркивает, что его выражение возможно в самых разных областях. Всякий раз, когда речь идет об обозначении одного через другое, указании через признак на феномен, мы имеем дело с семиотикой, а не с эстетикой: «между видом, воплями и судорожными движениями того, кто раздираем горем утраты близкого человека, и словами или пением, в которых тот же самый индивидуум в другое время передает свою скорбь, между гримасой волнения и жестом актера – целая бездна» [22, с. 101].

Далее Б. Кроче выделяет четыре стадии эстетического творчества, интуиции: а) впечатление; б) выражение или духовно эстетический синтез; в) гедонистический аккомпанемент или наслаждение прекрасным; г) перевод эстетического факта на язык физических явлений. И только стадия выражения рассматривается им как подлинно эстетическая [22, с. 102]. Отдельно стоит пятая

стадия: д) физическое выражение, которое служит средством памяти для повторного воспроизведения творческой интуиции. Оно представлено в виде нот, слов, линий картин и т. д. Следуя этой логике, Б. Кроче обозначает их как физически прекрасные произведения искусства, напоминая, что собственно прекрасное относится исключительно к области духовной энергии [22, с. 103–104]. Далее мыслитель подходит к выводу, что прекрасное в природе само по себе не существует, но природа является стимулом к эстетическому акту.

Н. Гартман рассматривает эстетическое восприятие как параллельно существующее с примитивным, повседневным, при этом оно как бы «смотрит в другую сторону» [9, с. 70]. Духовное содержание проявляется через созерцаемый предмет: «объективация субъективного возможна только в эстетическом восприятии, потому что она не давит на реальность, или, точнее, потому что она не включает свой объект в окружающий реальный мир, а как раз из него извлекает, изолирует, в каждом единичном случае показывает его как мир для себя, как если бы он был охвачен другого рода созерцанием» [9, с. 71]. При этом красота возникает как своего рода откровение, которое превосходит простое узнавание, доступное чувствам. Это восприятие происходит мгновенно, однако, в нем раскрывается полнота содержания так, словно она была увидена. Эстетическое восприятие не заинтересовано в своем объекте, здесь отступают ценности как регуляторы, мотивы выбора, оно разворачивается по собственным законам [9, с. 76–77]. Эстетический объект, по мысли Н. Гартмана, обладает следующими свойствами: 1) внешним материальным планом; 2) ирреальным задним планом, который конкретен, но не реален; 3) тесной связью этих двух планов; 4) противоположностью бытия указанных планов [9, с. 125].

Н. Гартман полагает, что нельзя смешивать эстетические и этические ценности, поэтому духовная красота, по его мнению, невозможна. Этот момент получает свое значение при обсуждении красоты людей. Мыслитель упрекает своих предшественников, которые пытались совместить эти столь различные ценности. Он отмечает, что история знает множество примеров, когда красивые люди отнюдь не отличались добродетелью, но это не отменяло их красоты. Красота не выражает нравственные качества, а скорее, «является выражением внутреннего единства и цельности» [9, с. 176]. Впрочем, красота этим не исчерпывается, поскольку человек является органическим существом, в нем находят проявление жизненные ценности, жизненные качества. Мягкость, юность, нежность выступают значимыми качествами у женщин, в то время как сила и бесстрашие – у мужчин. Здесь Н. Гартман видит самое первое и, возможно, самое вульгарное понимание красоты.

Далее Н. Гартман рассуждает следующим образом: «в живом человеческом облике: определенная игра линий, или ритм движений, “прекрасна” в нем не потому, что в них просвечивают нравственные черты внутреннего содержания или выражаются душевные достоинства, а потому, что в этих линиях и ритме движений вообще проявляется сложившаяся и скрытая внутренняя сущность человека, с которой связаны как нравственная ценность, так и ее отрицание» [9, с. 459].

Прекрасное в природе, отмечает Н. Гартман, воспринимается человеком благодаря дистанции, которая тем сильнее, чем дальше стоит от него объект, чем меньше может причинить ему вред. Так, змея или паук непосредственно вызывают органическую реакцию опасности, в то время как отстраняясь, можно рассмотреть их красоту [9, с. 188]. Особо остро эстетическое в природе ощущается в противопоставлении прекрасных организмов и того равнодушия к опасности, которая им грозит. Одни из них погибают, но на их месте появляются новые: «Они смутно предчувствуют ужасную жестокость, которая господствует в жизни родов, – жестокость против индивидуума в пользу жизни поколений...» [9, с. 186]. То же жизненное чувство стоит за прекрасным ландшафтом, объектами неживой природы [9, с. 192]. Здесь также роль играет восхищение внезапно раскрывающимися закономерностями, целесообразностью форм. При этом правильность форм в природе существует вместе с неправильностью и обе служат источником прекрасного. Так, звездное небо не является формально правильным, однако, именно оно рассматривается как одна из красивейших вещей. Игра форм в искусстве есть игра духа, в то время как в природе она носит бессознательный характер, является «органической целесообразностью без цели» [9, с. 201]. При этом природа безразлична к человеку и его чувствам, для которых выступает эстетическим объектом. Далее Н. Гартман приходит к выводу: «как красивое воспринимается все, чувственный внешний вид чего представляется наглядно наблюдателю как простая внешность внутреннего» [9, с. 208].

В искусстве, по мнению Н. Гартмана, прекрасное раскрывается благодаря интуиции художника, которая предшествует творению. Новое видение, подчеркивает он, стоит раньше технических приемов [9, с. 197].

3.3. Безобразное

Категория безобразного развивается параллельно с категорией прекрасного, в качестве противоположности которой традиционно выступает. Впрочем ряд исследователей отмечают, что подобное противопоставление не является полным, а скорее, несет в себе долю условности. Далее мы увидим, что обе позиции неоднократно встречаются в истории эстетической мысли.

Ближайшим к категории безобразного является понятие «уродство», различие состоит в том, что уродство отнюдь не всегда рассматривается как эстетическое. Кроме того, категория безобразного тесно связана с такими категориями, как «низменное», «комическое», «ужасное», «возвышенное». Об этих соотношениях будет сказано отдельно.

Следует отметить, что не только внутри эпохи, но порой и внутри творчества одного и того же автора определения прекрасного и безобразного могут быть неоднозначны. Так, Платон, для которого выражением прекрасного являются вечные нематериальные эйдосы (формы-сущности вещей), в диалоге «Парменид» утверждает невозможность их существования для низких вещей, таких как волос, грязь, сор [30, с. 408]. Это противопоставление интеллигбельного и чувственного находит отражение и в диалоге «Пир», где обсуждается любовь зрелого мужчины к юноше. Юноша является выражением прекрасного в смысле сочетания физической и духовной красоты, однако, предпочтение отдается именно последней. Эта же иерархия обнаруживается и подчеркивается при обсуждении фигуры Сократа (рис. 21), которого внешнее уродство делает подобным селену Марсию (рис. 22), при этом мудрость, красота слога, самообладание и мужество делают его самым прекрасным из людей [31, с. 147].

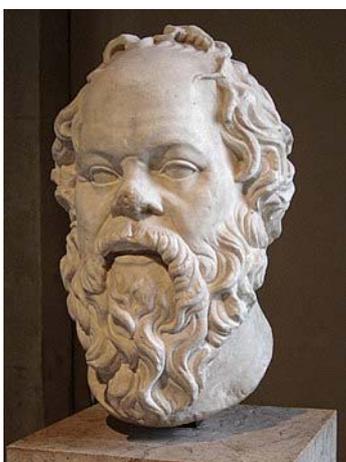


Рис. 21. Лиссип. Сократ. V в. до н.э.

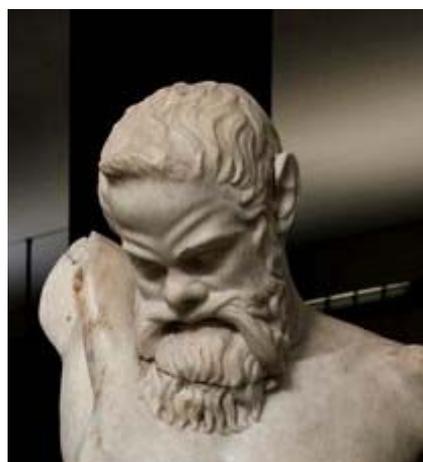


Рис. 22. Мирон. Марсий. Римская копия с греческого оригинала. V в. до н. э.

В то же время, в диалоге «Государство» Платон настаивает на том, что для лучшего воспитания не стоит показывать молодежи изображения некрасивых вещей. Так, при всей низкой ценности материальной вещи и в ней присутствует отблеск красоты и способность влиять на души [29, с. 185].

Аристотель, развивая идеи своего учителя, ставит новые акценты. В «Поэтике» он отмечает: «...на что смотреть неприятно, изображения того мы рассматриваем с удовольствием, как, например, изображения отвратительных

животных и трупов» [4, с. 648]. Этот, ставший известным пример, философ приводит, рассуждая об удовольствии, которое всем доставляют продукты подражания. Здесь сама искусность подражания служит обращению безобразного в прекрасное. Впрочем, если обратиться к искусству античности, то будет видно, что статуи, выполненные в соответствии с классическим каноном, изображают страдание и смерть прекрасными (рис. 23, 24).



Рис. 23. Поликлет.
Раненая амазонка.
V в. до н. э.



Рис. 24. Труп амазонки.
Римская копия II в. с греческого оригинала

Гораздо острее мысль Аристотеля передают работы эпохи эллинизма, когда искаженные страданием тела и лица изображены максимально точно, и именно тонкость подражания вызывает восхищение, ту самую инверсию, о которой пишет философ (рис. 25).

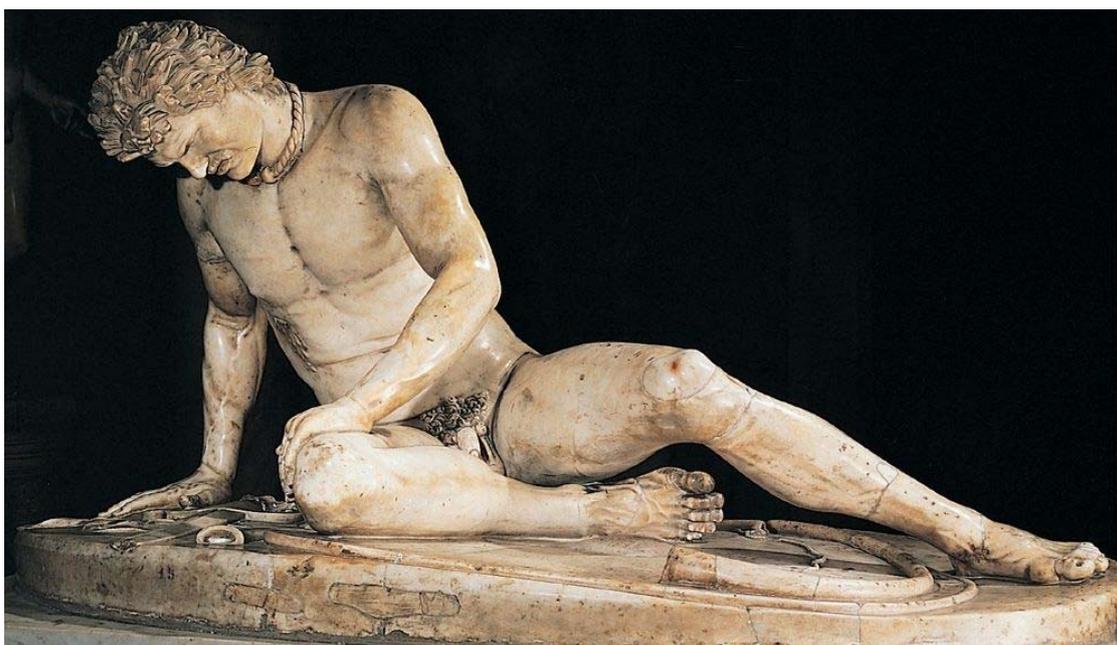


Рис. 25. Умиравший галл. Римская копия пергамского оригинала II в. до н. э.

Аристотель поддерживает традиционное для греков противопоставление своей культуры другим народам, он цитирует Еврипида: «Прилично властвовать над варварами грекам», а потом добавляет «варвар и раб по природе своей понятия тождественные» [3, с. 377]. Раб стоит ниже грека и по своей пользе приравнивается к домашнему животному. Его отличает от свободного человека бóльшая физическая сила, что указывает на его природное предназначение для тяжелых работ, при этом он не обладает рассудком, но лишь способен выполнять приказания. Что касается эллинского народа, то он «обладает и мужественным характером, и умственными способностями; поэтому он сохраняет свою свободу, пользуется наилучшим государственным устройством и способен властвовать над всеми, если бы он только был объединен одним государственным строем» [3, с. 601]. Именно это противопоставление можно усмотреть в гармоничных, спокойных и прекрасных даже в момент сражения греках, которым противостоят на пределе своих возможностей мощные и уродливые чудовища.

Впрочем, данный сюжет может быть истолкован несколько иначе. Прямое противопоставление прекрасного и безобразного как противопоставление разумной гармонии и стихийного аффекта характерно для ряда произведений греческого искусства эпохи классики [11, с. 54]. Стихия зачастую представлена мифическим существом, отличающимся уродством, которое контрастирует с красотой античного героя (рис. 26–28).



Рис. 26. Метопы с южной стороны Парфенона.
V в. до н. э.



Рис. 27. Персей, убивающий медузу. Метопы храма Афины в Селенуте.
VI в. до н. э.



Рис. 28. Скульптуры западного фронтона храма Зевса в Олимпии.
V в. до н. э.

Как отмечает Г. И. Соколов, эта победа светлого разумного человеческого начала над стихией находит выражение и в поэзии Софокла [38, с. 327]:

Много есть чудес на свете,
Человек – их всех чудесней.
Он зимою через море
Правит путь под бурным ветром
И плывет, переправляясь
По ревушим вокруг волнам.
Землю, древнюю богиню,
Что в веках неутомима,
Год за годом мучит он
И с конем своим на поле
Плугом борозды ведет.

В эпоху эллинизма в неоплатонизме формируется новое понимание безобразного. Плотин, выстраивая иерархию бытия, в самом низу размещает материю, которую характеризует как лишенность, бедность и «сама бедность, необходимо есть зло, поскольку эта бедность не есть бедность богатством, но – умом, добродетелью, красотой, силой, формой, эйдосом, качеством. Как же ей не быть безобразной? Как же не быть постыдной? Как не всецело злой? Но материя Там есть сущее, ибо то, что прежде нее – по ту сторону сущего. Здесь же прежде нее – сущее. Но она не есть сущее, но нечто иное, нежели красота сущего» [34, с. 211]. Таким образом, безобразное связывается с небытием, с отсутствием формы и моральным злом, при этом оно получает свое место в целостности мироздания.

В рамках стоицизма Марк Аврелий предлагает несколько иную, более позитивную интерпретацию безобразного: оно растворяется в гармонии мирового целого как неотъемлемая часть. Такова трещинка на хлебе, которая возбуждает аппетит, и разные фрукты (рис. 29), которые вот-вот начнут гнить, и таковы же изображения детей и стариков (рис. 30) [27].

Эта мысль будет развита христианскими мыслителями, которые увидят в ней соответствие библейскому пониманию мира: «И увидел Бог все, что Он создал, и вот, хорошо весьма» (Быт. 1; 31). Так, Августин Блаженный полагает, что ухудшаться может только добро, а если есть что-то, что полностью лишено добра, то его нет. Далее мыслитель пишет: «И для Тебя вовсе нет зла, не только для Тебя, но и для всего творения Твоего, ибо нет ничего, что извне вломилось бы и сломало порядок, Тобой установленный. Злом считается то, что взятое в отдельности с чем-то не согласуется, но это же самое согласуется с другим, оказывается тут хорошим и хорошо и само по себе» [1]. В другом тексте мыслитель развивает эту мысль, рассуждая об органах животных, среди которых

наиболее безобразные находятся внутри, уступая лучшее место наиболее приятным [2]. Так, картина мироздания включает в себя и грешников, и наказания за грехи (рис. 31).



Рис. 29. Настенная роспись.
Помпеи. I в. н. э.

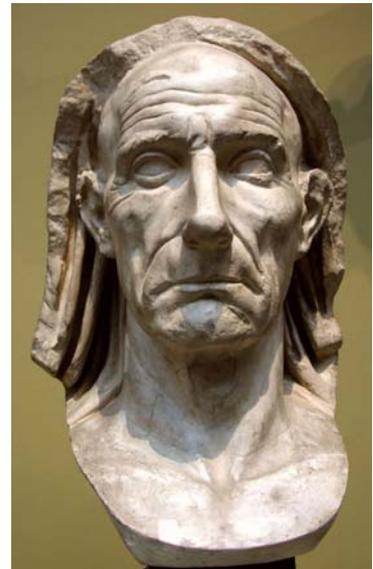
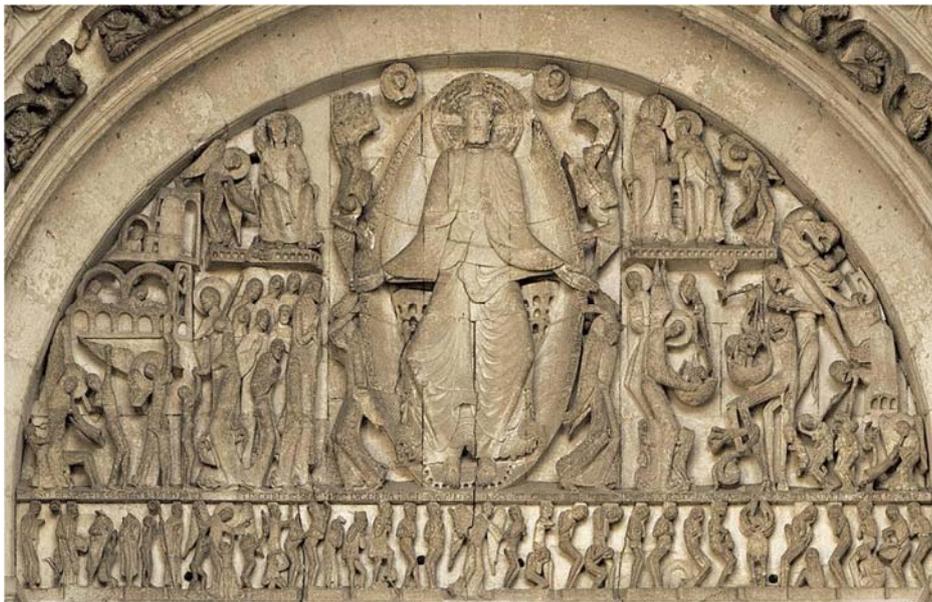


Рис. 30. Портрет старого римлянина. I в. до н. э.

а



б



Рис. 31. Страшный суд. Собор Сен Лазар в Отене. Франция. XII в.:
а – общий вид; *б* – фрагмент

В эпоху Высокого Средневековья происходит трансформация изображений Иисуса Христа: с одной стороны, его изображают как красивого человека, а с другой – начинают активно обращаться к теме Страстей. Бог предстает в момент наивысших страданий и смерти, которые передаются с максимальной де-

тализацией и приближением к неприглядной реальности. Впрочем, целью таких портретов и словесных, и визуальных было внушение благочестия пастве (рис. 32, 33) [18, с. 380].

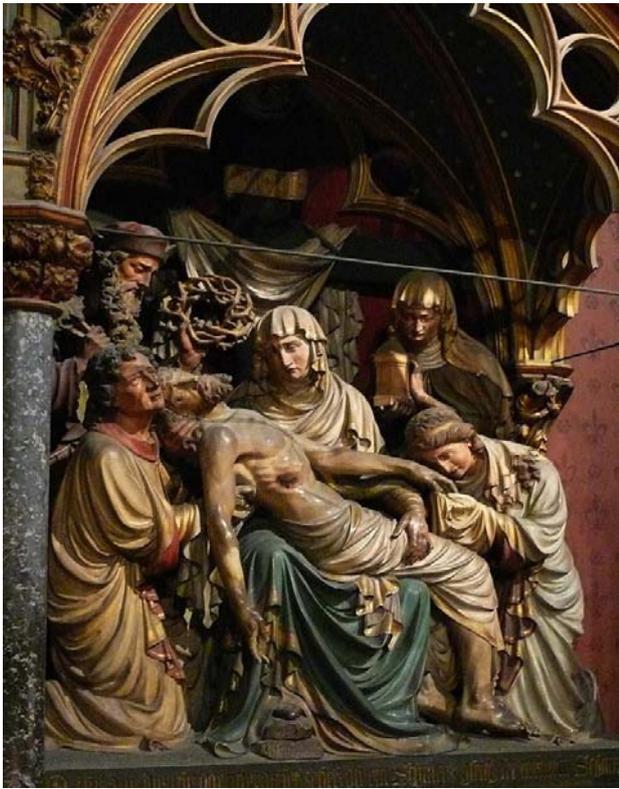


Рис. 32. Пьета. Кельнский собор. Германия. XIII в.

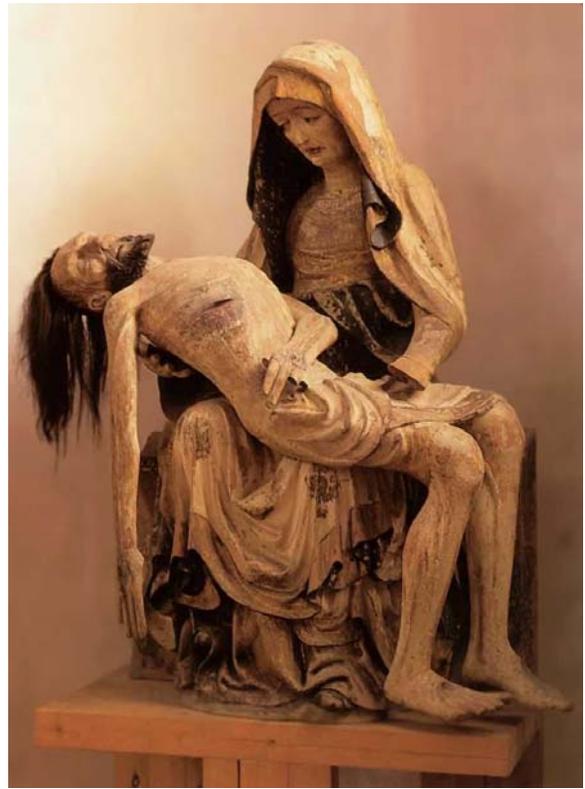


Рис. 33. Пьета. Собор Святой Марии во Фрайбурге. Германия. XV в.

Эти же сюжеты активно воспроизводятся и в эпоху Возрождения как в Италии, так и на Севере (рис. 34, 35) [19, с. 49].



Рис. 34. П. Перуджино. Пьета со Св. Иеронимом и Св. Марией Магдалиной. 1473 г.



Рис. 35. Г. Гольбейн младший. Мертвый Христос. 1521 г.

Для Средневековья также важен сюжет искушения и мученичества святых. Сами они редко предстают в обезображенном виде, однако, эти сцены не-

редко наполняются изображениями различных монстров, терзающих святого. Одним из наиболее богатых подобными изображениями является сюжет искушения Св. Антония (рис. 36–38).



Рис. 36. Искушение Св. Антония. Миниатюра из «Золотой легенды» Я. Варагинского. 1470 г.



Рис. 37. Мастерская Гирландайо (Микеланджело?). Искушение Св. Антония. Ок. 1487–1489 гг.



Рис. 38. И. Босх. Триптих. Искушение Св. Антония. 1505–1506 гг.

Следующий образ безобразного связан с темой Апокалипсиса и Ада. Видение Апокалипсиса описано в Откровении Иоанна Богослова, которое насыщено разного рода чудовищами: всадники апокалипсиса, красный дракон с семью головами, Зверь с семью головами, десятью рогами и пастью льва, блудница на звере багряном и т. д. (рис. 39, 40).



Рис. 39. Б. Либанский. Кодекс Фернандо I. X в.



Рис. 40. А. Дюрер. Четыре всадника апокалипсиса. 1496–1498 гг.

Что касается Ада, то сообщения о нем в Библии не столь красноречивы, однако эта нехватка сведений с лихвой компенсируется составленными позднее описаниями путешествий в преисподнюю (рис. 41–44). Одно из наиболее ярких описаний такого рода представлено в «Божественной комедии» Данте Алигьери.



Рис. 41. Пасть Ада. Миниатюра часослова Екатерины Клевесской. Ок. 1440 г.

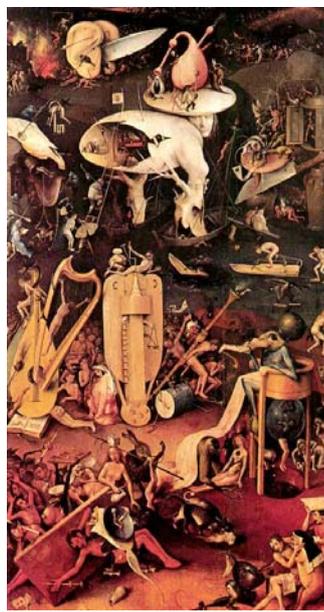


Рис. 42. И. Босх. Сад земных наслаждений. Ад. 1505–1510 гг.

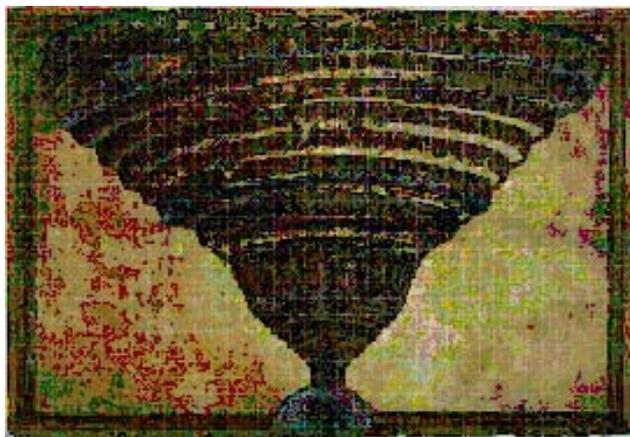


Рис. 43. С. Ботичелли. Карта Ада Данте. 1480–1490 гг.



Рис. 44. Встреча Зверя из моря и дракона. Миниатюра. Апокалипсис Буркхарда. 1295 г.

Впрочем, не все чудовища Средневековья вызывают ужас и отвращение. Нередко они служат объектами повышенного интереса и восхищения, как о том свидетельствует Бернард Клервоский: «...для чего в монастырских клуатрах эти смехотворные чудовища, эта странная уродливая роскошь и роскошное уродство? К чему тут грязные обезьяны? К чему свирепые львы? К чему страхолюды-кентавры? ...И выходит, что повсюду взору открывается столь удиви-

тельная пестрота самых различных образов, что человек предпочитает читать по мрамору, чем по книге, и будет целый день любоваться и разглядывать их один за другим, а не размышлять о Законе Божьем» [18, с. 113]. Таким образом, мысль о преобразовании безобразного в прекрасное средствами искусства, высказанная Аристотелем, вновь нашла свое подтверждение. Предназначенные вместе с проповедью внушать страх перед расплатой за грехи, эти скульптуры превратились в объект восхищения (рис. 45).



Рис. 45. Гаргульи и химеры Собора Нотр Дам де Пари. XIII и XIX вв.

В эпоху Возрождения в связи с Великими географическими открытиями происходит пересмотр отношения к чудовищам. Теперь это не образ фантазии, а живое существо, которое можно привезти с другого континента, они вызывают интерес, а не ужас и рассматриваются как диковины. На этой же волне появились собрания редкостей, наполненные зародышами уродцев, чучелами экзотических животных, любыми необычными вещами, которые удавалось найти.

В это же время возникает практика анатомирования трупов врачами и художниками, создаются специальные атласы, посвященные строению человека (рис. 46). Все это приводит к тому, что постепенно формируется привычка видеть, как устроен человек изнутри [42, с. 250].



Рис. 46. Иллюстрации из книги А. Везалия «О структуре человеческого тела». 1547 г.

Немного позднее У. Хогарт отмечает, что кости и мышцы имеют форму змеевидной линии, «линии привлекательности» (рис. 47): «Мускулы, прилегающие к ним, хотя и бывают различной формы, приспособленной к их особому назначению, обычно состоят из волокон, имеющих форму змеевидной линии; они приспособляются к различным формам костей, к которым принадлежат, и обвивают их, особенно в конечностях. Анатомам так нравится это, что они находят удовольствие, отмечая некоторые их красоты» [42, с. 149].

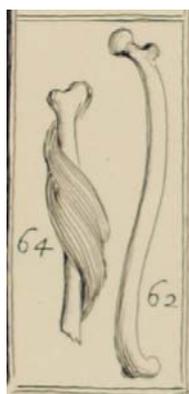


Рис. 47. У. Хогарт. Таблица 2. Рисунки 62 и 64

Этот интерес к человеку, к его изнанке был подхвачен и развит в эпоху барокко. В это время популяризируется практика публичных вскрытий, строятся анатомические театры, сама процедура становится объектом внимания художников (рис. 48).

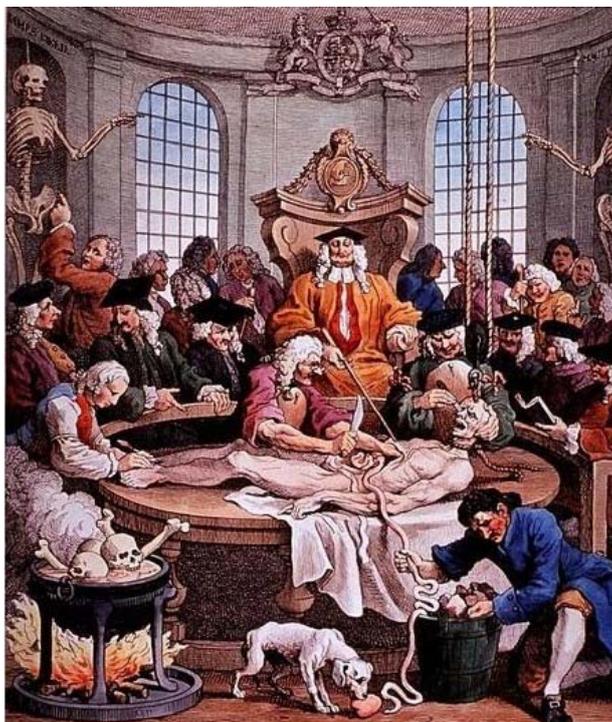


Рис. 48. У. Хогарт. Воздаяние за жестокости. Из книги «Четыре фазы жестокости». 1799 г.

Кроме того, создаются кунсткамеры, в которых представлены различные уродцы, анатомированные трупы, эмбрионы, отдельные части тела. Ряд препаратов эстетизируется самими создателями, которые полагают, что мертвое тело человека обладает красотой (рис. 49).



Рис. 49. Препараты Ф. Рюйша. Голландия. Конец XVII – начало XVIII вв.

Эпоха барокко в искусстве развивается на фоне политических и социальных потрясений, разочарования в ценностях Возрождения, что подпитывает интерес к изображению вещей жутких и безобразных. В это время продолжают пользоваться популярностью образы античной мифологии, которые наполняются экспрессией изломанных линий, характерной для барокко (рис. 50, 51).



Рис. 50. П. Рубенс. Голова медузы Горгоны. Фрагмент картины «Персей и Андромеда». 1618–1619 гг.



Рис. 51. П. Рубенс. Сатурн, пожирающий своего сына. 1636–1637 гг.

Реабилитация безобразного связана с именем Э. Бёрка, который полагал, что безобразное хоть и противоположно красоте, но не противоположно пропорциональности, так как может существовать предмет, соответствующий определенным пропорциям и служащий определенным целям, и в то же время не обладающий красотой. Сверх того, безобразное совместимо с возвышенным: «я ни в коем случае не утверждаю, что безобразие само по себе является возвышенной идеей, если оно не сочетается с такими качествами, которые вызывают сильный страх» [5, с. 145]. О страхе Э. Бёрк пишет следующим образом: «Ни один аффект не лишает дух всех его способностей к действию и размышлению так, как страх. Ибо страх, будучи предчувствием неудовольствия или смерти, действует таким образом, который напоминает реальное неудовольствие» [5, с. 88]. В своей высшей форме страх выступает как ужас – это самая сильная эмоция, которую человек может испытать. Источниками его являются боль и смерть, однако дистанция восприятия все меняет: «Когда опасность или боль слишком близки, они не способны вызывать восторг и просто ужасны; но на определенном расстоянии и с некоторым смягчением они могут вызывать – и вызывают – восторг...» [5, с. 72] (рис. 52).



Рис. 52. А. Берклин. Чума. 1898 г.

Иной поворот в отношении прекрасного и безобразного предлагает В. Гюго. Он считает, что следует разводить соотношение прекрасного и безобразного в природе и искусстве. «Уродливое, ужасное, отвратительное, правдиво и поэтично перенесенное в область искусства, становится прекрасным, восхитительным, возвышенным, ничего не потеряв в своей чудовищности, и, с другой стороны, прекраснейшие на свете вещи, фальшиво и тенденциозно обработанные в произведении искусства, становятся нелепым, смешным, убудочным, уродливым» [13, с. 84]. Писатель добавляет еще определения для прояснения своей мысли: «Безобразное – результат подражания, а гротеск – составной элемент искусства»; «Хорошо выполненное и плохо выполненное – вот что такое прекрасное и уродливое в искусстве»; «То, что является гротеском – не есть совершенство» [13, с. 84]. В. Гюго полагает, что мы имеем дело с постепенным развитием культуры: Античность – это детство, XIX в., когда жил автор, – старость. Поэзия проходит три стадии в развитии: лирическую (ее источник Библия), эпическую (здесь центральная фигура – Гомер), драматическую (вершина поэзии – трагедии У. Шекспира (рис. 53)). Поэтому отсутствие комедии и гротеска, на котором настаивают теоретики классицизма, указывает только на молодость культуры. Однако, в зачаточном состоянии они присутствовали уже тогда, ведь «ничто не вырастает без корня» [13, с. 85]. Что касается современной ему культуры, третьего периода цивилизации, романтической эпохи, В. Гюго считает, что в это время гений рождается из соединения гротескного и возвышенного. Сирены, тритоны, фурии, циклопы, парки, гарпии, сатиры – это гротеск. Полифем – это гротеск ужасный, Силен – гротеск смешной. Впрочем, античный гротеск робок, его заглушает эпопея. Античные сатиры и сирены лишь чуть-чуть уродливы, фурии красивы, а парки и гарпии уродливы лишь по атрибутам. Всех их окутывает дымка божественности, поэтому комедия оказывается незамеченной (рис. 54).



Рис. 53. А. Колен.
Три ведьмы из «Макбета». XIX в.

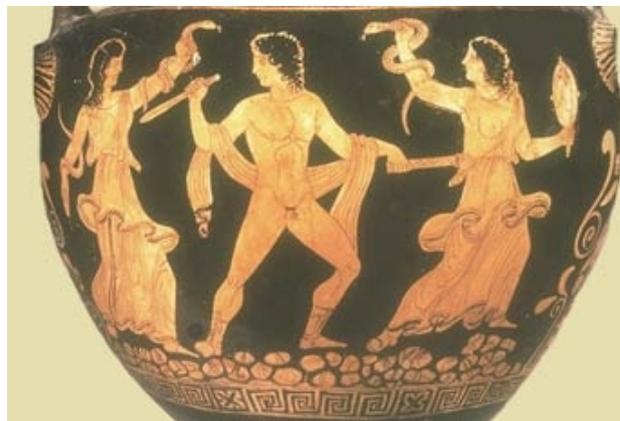


Рис. 54. Орест и эринии. V в.

Иная ситуация в новоевропейской культуре. Гротеск, по мнению В. Гюго, распадается на уродливое и ужасное с одной стороны, и на комическое и шутовское – с другой. Он отмечает, что новоевропейская культура превращает великанов в карликов, циклопов – в гномов, сравнительно безобидную гидру заменяет многообразными чудовищами германской мифологии. Ведьмы из «Макбета» ужасней и правдивей античных эвменид (см. рис. 54), а Плутону далеко до дьявола.

В. Гюго рассматривает гротеск как мощное средство в искусстве, он пишет: «гротеск как противоположность возвышенному, как средство контраста является, на наш взгляд, богатейшим средством искусства» [13, с. 87], и далее: «отдыхать нужно от всего, даже от прекрасного... гротескное есть как бы передышка, мерка для сравнения, исходная точка, от которой поднимаешься к прекрасному с более свежим и бодрым чувством», «соседство с безобразным в наше время сделало возвышенное более чистым, более величественным, словом – более возвышенным, чем античная красота» [13, с. 87–88].

«Прекрасное имеет лишь один облик; уродливое имеет их тысячу, – ибо прекрасное в применении к человеку есть лишь форма в ее наиболее простом соотношении, в совершеннейшей пропорции, в глубочайшей гармонии с нашей организацией» [13, с. 88]. Прекрасное рассматривается как законченное и соотносится с человеком как целым. Безобразное – это отдельный элемент неуловимого целого, которое соотносится со всем бытием, утверждает В. Гюго. Так, безобразное оказывается не простым противопоставлением прекрасному, но богатством и многообразием форм.

Первым специальным исследованием, посвященным безобразному, является работа К. Розенкранца «Эстетика безобразного». Автор дает следующие дефиниции: «безобразное существует лишь в той степени, в какой существует прекрасное как его положительная предпосылка. Если бы не существовало прекрасное, не существовало бы и безобразное, поскольку оно всего лишь отрицательность прекрасного. Прекрасное представляет собой идею восхитительного, подлинного, а безобразное – ее отрицание, обладающее в таком качестве производным бытием. Оно может состояться в и через прекрасное. Не в том смысле, что прекрасное может одновременно быть и безобразным, а по той причине, что те же условия, которые выражают необходимость прекрасного, переходят в свою противоположность» [36, с. 39]. По мнению К. Розенкранца, «безобразное не может пониматься иначе, как промежуточное звено прекрасного и комического. Комическое невозможно без ингредиента безобразного, воплощающееся и перевоплощающееся в свободе прекрасного» [36, с. 34]. Прекрасное под-

чиняет себе мятеж безобразного, которое освобождается от зла и преображается в комическое.

Прекрасное – это первая граница безобразного. Когда что-то выходит из моды, оно сразу становится комичным.

Судьба безобразного в современной К. Розенкранцу науке представлена следующим образом: «К сожалению, в современной науке присутствует некоторая стыдливость, ибо в случае некоторых явлений животного мира и искусства затушевывание возведено в статус исключительной нормы. И как сегодня это затушевывание лучше всего достигается? О таких феноменах не говорится вообще. Они объявляются несуществующими. В угоду салонным вкусам они безжалостно отбрасываются» [36, с. 35]. И далее: «Вся история классической немецкой литературы была совершенно кастрирована во имя ее адаптации для девичьих пансионатов, для того, чтобы допустить к употреблению грациозными девственницами и нежной женской душой только того, что признано светским, чистым, красивым, возвышенным, оживленным, приятным, изящным, очищающим и т. п. Так родилась невообразимая фальсификация истории литературы, которая выходила за пределы даже педагогических задач, что извращает ее смысл и формирует идиллическое чтение, традиционно базирующееся на одностороннюю селекцию» [36, с. 35].

К. Розенкранц оспаривает традицию отождествления прекрасного и совершенного, сложившуюся в XVIII в., так как полагает, что прекрасно организованные организмы, приспособленные к определенным условиям, могут быть безобразными (таковы верблюды, каракатицы, бульдоги и т. д.). Далее мыслитель отмечает, что понятие «несовершенство» относительно, всегда есть мера. несовершенство достаточно сильно удалено от безобразного, и если оно направлено к истине, добру, красоте, то будет являться прекрасным, пусть и не в форме совершенства. Таковы ранние работы великих художников.

К. Розенкранц придерживается позиции простого противопоставления прекрасного и безобразного, однако исследователи обнаруживают, что в тексте проблема представлена значительно многообразней. У. Эко, перечисляя синонимы безобразного, которые использует К. Розенкранц, приходит к выводу, что для красоты, представленной через гармонию, пропорциональность и целостность, набор из бесформенности, асимметрии, дисгармонии, увечья, уродства, слабости, грубости, банальности, преступности, тошнотворности, дьявольщины чересчур велик. Сам У. Эко выявляет асимметричность данной пары категорий, отмечая, что на уровне рядового носителя языка синонимы прекрасного свидетельствуют о незаинтересованности оценки, в то время как безобразное связано с эмоциональными характеристиками от неприязни до отвращения и испуга.

Впрочем, эмоциональная вовлеченность, а также индивидуальность всякого переживания, по мысли исследователя, могут давать специфическую реакцию на изображения и приводить к стиранию указанных различий.

Эстетизация безобразного нашла отражение в развитии готического романа в XVIII–XIX вв. В романах Х. Уолпола, А. Радклиф, М. Льюиса возникают уединенные замки и аббатства, наполненные воображаемыми (и не только) призраками, мистическими персонажами и знаками. Там совершаются ужасные преступления и льется кровь, а посреди всего этого кошмара возникает дьявол с целью заполучить очередную душу. За персонажами этих романов последуют злодеи Дж. Г. Байрона, Э. Т. А. Гофмана, Э. Бронте и В. Гюго. Художников эта тема также не оставляет равнодушными (рис. 55, 56). Ближе к концу XIX в. появятся Франкенштейн М. Шелли, Мистер Хайд Р. Стивенсона, Призрак оперы Г. Леру и Дракула Б. Стокера (рис. 57).



Рис. 55. Г. Фюсли.
Ночной кошмар. 1781 г.



Рис. 56. М. Врубель.
Полет Фауста и Мефистофеля. 1896 г.



Рис. 57. М. Шрек в фильме Ф. Мурнау «Носферату» 1922 г.

Впрочем, романтизм порождает и сочувствие к уродливым персонажам. Таковы герои В. Гюго (Квазимодо из «Собора Парижской Богоматери» и Гуинплен из «Человека, который смеется»).

Рядом с уродством стоит болезнь, которая также становится объектом внимания художников. Нередко безобразность больных подчеркивается, но порой и эстетизируется. Так, в XIX в. считалось, что больные чахоткой выглядят особенно красиво (рис. 58).

Состояние поэзии, а вместе с ней и эстетических идеалов видны в сочинениях Ф. Шлегеля. Он пишет, что красота «до такой степени не является господствующим принципом современной поэзии, что многие лучшие ее создания явно изображают безобразное, и, не желая этого, приходится, наконец, признать-

ся, что существует изображение смятения в наивысшей полноте, отчаяния в избытке всех сил, требующее такой же, если не более высокой творческой силы и художественной мудрости, как и изображение полноты и силы в совершенной гармонии. Самые прославленные произведения современной поэзии, кажется, лишь по степени, а не по характеру отличаются от созданий этого рода, а если и встречается тихое чаяние совершенной красоты, оно выражается не в спокойном наслаждении, а в неудовлетворенном томлении» (рис. 59) [48, с. 92–93].



Рис. 58. Ф. Моссо. Жена Клода. 1848 г.

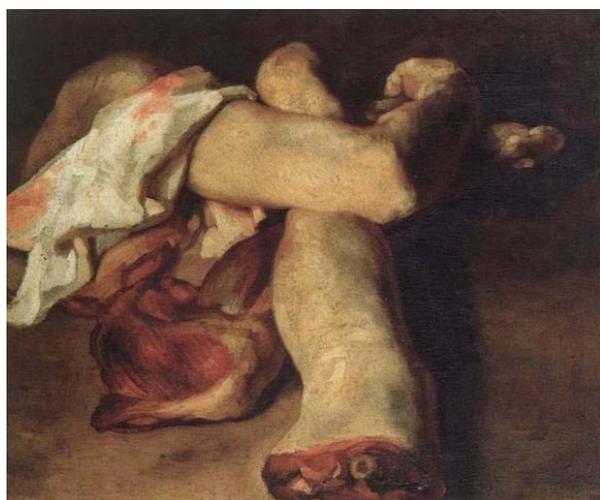


Рис. 59. Т. Жерико. Ампутированные конечности. Вторая половина 1810-х гг.

В XIX в. ответом на технический прогресс становится декаданс. Это ощущение жизни в эпоху упадка, безысходности, отчаяния, и на этом фоне процветает гедонизм, смакование всего отвратительного, восхищение уродством. Детальное выписывание безобразного подчеркивает удовольствие, которое с ним связывается в эту эпоху (рис. 60). В качестве примера процитируем Ш. Бодлера [6]:

Безумье, скарденность, и алчность, и разврат
И душу нам гнетут, и тело разъедают;
Нас угрызения, как пытка, услаждают,
Как насекомые, и жалят и язвят.

<...>

Как грудь, поблекшую от грязных ласк, грызет
В вертепе нищенском иной гуляка праздный,
Мы новых сладостей и новой тайны грязной
Ища, сжимаем плоть, как перезрелый плод;
У нас в мозгу кишит рой демонов безумный.
Как бесконечный клуб змеящихся червей;
Вдохнет ли воздух грудь – уж Смерть клокочет в ней
Вливаясь в легкие струей незримо-шумной.



Рис. 60. Э. Мунк. Гарпия. 1899 г.

Впрочем, демонстрация чего-то отвратительного отнюдь не всегда выглядит именно уродливо, по крайней мере на наш сегодняшний взгляд. Пощечиной общественному вкусу может стать произведение искусства иного рода. Именно так воспринималась «Олимпия» Э. Мане (рис. 61), поскольку в образе богини (с явной отсылкой к спящей Венере Джорджоне (рис. 62)) была представлена публичная женщина. Критики находили живопись плоской и карикатурной, а само тело изображенной женщины непропорциональным и отвратительным.



Рис. 61. Э. Мане. Олимпия. 1863 г.



Рис. 62. Джорджоне. Спящая Венера. 1508–1510 гг.

На протяжении веков у различных мыслителей встречается идея зависимости личностных качеств от внешности человека. В эпоху Нового времени она перерастает в науку физиогномику. О ней пишут книги, делают специальные зарисовки. В конце XVIII в. появляется учение Ф. Й. Галля френология, которое посвящено обоснованию связи способностей человека со структурой мозга. Особый интерес представляет работа Ч. Ламброзо, вышедшая в XIX в., «Преступный человек». Автор увязывает моральные изъяны и преступные склонности с физическими недостатками человека. Безобразная внешность становится атрибутом всех маргинальных групп в обществе, ею же наделяют и врагов внутренних и внешних.

В XIX–XX вв. безобразное становилось средством социальной критики. Так, реалистическое искусство стремится показать убогое состояние низших слоев общества: тяжелый труд, грязь, измождение и болезни сопровождают жизнь и уродуют этих людей (рис. 63). С другой стороны стоят разврат и преступления, которые также накладывают свой отпечаток и уродуют внешность людей (рис. 64). Именно эти стороны общественной жизни клеймят работы представителей группы «Мост» в Германии.

В эпоху Нового времени усиливается демонизация религиозных и политических врагов, что порождает развитие политической карикатуры [42, с. 190].

В карикатуре Дж. Гилрея кроме демонстрации уродства и распущенности присутствует каннибализм (рис. 65). Это традиционное обвинение в адрес религиозных врагов, которых подозревали в убийстве и поедании младенцев. Так, римляне обвиняли в этом ранних христиан, а христиане в свою очередь – еретиков, иудеев и протестантов.



Рис. 63. И. Е. Репин.
Бурлаки на Волге. Фрагмент.
1870–1873 гг.



Рис. 64. О. Дикс. Салон. 1921 г.



Рис. 65. Дж. Гилрей.
Ужин в семье санкюлотов после трудового дня. 1792 г.

Особый размах получила политическая карикатура в агитационных плакатах XX в. (рис. 66, 67). Образы, которые при этом используют, сильно напоминают образы смерти и дьявола эпохи Средневековья (рис. 68).



Рис. 66. Большевизм без маски.
Германия. 1940-е гг.



Рис. 67. Капитал лицом к СССР.
1930-е гг.

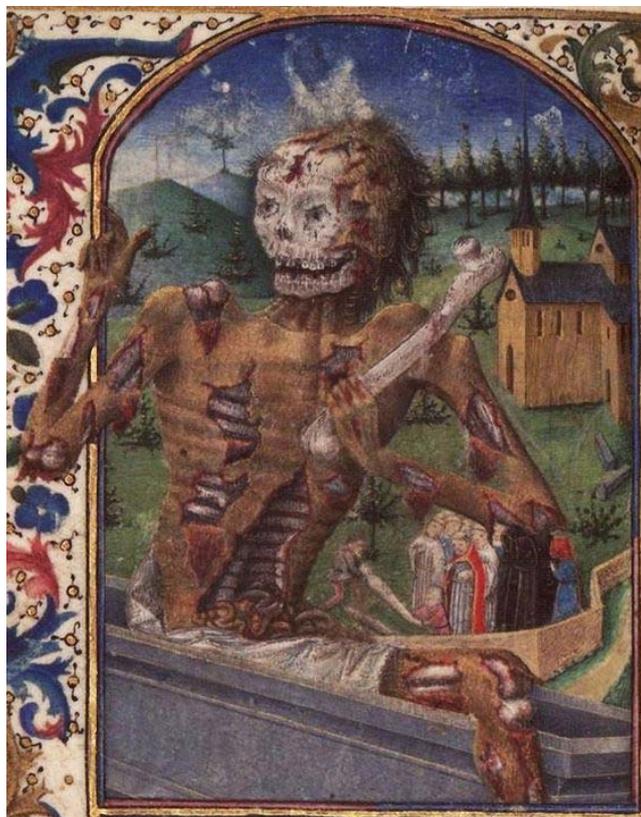


Рис. 68. Миниатюра. Смерть. Часослов.
Иллюстрированный манускрипт. 1455–1460 гг.

Новый виток понимания безобразного связан с искусством авангарда, представители которого стремились по-новому увидеть мир. Однако, публика «воспринимала их работы не как прекрасные изображения безобразных вещей, но как безобразные изображения действительности. Другими словами, обыватель возмущался при виде женского лица работы Пикассо не потому, что считал портрет верным отображением черт некрасивой женщины... но потому, что расценивал его как некрасивое изображение женщины» [42, с. 190] (рис. 69).



Рис. 69. П. Пикассо. Женщина в рубашке. 1913 г.

В это время провозглашался отказ от форм классического искусства и превозносилось безобразное. Таков Манифест футуризма 1909 г. Ф. Т. Маринетти: «Красота может быть только в борьбе. Никакое произведение, лишённое агрессивного характера, не может быть шедевром. Поэзию надо рассматривать как яростную атаку против неведомых сил, чтобы покорить их и заставить склониться перед человеком. Мы стоим на последнем рубеже столетий!.. Зачем оглядываться назад, если мы хотим сокрушить таинственные двери Невозможного? Время и Пространство умерли вчера. Мы уже живём в абсолюте, потому что мы создали вечную, вездесущую скорость. Мы будем восхвалять войну – единственную гигиену мира, милитаризм, патриотизм, разрушительные действия освободителей, прекрасные идеи, за которые не жалко умереть, и презрение к женщине. Мы разрушим музеи, библиотеки, учебные заведения всех типов,

мы будем бороться против морализма, феминизма, против всякой оппортунистической или утилитарной трусости. Мы будем воспевать огромные толпы, возбужденные работой, удовольствием и бунтом; мы будем воспевать многоцветные, многозвучные приливы революции в современных столицах; мы будем воспевать дрожь и ночной жар арсеналов и верфей, освещенных электрическими лунами; жадные железнодорожные вокзалы, поглощающие змей, разодетых в перья из дыма; фабрики, подвешенные к облакам кривыми струями дыма; мосты, подобно гигантским гимнастам, оседлавшие реки и сверкающие на солнце блеском ножей; пытливые пароходы, пытающиеся проникнуть за горизонт; неутомимые паровозы, чьи колеса стучат по рельсам, словно подковы огромных стальных лошадей, обузданных трубами; и стройное звено самолетов, чьи пропеллеры, словно транспаранты, шелестят на ветру и, как восторженные зрители, шумом выражают свое одобрение» [26] (рис. 70).



Рис. 70. У. Боччони. Антигравитационное. 1913 г.

В это же время развивается сюрреализм – течение, которое стремится извлечь и восстановить в правах то, что скрыто в глубинах бессознательного. В «Манифесте сюрреализма» А. Бретон заявляет: «Мы все еще живем под бременем логики <...> Под флагом цивилизации, под предлогом прогресса из сознания сумели изгнать все, что – заслуженно или нет – может быть названо суеверием, химерой, сумели наложить запрет на любые поиски истины, которые не соответствуют общепринятым. <...> ...следует воздать должное открытиям Фрейда. Опираясь на эти открытия, стало наконец оформляться и то течение мысли... <...> Быть может, ныне воображение готово вернуть себе свои права. Если в глубинах нашего духа дремлют некие таинственные силы, способные либо увеличивать те силы, которые располагаются на поверхности сознания, либо победоносно с ними бороться, то это значит, что есть прямой смысл овладеть этими силами, овладеть, а затем, если потребуется, подчинить контролю нашего разума» [7] (рис. 71, 72).



Рис. 71. С. Дали. Мягкая конструкция с вареными бобами. Предчувствие гражданской войны. 1936 г.

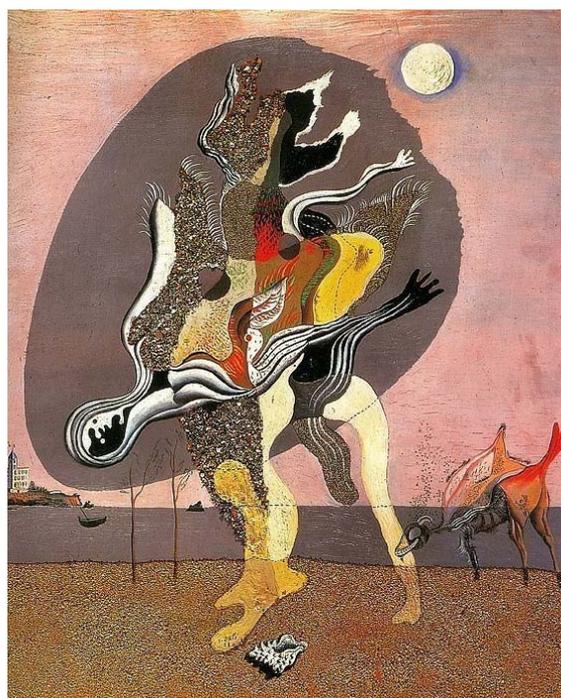


Рис. 72. С. Дали. Тлеющий осел. 1928 г.

Внук З. Фрейда художник Л. Фрейд, обращаясь к наследию создателя психоанализа, по-своему интерпретирует восприятие телесности. Его работы подчеркнуто натуралистичны, детально прорисованы половые органы, которые часто выставляются напоказ. Плоть полная, дряблая, массивная, бледная, схваченная врасплох поражает своей реальностью и отталкивает (рис. 73, 74).



Рис. 73. Обнаженный мужчина. 1992 г.



Рис. 74. Спящая у ковра со львом. 1996 г.

У. Эко отмечает, что во второй половине XX в. многое из воспринимавшегося в предшествующие эпохи как безобразное начинает рассматриваться как прекрасное (работы авангардистов начала века, диссонансы в музыке и т. д.). Безобразное активно используется представителями рок-культуры, возникшей во второй половине XX в. [19, с. 426]. Вызывающее поведение, откровенный эпатаж становятся стилем поведения для представителей этой субкультуры (рис. 75–77). Впрочем, сами музыканты нередко комментируют то, что делают, как реакцию на события, происходящие в современном мире, как своеобразную форму социального протеста.



Рис. 75. Рок-группа «Kiss»



Рис. 76. Eddy
(символ рок-группы
«Iron Maiden»)



Рис. 77. Т. Линдемманн,
лидер рок-группы
«Rammstein»

В рамках киноискусства возникает своя коллекция монстров. Среди них есть как те, кто наводит ужас, так и вполне доброжелательные персонажи, которые вызывают сочувствие и совсем не кажутся отвратительными. При опре-

деленной доле формального сходства ряда образов уродство положительных персонажей трактуется в контексте принятия инаковости (иных рас, культур, физических и психических отклонений) (рис. 78, 79), в то время как пугающие монстры продолжают традицию демонизации врагов, которыми теперь становятся злобные пришельцы с других планет или из потустороннего мира (рис. 80, 81).



Рис. 78. Кадр из фильма Дж. Кэмерона «Аватар». 2009 г.



Рис. 79. Х. Джекман в роли Рассомахи в фильме компании «Marvel Comics» «Люди-Х». 2000 г.



Рис. 80. Кадр из фильма Р. Скотта «Чужой». 1979 г.



Рис. 81. Р. Уинглунд в роли Фредди Крюгера в фильме У. Крейвина «Кошмар на улице Вязов». 1984 г.

В многочисленных инсталляциях используются готовые предметы отнюдь не музейного предназначения, хотя именно здесь они обрели статус объ-

ектов искусства и нередко описывались художниками как прекрасные, что неоднократно шокировало публику (рис. 82, 83).



Рис. 82. М. Дюшан. Фонтан. 1917 г.



Рис. 83. В. А. Сидур. Работы серии «Гроб-Арт». 1970-е гг.

Впрочем, сегодня инсталляции из бытовых отходов никого не удивляют, к работе с ними подключились и художники стрит-арта. Инсталляции, созданные из мусора уже не вызывают отвращения, а скорее, служат напоминанием о хрупкости того мира, в котором мы живем (рис. 84).

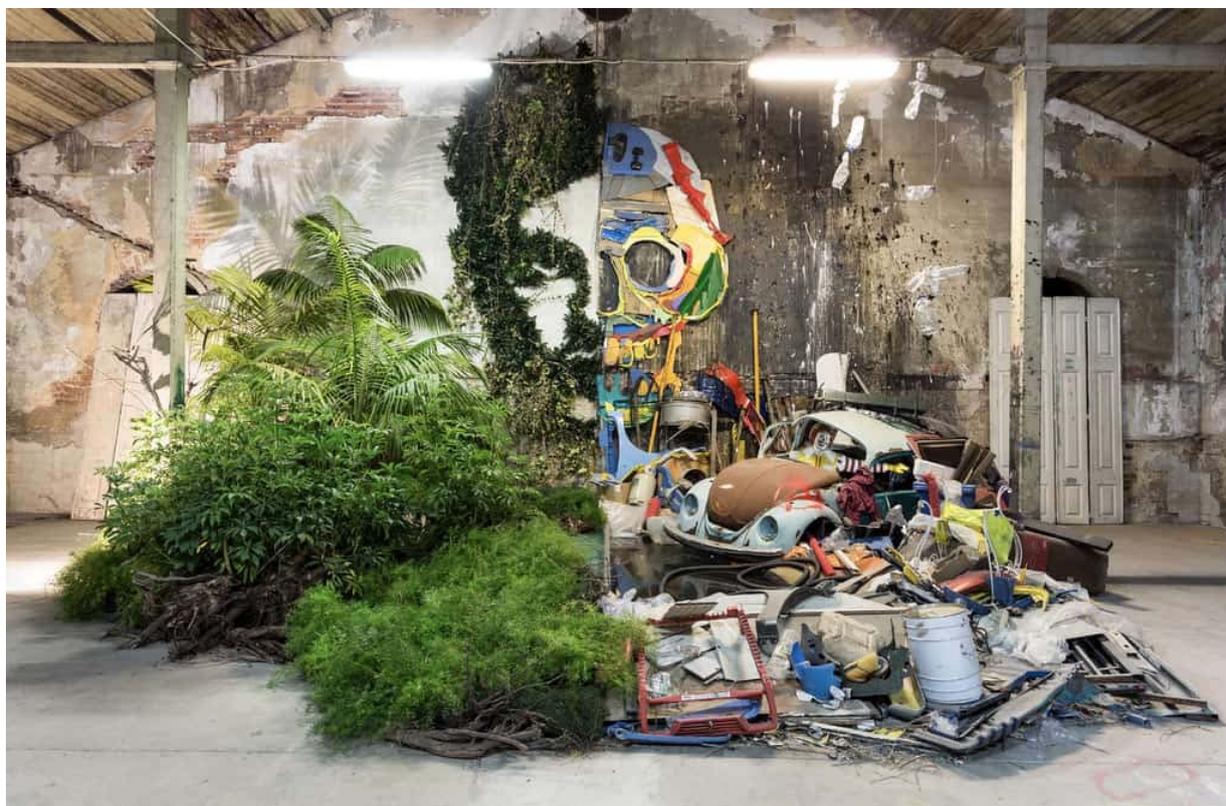


Рис. 84. А. Бордало II. Инсталляция из мусора. 2017 г.

В то же время использование художниками мертвых тел продолжает вызывать неоднозначную реакцию. Й. Бойс в 1965 г. провел перформанс «Как

объяснить картины мертвому зайцу», во время которого ходил по галерее с мертвым зайцем в руках и с лицом вымазанным медом и посыпанным золотой фольгой (рис. 85).



Рис. 85. Й. Бойс. 1965 г.

Еще дальше пошел доктор Г. фон Хагенс. Его музей «Пластинариум» открылся в 2006 г. Все экспонаты в этом музее – трупы людей и животных, законсервированные по специальной технологии. Создатель музея хотел показать красоту внутреннего устройства человеческого тела, подчеркнуть хрупкость жизни, поэтому создал целую серию скульптур из трупов. Работы вызвали очень неоднозначную реакцию (рис. 86).



Рис. 86. Г. Хагенс. Скульптуры музея «Пластинариум». 2006 г.

Характеризуя современную ситуацию, У. Эко пишет: «Нас со всех сторон уверяют, что взаимоисключающие модели уживаются в сегодняшнем мире, потому что теперь оппозиция безобразное/прекрасное больше не релевантна в эстетическом отношении: отныне безобразное и прекрасное – два равноправные варианта изобразительности, воспринимаются они нейтрально» [19, с. 426].

3.4. Возвышенное

Разработка категории «возвышенное» начинается в эпоху античности в связи с исследованием проблем риторики. Псевдо-Лонгин рассматривает возвышенное как «вершину словесного выражения». В противоположность возвышенному идут напыщенность, ребячливость и пафос – пороки стиля. Мыслитель рассуждает следующим образом: богатство, почести, слава, неограниченная власть имеют лишь внешнюю привлекательность. В то время как восхищения достойны люди, которые имеют права на все это, но отвергают их с высоты своего духовного величия. Поэтому подлинно возвышенным может быть лишь то, что все и всегда признают таковым, не зависимо от возраста, профессии и т. д.

Псевдо-Лонгин выделяет следующие признаки возвышенного: способность человека к возвышенным мыслям и суждениям; сильный и вдохновенный пафос; сочетание языковых фигур мысли и речи; языковые обороты; правильное сочетание всего целого. Первые два – врожденные, остальные можно приобрести искусственно. Далее Псевдо-Лонгин уточняет: «никогда не смогут создать что-либо поразительное или внушительное те люди, которые в течение всей своей жизни жили рабскими мыслями, вниз устремляли взор, помыслы чьи были низки и обыденны; обычно величественны речи тех, чьи мысли полновесны и содержательны» [35, с. 18]. Чтобы создать возвышенную речь, нужно иметь возвышенный образ мысли.

Псевдо-Лонгин также описывает технические моменты создания возвышенного образа: выбрать крайности, а потом соединить их вместе. Среди прочего мыслитель выделяет роль гиперболы, оговариваясь, что и ее нужно использовать в меру, иначе вместо возвышенного можно получить комический эффект.

Чувство возвышенного, по мысли Псевдо-Лонгина, присуще человеку изначально: «...природа никогда не определяла нам, людям, быть ничтожными существами, – нет, она вводит нас в жизнь и во вселенную как на какое-то торжество, а чтобы мы были зрителями всей ее целостности и почтительными ее ревнителями, она сразу и навсегда вселила нам в душу неистребимую любовь ко всему великому, потому что оно более божественно, чем мы» [35, с. 64–65]. Источником возвышенного в природе являются не маленькие ручейки, какими бы полезными и прозрачными они ни были, а вид великих рек (Нила, Дуная, Рейна), вид океана; не маленький огонек, а небесные светила и мощные извержения вулкана Этны (рис. 87). Далее мыслитель говорит о том, что только одному возвышенному дано увлекать нас к пределам божественного разума. Таким образом, возвышенное связано с разумностью как самостоятельностью мышления и в то же время с разумностью божества.

Вновь специальные исследования, посвященные категории возвышенного, появились в XVIII в. Э. Бёрк в работе «Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного» учение о возвышенном выводит из теории аффектов. Последние делятся на два вида: самосохранения и общения, причем первые, связанные со смертью и болью, значительно сильнее. Именно эти аффекты (неудовольствие, чувство опасности, страх, ужас) являются источниками возвышенного. Размышляя о восторге, которым сопровождается у наблюдателя зрелище чужих несчастий Э. Бёрк отмечает: «Мы испытываем восторг, видя то, что мы не только бы не хотели сделать, но, напротив, желали бы от всего сердца, чтобы оно не совершилось» [5, с. 80]. Так, никто не хочет гибели Лондона, однако многие захотели бы увидеть его руины, погибни он в действительности (рис. 88).



Рис. 87. Извержение вулкана Этна в 2017 г.

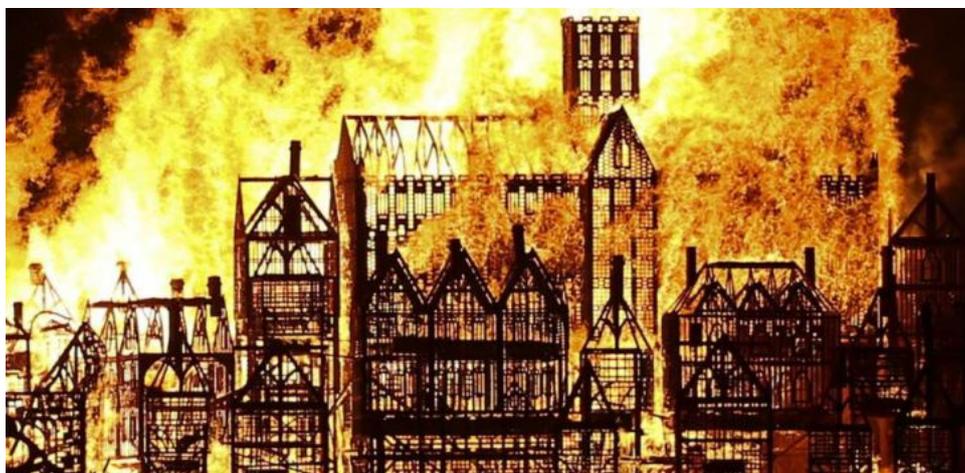


Рис. 88. Сожжение деревянной копии Лондона 07.09.2016 г.
в честь 350-летия пожара 1666 г.

Э. Бёрк анализирует целый спектр эмоций, связанных с неудовольствием. На вершине находится ужас, который лишает человека всякой способности к рассуждению. Далее следует страх – господствующий принцип возвышенного. Вызывать чувство возвышенного могут самые разные по размерам предметы, если они способны внушить страх (от гадюки до океана). Страх вызывают тьма и неизвестность (отсюда мрачность древних храмов и удаленность от глаз народа глав деспотических режимов). Оттенок возвышенного также присутствует в силе, соединенной со способностью причинять боль (например, бык и мифический единорог). Страх вызывают и облеченные властью люди (рис. 89). Эти же чувства внушает и божество, поэтому требуется специальное размышление, чтобы обнаружить его мудрость и милосердие и смягчить чувство страха.



Рис. 89. Д. Веласкес. Портрет Папы римского X. Иннокентия. 1650 г.

Источников страха, а с ним и возвышенного Э. Бёрк выделяет множество. Возвышенное возникает из непрерывности и единообразия, которые искусственно

воспроизводят бесконечность, что можно наблюдать в античных храмах, особенно в ротондах. Чувство возвышенного вызывают и великолепные вещи, (свет, если он более яркое, чем обычный, впрочем, тем же свойством и даже в большей степени обладает тьма). Тем же эффектом обладает и громкий звук, особенно внезапный и прерывистый. Чувство возвышенного порождают самые разные предметы, однако действуют они по ассоциации с той опасностью, которая была когда-то испытана, и о ней знают. Э. Бёрк выделяет следующие степени возвышенного: изумление, благоговение, почтение, уважение [5, с. 159].

Дальнейшее развитие категории возвышенного связано с работой И. Канта «Критика способности суждения». Философ высоко оценивает рассуждения Э. Бёрка о возвышенном, однако полагает, что этот подход не дает понимания общезначимости суждений вкуса, которые мыслятся как необходимые.

По мысли И. Канта, прекрасное и возвышенное стоят рядом, поскольку обладают способностью нравиться сами по себе, являются суждениями рефлексии, соотносятся с понятием (правда, утверждает мыслитель, не ясно, с каким), удовольствие от них связано с одним лишь схватываемым образом без получения знания об объекте. Оба эти суждения являются единичными, однако воспринимаются как общезначимые, т. е. мы ожидаем, что и другие люди должны разделять наше мнение. Далее философ обнаруживает ряд различий. Прекрасное в природе касается формы предметов, а возвышенное может быть и бесформенным, так как оно связано с безграничным. Из этого И. Кант делает вывод, что прекрасное происходит из неопределенного понятия рассудка, а возвышенное – из понятия разума. Прекрасное – это игра, которой привлекается душа, а возвышенное – серьезная работа воображения, способная не только привлечь, но и оттолкнуть, это не столько удовольствие, сколько уважение. И главное различие: прекрасное в природе представляется как бы predetermined, имеет в своей форме целесообразность, в то время как возвышенное может казаться нецелесообразным, но от этого становится только более возвышенным [20, с. 250–251].

Философ подчеркивает, что, когда речь идет об эстетическом суждении, речь идет исключительно о созерцании, которое отвлекается от нашего знания, от мышления о предмете (звездное небо, океан), это отвлечение от понятия цели. И. Кант полагает, что возвышенное в собственном смысле не может содержаться ни в каком чувственном изображении, это порождает несоответствие, которое и может стать предметом изображения. Так, сам по себе бушующий океан невозможно назвать возвышенным, скорее он ужасен, а в душе должны присутствовать разные идеи для того, чтобы обратиться к возвышенному. Прекрасное в природе несет в себе идею целесообразности, что способствует рас-

ширению познания ее объектов, в то время как возвышенное проявляется в хаосе, «в своем самом диком и лишенном всяких правил беспорядке и опустошении, если только видны величие и мощь, сильнее всего вызывает в нас идеи возвышенного» [20, с. 252]. Далее философ отмечает, что основание прекрасного в природе лежит вне нас, в то время как для возвышенного – в нашем образе мыслей, поскольку именно он вносит в природу представление о возвышенном.

И. Кант различает математически возвышенное и динамически возвышенное. Прекрасное предполагает спокойное созерцание, в то время как возвышенное – движение души. Это движение соотносится или с познавательной способностью, или со способностью желать. В первом случае речь идет о математическом, а во втором о динамическом расположении воображения.

И. Кант полагает, что возвышенное стоит искать не в природных вещах, а исключительно в наших собственных идеях. «Возвышенно то, в сравнении с чем все другое мало» [20, с. 256]. Всякая вещь будет казаться то большой, то маленькой, в зависимости от того, с чем ее сравнивать. Поэтому возвышенное невозможно обнаружить в предметах внешних чувств. Притязание на бесконечность принадлежит разуму. Поэтому, приходит к выводу И. Кант, возвышенное принадлежит не объекту, а расположению духа [20, с. 257].

Величина математически определяется посредством числовых понятий, а в суждении вкуса – посредством созерцания.

Чувство возвышенного И. Кант также рассматривает как «чувство неудовольствия от несоответствия воображения в эстетическом определении величия с определением через разум и в то же время вызванное при этом чувство удовольствия от согласия именно этого суждения о несоответствии максимальной чувственной способности с идеями разума, поскольку стремление к этим идеям все же для нас закон» [20, с. 265]. Все, что имеется в природе оказывается менее великим, чем то, что есть в разуме, и это для нас закон, это чувство нашего сверхчувственного назначения.

О динамически возвышенном И. Кант рассуждает следующим образом: сила в природе может внушать страх, если сопротивление этой силе тщетно. Но она порождает возвышенное, когда мы находим внутренние силы для сопротивления.

В динамическом суждении о возвышенном возникает вопрос сопротивления, превосходства над препятствием. Страх мешает судить о возвышенном, также как и интерес – о прекрасном. Тот, кто боится, не испытывает удовольствия от страха. Смотреть на вулканы и ураганы может быть приятно, только если мы сами находимся в безопасности. Подобное зрелище увеличивает душевную силу, поскольку дает почувствовать иную способность к сопротивлению.

Отдельно И. Кант обсуждает страх перед Богом, которому верующий человек сопротивляться не предполагает, в отношении которого духовное превосходство невозможно.

Восприятие возвышенного требует особой восприимчивости души, которая возникает из тонкого понимания ее идей, а, следовательно, и из несоответствия, которое обнаруживается между природой и идеями. И. Кант подчеркивает, что здесь требуется подготовленность культурой, развитие нравственных идей. Однако, основывается чувство возвышенного не только на культуре, но и природе человека. «Возвышенно то – что непосредственно нравится в силу противодействия интересу внешних чувств» [20, с. 277].

Ф. Шиллер развивает идеи И. Канта. Возвышенное он понимает как то, что физически гораздо значительнее нас, однако, посредством идей мы чувствуем перед ним моральное превосходство [45, с. 171]. Возвышенный предмет влияет на нас двояким способом: он заставляет нас как природных существ ощутить свою зависимость, и, в то же время, как существ разумных – свою свободу.

Ф. Шиллер выделяет теоретически возвышенное и практически возвышенное. Первое соответствует математически возвышенному у И. Канта, в нем объект познания находится в противоречии с побуждением к представлению. Второе – динамически возвышенному, в котором объект ощущения находится в противоречии с инстинктом самосохранения. В связи с этим человек вдвойне зависим от природы: она не дает условий для познания и угрожает сохранению жизни. И точно так же, отмечает Ф. Шиллер, человек при помощи разума утверждает двойную независимость от нее: в теоретическом познании охватывая мыслью больше, чем познано, а в практическом – противопоставляя волю желаниям. Предмет, угрожающий самосохранению, вызывает страх, если нет возможности с ним совладать. Однако, это страх человека только как природного существа. Как существо моральное человек от природы не зависит. Именно отсюда происходит его способность противостоять страху.

У нас не хватает сил, продолжает мыслитель, охватить теоретически возвышенное мысленным взором, и нет сил физически противостоять практически возвышенному, которое угрожает нам своей мощью. Ф. Шиллер в качестве примера первого приводит океан в спокойную погоду, в качестве второго – океан в бурю. Ограниченность познания вызывает чувство неудовольствия, однако столкновение с такой формой сопротивления не вызывает боль или страх, так как не угрожает самосохранению. Иначе обстоит дело с практически возвышенным. Здесь есть угроза самому существованию, а потому сильнее ощущается разрыв между чувственной и сверхчувственной силой, и значительнее выступает превосходство разума, внут-

ренной свободы духа, когда человек противостоит своему страху. Поэтому практически возвышенное стоит выше теоретически возвышенного.

Ф. Шиллер также отмечает, что в тех случаях, когда силу природы удалось подчинить хитростью или разумом, она перестает быть источником возвышенного. Победенный дикий зверь, плотина, удерживающая мощную реку, корабль в море, успешно противостоящий стихии, не являются примерами возвышенного. Это связано с тем, что сила, ловкость, хитрость, благодаря которым человек подчиняет себе стихии, также происходят из природы, в то время как чувство возвышенного порождается превосходством, опирающимся на разум, исключаяющим всякие природные средства. Дикий конь страшен, а потому является предметом возвышенного, но укрощенный конь теряет обе эти характеристики, однако, в тот момент, когда он вырывается из под власти человека и рвет поводья, то вновь возвращает себе исходные характеристики.

Возвышенное невозможно, если опасность слишком велика и угрожает непосредственно нам: «Сколь ни возвышенна буря на море, рассматриваемая с берега, все же мало склонны оценить ее эстетически люди, находящиеся на корабле, разбиваемом этой бурей» [45, с. 179]. Ф. Шиллер подчеркивает различие между опасностью, от которой мы ограждены физически, когда из хорошо защищенного места наблюдаем за бурей, и опасностью, от наступления которой никто никогда не может быть гарантированно укрыт: такова опасность судьбы, тяжелых болезней и утрат – это неразрешимая проблема моральной безопасности. Физическая безопасность позволяет нам бесстрашно смотреть на объекты, и в этих случаях люди больше склонны к единодушному восприятию предметов как возвышенных. Физическая безопасность не позволяет пробудиться инстинкту самосохранения, а потому не может проявиться и свобода духа. В случае моральной безопасности ситуация меняется: чувственная природа в ней обретает успокоение, однако, лишь косвенным образом при помощи идей разума. В этом случае бесстрашие перед лицом страха возникает благодаря чувству невинности, «несокрушимости нашего существа», корни которых уходят в религиозные идеи [45, с. 181]. Ф. Шиллер отмечает, что мораль здесь не может помочь, поскольку она опирается исключительно на разум и потому не способна считаться с интересами чувственной природы, в то время как религия стремится примирить чувственность и разум. Отсюда для моральной безопасности возникает необходимость согласия между природой и моральным законом. С этих позиций можно рассматривать смерть, однако, идея бессмертия снимает этот страх вместе с чувством возвышенного.

Ф. Шиллер также анализирует божественное как возвышенное. Он отмечает, что сила божества может быть представлена как динамически-возвышенная только в случае, если отрицается силовое воздействие божества на свободу

воли человека. При этом чистая воля совпадает с волей божества, с законом чистого разума. В таком случае страшно может быть только неодобрение божества, однако именно в этой ситуации человек от него не зависит.

Ф. Шиллер добавляет еще несколько штрихов к проблеме возвышенного: «Великим можно явить себя в счастье, возвышенным – только в несчастье» [45, с. 186]. Велик Геракл с его двенадцатью подвигами, возвышен Прометей, прикованный к горе, но не раскаявшийся. Это не моральная, а идеальная безопасность, когда физическое существование и личность мыслятся раздельно.

Далее Ф. Шиллер выводит разряды возвышенного в зависимости от предметов, его порождающих. Он выделяет в возвышенном три представления: мощь природы, невозможность ей сопротивляться, духовное превосходство. Исходя из случайности взаимодействия данных представлений, Ф. Шиллер делит возвышенное на два вида: созерцательно-возвышенный вид (представлен только устрашающий предмет, однако не изображено само страдание и созерцающий должен достроить его, а потом связать с моральной личностью) (рис. 90); патетически-возвышенный (объект, вызывающий страх, представлен в момент, когда он является угрозой, изображается само страдание, тогда для вынесения суждения необходимо только соотнести его с моральным состоянием для обращения в возвышенное) (рис. 91). Поскольку в первом случае дано лишь одно условие, его воздействие будет слабее, чем во втором. А необходимость более активной работы воображения делает его еще и менее широко распространенным. Кроме того, здесь необходимо достраивать ситуацию опасности, что является результатом выбора [45, с. 188].

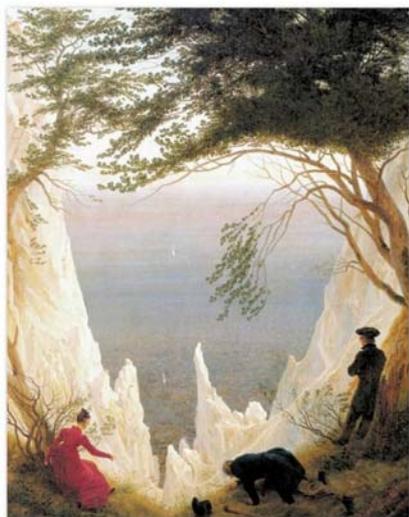


Рис. 90. К. Д. Фридрих.
Меловые скалы на острове
Ругге. 1818 г.



Рис. 91. И. К. Айвазовский.
Девятый вал. 1850 г.

Источником опасности могут выступать не только природные стихии и опасные животные, но и время, и чувство долга, когда оно вступает в противоречие с нашим чувством самосохранения. Здесь фантазия человека привносит чувство опасности, и сам же человек может ее обуздать, в этом случае имеет место созерцательно возвышенное. Ф. Шиллер отмечает, что фантазия может создавать страшное там, где его вообще нет в формах необычайного и неопределенного. Тишина, пустота, неизвестность, таинственность, тьма позволяют фантазии беспрепятственно строить страшные картины.

Патетически возвышенное своей явленностью опасности для человека действует принудительно. Ф. Шиллер отмечает, что прямая угроза лишает человека эстетического восприятия, поэтому возвышенное возникает через страдание во всем его многообразии. Однако, страдание не должно быть слишком сильным, чтобы не превратиться в подлинное страдание, что уничтожит возвышенное [45, с. 194].

Г. В. Ф. Гегель в работе «Эстетика» связывает эстетическое со стадиями развития искусства. Символ – это начальная стадия, при которой смысл и образ лишь отдаленно напоминают друг друга. Вторая стадия – классическое искусство, когда смысл и образ сливаются в гармонии. Третья – романтическая, при которой дух становится абсолютным и в избытке своей духовности выходит за пределы единства смысла и образа [11, с. 8–9].

В возвышенном искусстве смысл как самостоятельная духовная сущность впервые отделяется от конкретного существования как неудовлетворительного.

Возвышенное поднимает абсолют выше непосредственного существования, и этим осуществляет абстрактную свободу. Г. В. Ф. Гегель поддерживает мысль И. Канта о том, что возвышенное находится в душе человека как осознание превосходства духа над природой. Однако, он полагает, что возвышенное также следует понимать как «укорененное в единой абсолютной субстанции в качестве содержания, подлежащего воплощению» [11, с. 74]. Субстанция возвышается над единичным явлением, в котором она воплощена, при этом сама по себе она не доступна созерцанию.

Возвышенное может проявляться в двух формах. В первой форме субстанция является имманентной своим акциденциям, единичное исчезает в субстанции. Такому пониманию возвышенного соответствует пантеистическое искусство, не обладающее пластическими формами: индийская поэзия, магометанская поэзия, христианская мистика. Ко второй форме относится понимание абсолюта как противопоставленного в качестве владыки всей совокупности творений. Этому соответствует искусство возвышенного. Таково отрицательное восхваление единого Бога в еврейской поэзии. Именно во втором случае возвышенное как божество становится доступным созерцанию.

Г. В. Ф. Гегель отмечает, что необходимо различать красоту идеала и возвышенное. В идеале внутреннее проникает во внешнюю реальность таким образом,

что они выступают как адекватные друг другу. В возвышенном внешнее является чем-то служебным в отношении к субстанции, внутреннее далеко выходит за пределы внешнего [11, с. 82]. В символическом искусстве на первый план выступает символ, его Г. В. Ф. Гегель называет святым искусством. В искусстве возвышенного все наоборот, такое искусство является святым по преимуществу и прославляет только могущество Бога. Здесь также нет места пластическому искусству, а подлинным выражением возвышенного является иудейская поэзия.

Философ отмечает, что на фоне противопоставления величия Бога и ничтожности вещей человек пытается обрести собственную честь и утешение. Однако, отмечает Г. В. Ф. Гегель, здесь еще нет идеи о бессмертии души, человек испытывает страх перед Богом в своей ничтожности.

Проблему возвышенного также решает А. Шопенгауэр в тексте «Мир как воля и представление». Он полагает, что в искусстве происходит непосредственное познание платоновских эйдосов, когда субъект, отказавшийся от собственной воли, может воспринимать их в чистом созерцании. Возвышенное проявляется, когда предметы созерцания выступают как враждебные человеческой воле, когда зритель ощущает свое ничтожество в столкновении с их величием. В этот момент зритель должен отвлечься от своей воли и воспринимать страшные предметы со спокойствием, тем самым он возвысится над самим собой, испытает подъем возвышенного. Возвышенное как и красота предполагает безвольное восприятие, полагает философ. Однако, возвышенное от красоты отличается тем, что последняя без принуждения устраняет волю субъекта, в то время как возвышенное требует сознательного возвышения над волей. А. Шопенгауэр обнаруживает различные степени возвышенного, рисуя соответствующие им картины природы. От зимнего солнца в спокойную погоду он переходит к пустынному пейзажу, наполненному тишиной, затем пейзаж полностью освобождается от растительности и остаются голые скалы, а им на смену приходит буря, грозные скалы и темные тучи. «Наша зависимость, наша борьба с враждебной природой, наша воля, сломленная ею, теперь ясно выступают перед нами; но пока личная стесненность не одерживает верх и мы остаемся в эстетическом созерцании, до тех пор сквозь эту борьбу природы, сквозь этот образ сломленной воли проглядывает чистый субъект познания и спокойно, невозмутимо, безучастно (*unconcerned*) постигает идеи тех самых вещей, которые грозны и страшны для воли. В этом контрасте и заключается чувство возвышенного» [49, с. 180]. А. Шопенгауэр обращается к терминологии И. Канта, называя выше описанное динамически-возвышенным.

Математически возвышенным А. Шопенгауэр называет подавленность, возникающую на фоне идеи бесконечности мира, пространства и времени. Од-

нако, устоять перед этой тяжестью позволяет сознание того, что все миры, заключенные в бесконечном космосе, лишь представления нашего воображения, это модификации вечного субъекта, с позиции которого мы себя осознаем. Здесь проступает предчувствие нашего единства с миром: «Это есть возвышение над собственным индивидом, чувство возвышенного» [49, с. 181]. Математически возвышенное мы можем ощущать в объектах, когда наглядно видна наша ничтожность в сравнении с ними. Особенно сильно это чувствуется не на открытом пространстве, а в ограниченном со всех сторон. Такое впечатление производят Собор Св. Петра в Риме (рис. 92) или Св. Павла в Лондоне. То же самое можно сказать о предметах огромных и древних: высоких горах, египетских пирамидах, древних руинах.



Рис. 92. Собор Св. Петра в Риме. 1506–1626 гг.

А. Шопенгауэр отмечает, что возвышенное существует и в этической области: «Человек с подобным характером будет смотреть на людей чисто объективно, а не ценить их по тем отношениям, которые они могли бы иметь к его воле; например, он будет замечать их недостатки, даже их ненависть и несправедливость к нему самому, но это не побудит его к ответной ненависти; он будет свидетелем их счастья, не чувствуя зависти, будет признавать их добрые качества, но без желания теснее сблизиться с ними, он будет любоваться красотой женщин без вожделения» [49, с. 182].

Философ полагает, что приятное, в противоположность возвышенному, вызывает желание, а потому уничтожает эстетическое созерцание: таковы ни-

дерландские натюрморты и обнаженная натура исторических скульптур и живописных полотен. Отвратительное, как отрицательно привлекательное, также возбуждает чувства, а потому недопустимо в искусстве.

Н. Гартман в работе «Эстетика» также обращается к кантовскому определению возвышенного, которое все же считает несколько односторонним и зауженным. Мыслитель выделяет семь видов возвышенного, стремясь создать наиболее полный перечень вариантов данной категории [9, с. 498–500]:

1. Великое и величественное, которое не связано с размерами предмета, такой характеристикой может обладать не крупное здание. В качестве примера Н. Гартман приводит Новую гауптвахту Ф. Шинкеля (1816–1818 гг.) (рис. 93).



Рис. 93. Ф. Шинкель. Гауптвахта. 1816–1818 гг.

2. Строгое, торжественное, выдающееся, глубокомысленное. При этом строгое не рассматривается как унылое, в сочетании с радостным оно дает торжественное. Здесь противоположностью является обыденное.

3. В самом себе завершенное, совершенное; таинственно-безмолвное и тихое. Совершенное, по мысли Н. Гартмана, порождает ощущение превосходства, а загадочное и таинственное намекает на нечто большее, скрытое за ним.

Н. Гартман отмечает, что 2-й и 3-й типы возвышенного не связаны с трагическим, ужасающим, что характерно для традиционных трактовок, здесь возвышенное оказывается аффективно нейтральным.

4. Превосходное в силе и власти. Это могущественное в природе и морально превосходное в человеке, последнее способно не только подавлять, но и воодушевлять.

5. Чудовищное, громадное, страшное, которое вторгается в жизнь человека и сулит ему опасности. Все монументальное в искусстве балансирует на грани между собственно возвышенным и угнетающе огромным, не воспринимаемым как эстетическое без дистанции.

6. Захватывающее и потрясающее. Такой тип возвышенного встречается в человеческой жизни и в поэзии. Здесь просматривается связь с ужасным, однако в захватывающем наблюдается также восхищение и любование.

7. Трагическое Н. Гартман включает в возвышенное. Здесь преобладает художественное, проявляется «эстетически радостное состояние созерцателя».

Н. Гартман стремится показать, что возвышенное не сводится к божественному, оно естественно и человечно; не сводится к количественным характеристикам; угнетающее для него частный случай, а не фундаментальная характеристика; возвышенное – это ценность, которая находится прямо в объекте; здесь есть «соответствие между превосходным предметом и душевной потребностью человека» [9, с. 501].

Мыслитель подчеркивает: «С малолетства человек испытывает влечение к великому и превосходному» [9, с. 502]. И именно это влечение является основной категории возвышенного. Таким образом, возвышенное предстает у Н. Гартмана как вид прекрасного: «Возвышенное поэтому есть такое прекрасное, которое соответствует потребности человека в “великом”, в чем-то выдающемся и легко преодолевает при этом противодействие находящегося в нас боязливости, мелко-человеческого» [9, с. 504]. Мыслитель отмечает, что наилучшим образом возвышенное проявляется в музыке и архитектуре (не изобразительных видах искусства).

3.5. Низменное

Возникновение категории низменного связано с именем Аристотеля, который в «Поэтике» упоминает о герое трагедии Еврипида «Орест» Менелая. Философ полагает, что всякий характер должен складываться из событий необходимых или вероятных, а низость данного персонажа не была вызвана необходимостью [4, с. 661].

Дальнейшая разработка этой категории происходит в эпоху Нового времени в связи с обсуждением проблем искусства. В поэме «Поэтическое искус-

ство» Н. Буало, рассуждая о низменном, нападает на использование просторечия в поэзии: «Бегите подлых слов и грубого уродства» [8, с. 58]. Он выступает против бурлеска и неуместных прикрас [8, с. 74]:

Коль мысль у вас вольна и образы игривы,
В стыдливые слова закутать их должны вы.
Тот, у кого в стихах циничный, пошлый слог,
Не может обличать распутство и порок.

Ф. В. Й. Шеллинг полагает, что низменное не может быть самостоятельным объектом изображения, и если художник все же к нему обращается, то только потому, что оно является «символической изнанкой» идеи, как высшего, совершенного, неизменного [43, с. 273]. Впрочем, низменным для Ф. В. Й. Шеллинга выступает и запечатление натюрмортов, цветов, плодов, животных, изображение которых может быть оправдано лишь в качестве аллегории, поскольку сами по себе они не отображают идеи, так как не имеют цели в себе, в отличие от человека (рис. 94).



Рис. 94. П. Клас. Завтрак. Середина 1640-х гг.

Иные грани низменного представлены в работах У. Хогарта, которые Ф. В. Й. Шеллинг оценивает как образцы «духовной эпидемии», проявление всего низкопробного в современную ему эпоху [43, с. 270] (рис. 95).

а*б**в**г*

Рис. 95. У. Хогард. Карьера мота. 1733–1735 гг.:
а – Игровой дом, *б* – Оргия, *в* – Тюрьма, *г* – Сумасшедший дом

В свою очередь Ф. Шиллер, размышляя о пошлом и низком в искусстве, указывает, что пошлое способно возбуждать лишь чувственный интерес, однако, в искусстве оно может быть облагорожено, и в то же время пошлый ум способен принизить благородное в изображении. Так, мыслитель полагает, что слишком подробное описание деталей быта великого человека умаляют силу и замысел его творений. Пошлыми Ф. Шиллеру представляются работы нидерландских художников. Особо философ подчеркивает, что портрет позволяет изобразить человека пошлым или великим, при этом пошлое выступает как недостаток достоинства [44, с. 505].

Низкое, по мысли Ф. Шиллера, располагается еще ниже пошлого, для него характерно не просто отсутствие мысли, но и наличие грубости чувств, дурных нравов, гнусности помышлений. Пошло преследовать только свою выгоду, но приносить при этом в жертву свою честь – низко.

Искусство может изображать низкие вещи, но также может и низко изображать достойные. Так, Ф. Шиллер обвиняет художников, на чьих полотнах Иисус и Дева Мария выглядят как простая чернь [44, с. 507]. Философ приходит к следующей мысли: низменное вызывает неудовольствие, если появляется там, где его не ждешь (рис. 96).



Рис. 96. П. К. ван Альст. Тайная вечеря. 1531 г.

Далее Ф. Шиллер рассуждает, что ситуация меняется, если низменное переходит в ужасное и поглощается трагическим аффектом. Так, изображение кражи низменно и недостойно во всех отношениях. Однако, если изображенный совершил не только кражу, но и убийство, поступок его еще более гнусный, при этом в эстетическом плане он выигрывает. Ф. Шиллер подчеркивает, что в данном случае моральное и эстетическое суждения расходятся. Во-первых, в эстетическом суждении большую роль играет фантазия, которая связывает все низкие представления с основным изображаемым предметом. Во-вторых, «адское злодеяние может произвести на нас благоприятное эстетическое впечатление, раз оно свидетельствует о силе» [44, с. 509]. В-третьих, страшное злодеяние приковывает внимание ужасом своих последствий, в фокус внимания попадает не прошлое, не душа преступника, а будущее, которое его ждет.

Ф. Шиллер подчеркивает, что степень изображения низменного в живописи, несомненно, должна быть ниже, чем в поэзии, поскольку она дает непосредственное изображение, в то время как текст опирается на наше воображение.

Следуя мыслью за поэтом, мы рисуем образ свободно, в то время как рассматривая картину, мы вынуждены видеть то, что нам показывают, а потому не можем избежать связанных с этим неприятных ощущений [44, с. 511].

В свою очередь К. Розенкранц рассматривает низменное в контексте распада формы и обнаруживает его как первую ступень ординарного. Он полагает, что в определенной ситуации и малость и величина будут уместны. «Низменное же является понятием такой малости, которая не должна бы существовать в качестве, которое подчиняет некоторое бытие его естественным границам» [36, с. 128]. Мыслитель называет низменное «изнанкой величественного», оно устанавливает границы без необходимости их наличия в противоположность великому, реализующему свободу в пространстве и времени, жизни и воли, в отличиях воспитания и социального положения. К. Розенкранц отмечает также, что как пародия на величие низменное может переходить в комическое.

К. Розенкранц полагает, что низменное довольно редко встречается в природе: таковы анемичные воды реки, которые не способны привести в движение мельницу, хилые деревья. Проблема низменного гораздо острее стоит в искусстве.

Далее мыслитель утверждает: «Низменное не должно стать объектом художественного изображения. Но это не означает, что искусство не должно изображать простое таким, каким мы его встречаем в различных ситуациях. Ни в коей мере! Живопись и идиллическая поэзия демонстрируют, каким образом искусство способно находить прекрасное даже в шалаше бедняка» [36, с. 129] (рис. 97).



Рис. 97. Ф. Буше. Пастушок, играющий на волынке. 1754 г.

К. Розенкранц отмечает еще один аспект: низменное зависит от его трактовки, т. е. чрезмерность незначительных деталей, уводящих от сути произведения, разрушает его, делая его низменным.

3.6. Трагическое

Категорию «трагическое» (от гр. *tragikos*) начинает рассматривать Аристотель в своей «Поэтике», он пишет: «Такова же разница и между трагедией и комедией: одна стремится подражать худшим, другая – лучшим людям, нежели нынешние» [4, с. 647]. И далее: «Трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему [определенный] объем, [производимое] речью, услащенной по-разному в различных ее частях, [производимое] в действии, а не в повествовании и совершающее посредством сострадания и страха очищение (*katharsis*) подобных страстей» [4, с. 653]. Трагедию Аристотель рассматривает как подражание действию, которое должно внушать сострадание и страх. Особое его внимание привлекает идея очищения, которое при этом возникает. Возникновение этих чувств провоцируется возникновением цепочки связанных событий из первоначального хаоса и непонимания. Впрочем, при определенных условиях и случайности оказываются уместны: «среди нечаянных событий удивительнейшими кажутся те, которые случились как бы нарочно: как, например, в Аргосе статуя Мития упала и убила виновника смерти этого самого Мития, когда тот смотрел на нее; такие события кажутся не случайными, то и наилучшими сказаниями необходимо будут именно такие» [4, с. 656].

Аристотель полагает, что в структуру трагедии должны входить завязка и развязка, которые соединены переломом от незнания к знанию, а как следствие, к дружбе или вражде, счастью или несчастью. Аристотель выделяет несколько видов узнавания, а наилучшим считает то, которое находит в трагедии «Эдип», где вместе с узнаванием приходит перелом. Он пишет: «такое узнавание с переломом будет производить или сострадание, или страх, а именно таким действиям, как предполагается, подражает трагедия; и счастье с несчастьем тоже будут сопутствовать таким [узнаваниям]» [4, с. 657]. Третьей частью является страсть (*pathos*), которая причиняет гибель или боль.

Наилучшим является для трагедии, когда в несчастье попадает обычный человек, который не выделяется ни добродетелью, ни порочностью, с ним все происходит как бы по ошибке. Далее Аристотель пишет: «Ужасное и жалостное может происходить от зрелища, а может и от самого склада событий... Так, в трагедии поэт должен доставлять удовольствие от сострадания и страха через подражание им, а это ясно значит, что эти [чувства] он должен воплощать в со-

бытиях» [4, с. 659–660]. Наилучшими философ считает сюжеты, когда в столкновение приходят близкие люди и поднимают руку на своих родных. При этом, отмечает Аристотель, важно осознание героем своих поступков. Первые знают и понимают, что делали, такова Медея (рис. 98), убивающая своих детей в трагедии Еврипида. Вторые совершают преступление в неведении, и лишь потом раскрывают свою близость к жертве. Примером этого случая является Эдип у Софокла. Третьи лишь собираются совершить что-то ужасное, однако, вовремя происходит узнавание, и поступок остается несовершенным. «И других случаев, кроме этих, быть не может, ибо необходимо или сделать что-то, или нет, или зная, или не зная» [4, с. 660].



Рис. 98. Теомах. Медея. Геркуланум. I в.

Новое обращение к категории трагического происходит в рамках развития теории трагедии в XVII в. Размышляя о трагедии, Н. Буало, во многом повторяя идеи Аристотеля, пишет [8, с. 77]:

Пускай огнем страстей исполненные строки
Тревожат, радуют, рождают слез потоки!
Но если доблестный и благородный пыл
Приятным ужасом сердца не захватил
И не посеял в них живого состраданья,
Напрасен был ваш труд и все ваши старанья!

Н. Буало развивает эту мысль следующим образом: в трагедии должны быть правдоподобны и характеры, и события, которым зритель поверит и будет сочувствовать. Трагический герой должен быть полон благородства, совершать великие дела, только тогда он может вызывать сочувствие, он не может быть низок и жалок [8, с. 87].

Особую трактовку трагическому дает Г. Э. Лессинг, который сопоставляет возможности литературы и изобразительного искусства в создании образов страдания. Мыслитель подчеркивает, что трагическое в изобразительных искусствах не должно изображаться в момент пика страданий, это неуместно. В качестве удачного примера он приводит Медею, изображенную Теомахом (см. рис. 98). Женщина представлена за несколько минут до убийства собственных детей, когда еще продолжается борьба между любовью к детям и ревностью к оставившему ее Язону. «Мы предвидим исход этой борьбы, мы уже заранее содрогаемся при одном виде суровой Медеи, и наше воображение далеко превосходит все, что художник мог бы изобразить в эту страшную минуту. Но запечатленная в этом произведении искусства нерешительность Медеи именно потому и не оскорбляет нас, что мы скорее желаем, чтобы и в самой действительности все на этом и остановилось» [23, с. 391].

Ф. Шиллер также обращается к теме трагического. Он полагает, что получение высшего удовольствия достигается через страдание. Здесь все возможные случаи естественной целесообразности приносятся в жертву целесообразности моральной, и даже большей моральной целесообразности может быть принесена в жертву меньшая [46, с. 33]. Страдания преступника доставляют не меньшее удовольствие, чем страдания человека добродетельного. Сходные чувства вызывает и скорбь о нарушении нравственного закона. Раскаяние и отчаяние говорят о наличии нравственного в душе у преступника.

В работе «О трагическом искусстве» Ф. Шиллер подчеркивает привлекательность аффекта, особенно неприятного: «Таково низменное свойство нашей природы: все печальное, страшное, ужасное непреодолимыми чарами влечет нас к себе, так что мы сами чувствуем, как явления страдания и ужаса с одинаковой силой одновременно привлекают и отталкивают нас» [47, с. 41]. Всегда найдутся желающие с жадностью послушать про убийство или сказку о привидениях, при этом «жадность тем сильнее, чем больше становятся волосы дыбом» [47, с. 41]. Степень наслаждения, которую порождает сочувствие страданию зависит от глубины страдания. Оно «включает» деятельность души, которая есть деятельность разума как абсолютной самодостаточности. Таким образом, аффект привлекателен тем, что порождает деятельность.

Далее мыслитель отмечает, что искусство, подражая природе, способно породить условия выше описанного сострадания и наслаждения при следующих условиях: для усиления сострадания нужно непосредственное присутствие и живое воплощение; страдания должны быть правдивы, находиться в соответствии с природой всякого субъекта; от повествования требуется законченность (вся цепочка событий должна быть представлена зрителю полностью); кроме того, страдания должны быть достаточно продолжительны.

Итак, заключает Ф. Шиллер: «В основе трагических эмоций лежат следующие условия. Во-первых, предмет нашего сострадания должен быть родственен нам в полном смысле этого слова, а действие, которое должно вызвать сострадание, должно быть нравственным, т. е. свободным. Во-вторых, страдание, его источники и степени должны быть полностью сообщены нам в виде ряда связанных между собой событий. В-третьих, оно должно быть чувственно воспроизведено, не описано в повествовании, но непосредственно представлено нам в виде действия» [47, с. 58].

Проблему трагического затрагивает и Г. В. Ф. Гегель. В «Эстетике» он предлагает понимание драмы как высшей формы поэзии и искусства вообще. Драма соединяет объективность эпоса и субъективизм лирики. Драма не просто повествует о некоторых событиях, она обязательно включает в себя обстоятельства, страсти, характеры, которые постоянно вступают в конфликт. Конечное состояние покоя достигается через волевое усилие и свершения. Драма возникает во вполне развитом обществе, когда эпос и лирика остались позади, полагает мыслитель. Драма требует, чтобы «уже вполне пробудилось свободное самосознание человеческих целей, перипетий и судеб» [12, с. 539]. Драма, подобно эпосу, представляет некоторое действие, однако, в ее основе находится не нечто внешнее, а активный, обладающий самосознанием индивид. Драма «не распадается на лирический внутренний мир, противопоставленный внешнему миру, а представляет внутренний мир и его же внешнюю реализацию» [12, с. 540]. Драматизм происходит не из внешних обстоятельств, а из внутренних целей и страстей. При этом индивид как носитель воли приходит в столкновение с другими индивидами. В результате раскрывается сущность человеческих целей, характеров и конфликтов. В центре драмы оказывается волящее Я индивида, которое прорывается во внешний мир через действие и вновь вбирает его в себя через результат своих поступков.

Г. В. Ф. Гегель подчеркивает, что в драматическом произведении целеполагание носит индивидуальный характер, а потому в результате возникает целый клубок конфликтующих целей. Именно поэтому, далее утверждает философ, «истинным содержанием, действенным на протяжении всей драмы, являются вечные силы, нравственные в себе и для себя» [12, с. 542]. В результате подлинный конфликт

заключается не в отдельных индивидах, а в божественном «как целостности внутри себя», таким образом драма представляет собой выражение необходимости.

Г. В. Ф. Гегель подчеркивает, что в трагедии цели, которые ставят перед собой индивиды, являются субстанциальными, оправданными в человеческой воле. Сюда относятся семейные связи, гражданские отношения, патриотизм, церковные дела, благочестие и т. д. Характеры героев трагедии сомкнуты с какой-то одной чертой индивидуальности, что позволяет им избегать случайностей и достичь высот свободного самодавления. Их образы мыслитель сравнивает с античными статуями богов. Таким образом, подлинная тема изначальных трагедий – это божественное начало. Подлинный трагизм состоит в том, что каждая из сторон в конфликте правомерно стремится к достижению своих целей, а потому, сталкиваясь и нарушая целостность друг друга, «они оказываются виноватыми именно благодаря своей нравственности» [12, с. 576]. Трагические коллизии и раскол, которые они несут, оправданы, с точки зрения Г. В. Ф. Гегеля. Философ полагает, что трагическое разрешение конфликта, сопровождаемое гибелью индивида, все же оправдано, так как позволяет осуществиться вечной справедливости, позволяет преодолеть одностороннюю обособленность в примирении.

Сравнивая античную и романтическую трагедии, Г. В. Ф. Гегель приходит к заключению, что для последней внешнее выражение конфликта, личные цели героев затуманивают ее подлинную сущность. Однако появляется и «абсолютная философская трагедия», образцом которой является «Фауст» Г. Гете. Герой пытается охватить научный поиск и наслаждение жизнью, опосредовать субъективные устремления в абсолюте.

Г. В. Ф. Гегель также отмечает, что в романтических трагедиях нередко субъективное настолько сильно, что индивиды не имеют субстанциальной оправданности своих поступков, в отличие от персонажей античных трагедий. Поэтому нередко трагическая глубина и красота теряются. В качестве счастливого исключения Г. В. Ф. Гегель называет У. Шекспира, герои которого столь подлинны в своих характерах, что даже самые отвратительные из них вызывают интерес.

Далее философ подчеркивает, что гибель героев оправдана, только если речь идет о достижении субстанциальных целей, что характерно для античной трагедии. Что касается романтических трагедий, то герой, чьи интересы не были субстанциальными, скорее должен примириться с судьбой, чем погибнуть. Вообще, трагизм должен быть оправдан целями, иначе он становится бессмысленным, заключает Г. В. Ф. Гегель.

Ф. Ницше рассматривает рождение трагедии в контексте греческой культуры, в которой происходит борьба между дионисийским (оргастическим) и аполлоновским (творящим образами) началами, а их соединение порождает аттическую трагедию. Аполлоновское начало предполагает чувство меры, свободу от резких

порывов. Аполлон символизирует принцип индивидуальности. В то время как сущность дионисийского начала передается через образ опьянения. Это соединение человека с человеком, возвращение человека к природе. Ф. Ницше настаивает, что трагедия «с самого начала была избавлена от кропотливого портретирования действительности» [28, с. 81]. Она рождается из действия хора, который мыслит себя тем, кого изображает. Дионисийский человек осознает ужас и нелепость бытия и испытывает отвращение к повседневности. Возвышенное выступает как художественное преодоление ужаса, а комическое – нелепого. Трагедия указывает на подлинные истины природы и противостоит культурной лжи; ее образ – сатир, выражающий природное начало [28, с. 84]. Драматическое искусство требует очарованности, в которой зритель, представленный хором, превращается в сатира и уже как сатир видит Бога, и в этом состоянии получает новое, восполняющее видение аполлонических образов. Так, дионисийское начало представлено хором, а аполлоническое – действием актеров [28, с. 86–87]. Гибель трагедии Ф. Ницше связывает с работами Еврипида, который вывел на сцену обычного зрителя, живущего простой повседневной жизнью [28, с. 97].

Н. Гартман рассматривает трагическое вместе с возвышенным, указывая, что трагическое – это форма возвышенного, но, вместе с тем, что одно к другому не сводится. Трагическое в какой-то мере противостоит возвышенному. Это проявляется в реакции: неудача и гибель вызывают сожаление (это собственно трагическое), но величие погибающего приводит к восхищению и внутренней возвышенности [9, с. 518]. Н. Гартман также отмечает, что эстетическое наслаждение трагическим в жизни явление достаточно редкое, поскольку высока эмоциональная вовлеченность в происходящее. Здесь необходимо восприятие на расстоянии, но в то же время «морально открытое сердце для людей и ситуаций», поскольку они реальны. Эта ситуация требует «двух душ в одном человеке», что достаточно редко [9, с. 184].

3.7. Комическое

Теоретическое осмысление категории комического (от гр. *komikos* – веселый, смешной) начинается с античности. В «Поэтике» Аристотеля часть, посвященная комедии, до нас не дошла. Тем не менее, несколько замечаний философа сохранились и дают некоторое представление о его взглядах. Первым поэтом, сочинившим комедию, он считает Гомера, который явно отошел от существовавших ранее ругательных песен. Аристотель пишет: «Комедия же, как сказано, есть подражание [людям] худшим, хотя и не во всей их подлости: ведь смешное есть [лишь] часть безобразного. В самом деле, смешное есть некоторая ошибка и уродство, но безболезненное и безвредное; так, чтобы недалеко

[ходить за примером], смешная маска есть нечто безобразное и искаженное, но без боли» [4, с. 650]. Таким образом, смешное связано с уродством, однако отличается безболезненностью и безвредностью.

Позднее теория комедии начинает разрабатываться в XVII в. Н. Буало в «Поэтическом искусстве» настаивает на четком различении жанров поэзии. Он нападает на эпиграмму, из которой остроты переключались во все другие жанры. Затем дает положительную оценку сатире [8, с. 72]:

Не злобу, а добро стремясь посеять в мире,
Являет истина свой чистый лик в Сатире.
Луцилий первый ввел сатиру в гордый Рим.
Он правду говорил согражданам своим
И отомстить сумел, пред сильным не робея,
Спесивцу богачу за честного плебея.

Н. Буало восторгается Горацием и Ювеналом, остротой и изяществом их слога. Поэт одобряет водевиль, однако, не приветствует, когда в этом жанре затрагиваются религиозные проблемы. Н. Буало также пишет о комедии [8, с. 94]:

Уныния и слез смешное вечный враг.
С ним тон трагический не совместим никак,
Но унижительно Комедии серьезной
Толпу увеселять остротою скабресной.

У. Хогарт отмечает, что комическое возникает, когда присутствует преувеличение. Так, большой парик может придавать благородство и пронизательность выражению лица, но слишком большой может стать карикатурой (рис. 99). Он пишет: «Неуместные и несовместимые излишества всегда вызывают смех; особенно когда форма этих излишеств не отличается изяществом, т. е. когда они однообразны по своим очертаниям» [42, с. 134]. Также смешны перепутанность понятий и форм: соединение черт старости и молодости в одном образе, человеческая одежда на обезьяне и т. д.



Рис. 99. У. Хогарт. Таблица 1. Рисунки 16 и 17

В работе «Критика способности суждения» повод к смеху И. Кант рассматривает как вид игры с эстетическими идеями или представлениями рассудка, который, как и музыка, служит исключительно получению удовольствия. Смех И. Кант описывает через движение тела, которое расслабляется, когда в идеях рассудок не находит того, что ожидал. Веселый безудержный смех, с точки зрения философа, предстает как нечто нелепое. «Смех есть аффект от внезапного превращения напряженного ожидания в ничто» [7, с. 213]. Подобное превращение не может быть радостным для рассудка, однако, радость оно вызывает.

Шутка, по мнению философа, должна включать в себя нечто, что способно нас на мгновение обмануть. И когда иллюзия исчезает, человек оглядывается назад на свое волнение и соотносит с напряжением, которые испытал; колебание при этом и есть смех.

И. Кант рассматривает веселость как нечто родственное удовольствию от смеха. А юмор у него выступает как талант, как способность судить о вещах необычно, и все же на основе разума.

Ф. В. Й. Шеллинг в «Философии искусства» рассматривает комическое через призму эстетизации безобразного, которое происходит в искусстве: «Изящное искусство может обратиться к сфере низкого, лишь постольку, поскольку и в ней достигает идеала и его совершенно переворачивает. Это переворачивание и есть сущность комического» [43, с. 273].

Г. В. Ф. Гегель в «Эстетике» проводит различие между комическим и сатирой. Последняя обличает пороки людей, а потому не несет в себе ничего смешного. Глупости, заблуждения, нелепости также не смешны. Люди смеются над абсолютно противоположными вещами, отмечает мыслитель: над пошлыми и плоскими, над значительными и глубокими. Все, что противоречит привычному созерцанию, может вызвать смех. Мыслитель полагает, что смех является выражением самодовольного практического ума, знаком того, что люди достаточно умны, чтобы распознать контраст и почувствовать себя выше него [12]. Смех бывает издевательский и язвительный, в то время как комизм доброжелателен, продолжает Г. В. Ф. Гегель, поскольку исходит от рассудка, способного встать над своими противоречиями.

Жан-Поль в «Приготовительной школе эстетики» отмечает, что в комическом удовольствии от смешного вытекает из ощущения несовершенства, к тому же оно нравится и в поэзии, и в жизни. Мыслитель полагает, что комедия и трагедия не противоположны, поскольку существует трагикомедия. Не противоположна комическому и сентиментальность. Подлинной противоположностью комического, по мысли Жана-Поля, является возвышенное [17, с. 130]. Это возвышенное мыслится в духе И. Канта и является исходной точкой для рас-

смотрения комического. Жан-Поль исходит из противопоставления великому малому. Далее он отмечает, что малому нет места в области морали, поскольку во внутреннем мире нравственность вызывает уважение, а ее отсутствие – презрение, а во внешнем ее присутствие дает любовь, а отсутствие – ненависть. Но для смешного здесь не находится места, поэтому оно обнаруживается в царстве рассудка, где ему соответствует безрассудное. При этом, чтобы побудить чувство, необходимо созерцать рассудок посредством чувственного образа, который избирает ложное действие. Однако, само по себе заблуждение не смешно, необходимо, чтобы оно раскрылось: либо одно из действующих лиц, либо зритель должны понимать подлинную суть ситуации. Противоречие между ситуацией и действием должно стать очевидным, при этом фантазия выступает посредницей между внутренним и внешним, а значит в комическом, как и в возвышенном, чувство располагается в субъекте, а не в объекте.

Следующий момент, на котором останавливается Жан-Поль, – это внезапность. При этом смех провоцируется непреднамеренным сочетанием несовместимого. И вновь здесь важно знание зрителя об объекте.

Жан-Поль также отмечает, что человек не может смеяться над собой, и точно так же невозможно смеяться над полной глупостью. Смешному существу необходима видимость свободы, чтобы в полной мере проявить себя. Ему также необходима доля разумности, причем, чем она больше, тем больше и смешного.

Жан-Поль выделяет три составные части смешного: объективный контраст между устремлениями и бытием смешного существа с созерцаемой ситуацией; сама чувственно данная ситуация; субъективный контраст между первым и вторым, который обеспечивается осведомленностью зрителя. Различное сочетание этих элементов смешного порождает различные жанры комического [17, с. 139].

Жан-Поль разводит комическое и сатиру, последняя не провоцирует смех, она лишена легкости и безрассудства и бичует пороки общества. Поэтому сатира морально связана, в то время как комическое полно веселья и простирается везде, где есть рассудок.

Место комического и комедии в культуре рассматривал В. Гюго в «Предисловии к Кромвелю». Писатель отмечает, что мы имеем дело с постепенным развитием культуры: Античность – это детство, а XIX в., когда жил автор, – старость. Поэтому отсутствие комедии и гротеска, на котором настаивают теоретики классицизма, указывает только на молодость культуры, однако, в зачаточном состоянии они присутствовали уже тогда, поскольку ничего не вырастает без корня. Что касается современной ему культуры, В. Гюго считает, что современный гений рождается из соединения гротескного и возвышенного [13, с. 84–85]. Сирены, тритоны, фурии, циклопы, парки, гарпии, сатиры – это гротеск. Полифем – это гротеск ужасный, Силен – гротеск смешной. Впрочем, античный гро-

теск робок, его заглушает эпопея. Античные сатиры и сирены лишь чуть-чуть уродливы, фурии красивы, а парки и гарпии уродливы лишь по атрибутам. Всех их окутывает дымка божественности, поэтому комедия оказывается незамеченной. Иная ситуация в новоевропейской культуре. Гротеск, по мнению В. Гюго, распадается на уродливое и ужасное, с одной стороны, и на комическое и шутовское – с другой. Отдельно писатель выделяет творчество Ж. Калло (рис. 100, 101), создателя огромного количества пародий на человека, и называет его «Микеланджело бурлеска».



Рис. 100. Ж. Калло. Офорты из серии «Балли ди Сфессания». 1621 г.



Рис. 101. Ж. Калло. Танец сфессаний. Два Пантолоне. 1617 г.

Последователь Г. В. Ф. Гегеля К. Розенкранц в работе «Эстетика безобразного» отмечает, что в современной ему теории сложилась практика рассматривать комическое как противоположность возвышенного, однако, полагает мыслитель, вернее было бы считать, что комическое противостоит прекрасному, или даже проясняет безобразное в прекрасном. «Безобразное противится прекрасному, противопоставляет себя ему, опровергая его, в то время как комическое может быть прекрасным, но не в значении обычной, положительной красоты, а в смысле эстетической гармонии, возвращения противоречия в единство» [36, с. 63]. При этом комическое способно переходить в возвышенное.

К. Розенкранц рассматривает карикатуру как полную противоположность высокого. Она, по его мнению, концентрирует в себе все метаморфозы безобразного и противопоставляется идеалу, который инверсирует [36, с. 69]. Переход между карикатурой и прекрасным дает массу нюансов, карикатур вульгарных и великих, очаровательных и устрашающих и т. д. Уродство, представленное в карикатуре, содержит в себе прекрасное, которое в то же время отрицает.

Повседневность изобилует примерами комического, размышляет К. Розенкранц: таков грузовик, наполненный самыми разными вещами вперемешку, необычайное соседство различных заведений в одном здании.

Философ обращается к этимологии слова «карикатура», которое означает «перенасыщенность», и здесь обнаруживает происхождение склонности карикатуры к преувеличениям. Для ее понимания необходимо учитывать контекст отношений, в которых рассматривается тот или иной феномен: в карикатуре должен быть учтен баланс между индивидуальным и всеобщим, на который опирается ее сущность. Карикатура усиливает крайности ординарного и отвратительного, однако сами по себе они еще не становятся ею. Точно так же ассиметричное не карикатурно, оно просто отрицает симметрию. Карикатурой же становится то, где «нарушение требуемой самой природой симметричного меры, будет совсем не к месту» [36, с. 123].

Характеризуя комедию, К. Розенкранц отмечает, что для достижения комического эффекта необходимо «применять противоречие с точки зрения людей и их реального состояния или свойств, поскольку посредством свободы, которая оказывается игнорированием их реального образа, усиливается комический эффект» [36, с. 125].

Мыслитель также поднимает тему комического в природе, полагая, что мутация и увядание способны создавать у растений формы, отклоняющиеся от нормы и забавные в глазах художника. Такие примеры встречаются у кактусов, моркови, тыквенных.

Н. Гартман в работе «Эстетика» также обращается к теме комического. Он причисляет комическое к прекрасному, хотя и отмечает, что оно не обладает метафизической глубиной последнего. Далее он разводит понятия «комическое» и «юмор», указывая, что первое принадлежит объекту, хотя бы только в восприятии субъекта, второе – напрямую является свойством субъекта. Юмор – это талант, за которым стоит моральный характер и доброжелательность, он способен открывать глубину. Далее следуют пустая забава; шутка как кульминация комического; ирония, предполагающая личное превосходство при формальном унижении собственного я; сарказм – «горькое, язвительное, уничтожающее отрицание в форме преувеличенного признания» [9, с. 559].

Н. Гартман также отмечает, что юмор может перерасти в карикатуру и дешевый скепсис, в бессердечную насмешку, если происходящее в жизни воспринимать как действие на сцене. «Настоящий юморист так не воспринимает жизнь; он в смехе не забывает серьезность действительности – напротив, благодаря контрасту он, пожалуй, принимает ее еще ближе к сердцу. И для этого также необходимы зрелость, моральная сила и немного настоящего превосходства» [9, с. 184].

Комическое Н. Гартман определяет через четыре момента: бессмыслицу, видимость значительного или веского, саморазрешение видимости в ничто и неожиданность.

Н. Гартман говорит, что комическое встречается преимущественно в поэзии, немного в живописи, его нельзя найти в архитектуре, довольно редко оно присутствует в музыке. Мыслитель разводит этическое и эстетическое в комическом, именно последнее предполагает наслаждение прекрасным и веселость.

Вопросы и задания для самостоятельной работы

1. Какова природа прекрасного? Можно ли объединить мыслителей в группы по их представлениям?
2. Кто из философов пытался найти высшее, сверхприродное основание прекрасного? Каким это высшее основание они описывали?
3. Какую роль играют числовые соотношения в понимании красоты? Кто из мыслителей обращался к данной проблеме?
4. Что такое целесообразность? Как разные мыслители использовали это понятие для объяснения красоты?
5. С какими аффектами философы связывают прекрасное? Как они аргументируют свою позицию?
6. Возможно ли непосредственное созерцание красоты? Если нет, то как ее все же достичь? Какие пути предлагают авторы?

7. Каково отношение моральных ценностей и прекрасного?

8. С какими категориями разные авторы соотносят прекрасное? Постройте схемы при помощи кругов Эйлера.

9. Какие определения безобразному дают разные авторы? Сгруппируйте авторов по ответам.

10. С какими категориями взаимодействует безобразное? Нарисуйте соотношение при помощи кругов Эйлера.

11. Какие категории рассматриваются как градации безобразного? Можно ли их распределить по шкале?

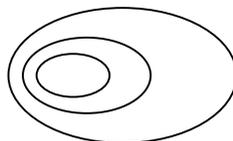
12. В чем состоит специфика восприятия безобразного в современной культуре?

13. Какие определения дают возвышенному разные авторы? Чьи взгляды сходятся между собой?

14. В каком отношении к прекрасному стоит возвышенное в разных версиях? Сгруппируйте по этому принципу мыслителей, описывающих возвышенное.

15. Какие источники возвышенного выделяют мыслители? Можно ли их сгруппировать между собой? Сделайте таблицу.

16. Какие феномены подпадают под понятие возвышенного у разных мыслителей? Заполните схему, представленную на рисунке. Укажите значимые феномены и авторов.



17. Какие определения низменному дают разные авторы? Как они эти определения обосновывают?

18. С какими категориями взаимодействует низменное? Что ему противоположно? С чем оно оказывается близко?

19. Какие феномены подпадают под категорию низменного?

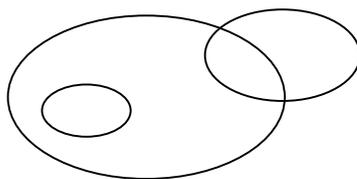
20. Как оценивают разные авторы возможность изображения низменного искусством?

21. Что понимают под трагическим разные авторы? Какие точки соприкосновения можно обнаружить между ними?

22. Какими средствами конструируется трагическое в разных интерпретациях? Какие виды трагедий можно найти у мыслителей?

23. Существуют ли ограничения для изображения трагического? В чем они состоят?

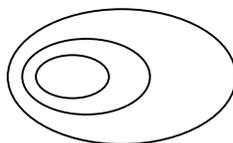
24. С какими категориями взаимодействует трагическое? Заполните схему, представленную на рисунке.



25. Что такое комическое? Существует ли общее ядро в понимании этой категории?

26. В каком отношении находится комическое с другими категориями? Сгруппируйте по этому принципу мыслителей.

27. Какие категории близки комическому? Выпишите определения у разных авторов. Чем они между собой отличаются? Можно ли их выстроить в шкалу?



28. Какие феномены подпадают под понятие комического у разных мыслителей? Заполните схему, представленную на рисунке. Укажите значимые феномены и авторов.

Список используемой литературы

1. *Августин Аврелий*. Исповедь / Августин Аврелий. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Avrelij_Avgustin/isproved/#0_108. Текст: электронный.

2. *Августин Аврелий*. О порядке / Августин Аврелий. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Avrelij_Avgustin/o_porjadke/#0_6. Текст: электронный.

3. *Аристотель*. Политика: перевод с древнегреческого / Аристотель; общ. ред. А. И. Доватура. Текст: непосредственный // Аристотель. Сочинения: в 4 томах. Москва: Мысль, 1983. Т. 4. С. 375–644.

4. *Аристотель*. Поэтика: перевод с древнегреческого / Аристотель; общ. ред. А. И. Доватура. Текст: непосредственный // Аристотель. Сочинения: в 4 томах. Москва: Мысль, 1983. Т. 4. С. 645–680.

5. *Бёрк, Э.* Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного / Э. Бёрк; пер. с англ. Е. С. Лагутина; общ. ред., вступ. ст. и ком. Б. В. Мееровского. Москва: Искусство, 1979. 237 с. Текст: непосредственный.

6. *Бодлер, Ш.* Цветы зла / Ш. Бодлер. URL: <http://lib.ru/POEZIQ/BODLER/flowers.txt>. Текст: электронный.

7. *Бретон, А.* Манифест сюрреализма / А. Бретон. URL: <https://e-libra.ru/read/411496-manifest-surrealizma.html>. Текст: электронный.

8. Буало, А. Поэтическое искусство / А. Буало; пер. Э. Л. Линецкой; ред. А. А. Смирнова; вступ. ст. и ком. Н. А. Сигал. Москва: Художественная литература, 1957. 234 с. Текст: непосредственный.
9. Гартман, Н. Эстетика / Н. Гартман; пер. с нем. Т. С. Батищевой, А. В. Дерюгиной, Е. В. Касьяновой, М. К. Мамардашвили; под ред. А. С. Васильева. Киев: Ника-Центр, 2004. 639 с. Текст: непосредственный.
10. Гегель, Г. В. Ф. Эстетика: в 4 томах / Г. В. Ф. Гегель; пер. В. Г. Столпнера; под ред. и с предисл. М. Лифшица. Москва: Искусство, 1968. Т. 1. 312 с. Текст: непосредственный.
11. Гегель, Г. В. Ф. Эстетика: в 4 томах / Г. В. Ф. Гегель; пер. В. Г. Столпнера; под ред. и с предисл. М. Лифшица. Москва: Искусство, 1969. Т. 2. 238 с. Текст: непосредственный.
12. Гегель, Г. В. Ф. Эстетика: в 4 томах / Г. В. Ф. Гегель; пер. В. Г. Столпнера; под ред. и с предисл. М. Лифшица. Москва: Искусство, 1971. Т. 3. 622 с. Текст: непосредственный.
13. Гюго, В. Предисловие к Кромвелю / В. Гюго. Текст: непосредственный // Гюго В. Собрание сочинений: в 15 томах. Москва: Художественная литература, 1956. Т. 14: Критические статьи, очерки, письма. С. 74–133.
14. Дионисий Ареопагит. Сочинения. Толкования Максима Исповедника / Дионисий Ареопагит. Санкт-Петербург: Алетейя: О. Абышко, 2002. 854 с. Текст: непосредственный.
15. Дюрер, А. Наброски к предисловию книги о живописи / А. Дюрер. Текст: электронный // Дюрер, А. Из ранних рукописных набросков. URL: http://thelib.ru/books/dyurer_albreht/traktaty-read.html.
16. Дюрер, А. Четыре книги о пропорциях / А. Дюрер. Текст: электронный // Дюрер, А. Из ранних рукописных набросков. URL: http://thelib.ru/books/dyurer_albreht/traktaty-read.html.
17. Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики: перевод с немецкого / Жан-Поль; вступ. ст., сост., пер. и коммент. А. В. Михайлова. Москва: Искусство, 1981. 448 с. Текст: непосредственный.
18. Зотов, С. Страдающее Средневековье. Парадоксы христианской иконографии / С. Зотов, М. Майзульс, Д. Хармен. Москва: АСТ, 2018. 416 с. Текст: непосредственный.
19. История уродства / пер. с ит. А. А. Сабашниковой, И. В. Макарова, Е. Л. Кассировой, М. М. Сокольской; под ред. У. Эко. Москва: СЛОВО, 2007. 456 с. Текст: непосредственный.
20. Кант, И. Критика способности суждения / И. Кант. Текст: непосредственный // Кант И. Сочинения: в 6 томах / И. Кант; под общ. ред. В. Ф. Асмуса, А. В. Гулыги, Т. И. Ойзермана. Москва: Мысль, 1966. Т. 5. С. 162–527.

21. *Колпинский, Ю. Д.* Искусство Эгейского мира и Древней Греции / Ю. Д. Колпинский. Москва: Искусство, 1970. 444 с. Текст: непосредственный.
22. *Кроче, Б.* Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика / Б. Кроче. Москва: Интрада, 2000. 160 с. Текст: непосредственный.
23. *Лессинг, Г. Э.* Лаокоон, или О границах живописи и поэзии / Г. Э. Лессинг. Текст: непосредственный // Лессинг Г. Э. Избранное / Г. Э. Лессинг; вступ. ст. и коммент. А. Гулыги. Москва: Художественная литература, 1980. С. 379–498.
24. *Лосев, А. Ф.* История античной эстетики: в 8 томах / А. Ф. Лосев; вступ. ст. А. А. Тахо-Годи. Москва: АСТ; Харьков: Фолио, 2000. Т. 1: Ранняя классика. 624 с. Текст: непосредственный.
25. *Лосев, А. Ф.* История античной эстетики: в 8 томах / А. Ф. Лосев; вступ. ст. А. А. Тахо-Годи. Москва: АСТ; Харьков: Фолио, 2000. Т. 2: Софисты. Сократ. Платон. 846 с. Текст: непосредственный.
26. *Маринетти, Ф. Т.* Манифест Футуризма / Ф. Т. Маринетти. URL: https://www.hse.ru/data/2017/11/15/1172476317/Manifest_futurizma_Marinetti.pdf. Текст электронный.
27. *Марк Аврелий.* К себе самому / Марк Аврелий. URL: <https://e-libra.ru/read/396665-k-sebe-samomu.html>. Текст: электронный.
28. *Ницше, Ф.* Рождение трагедии из духа музыки / Ф. Ницше; пер. с нем. Г. А. Рачинского. Текст: непосредственный // Ницше Ф. Сочинения: в 2 томах. Москва: Мысль, 1996. Т. 1. С. 57–157.
29. *Платон.* Государство: перевод с древнегреческого / Платон; под общ. ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса. Текст: непосредственный // Платон. Сочинения: в 3 томах. Москва: Мысль, 1971. Т. 3 (1). С. 89–454.
30. *Платон.* Парменид: перевод с древнегреческого / Платон; под общ. ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса. Текст: непосредственный // Платон. Сочинения: в 3 томах. Москва: Мысль, 1970. Т. 2. С. 401–478.
31. *Платон.* Пир: перевод с древнегреческого / Платон; под общ. ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса. Текст: непосредственный // Платон. Сочинения: в 3 томах. Москва: Мысль, 1970. Т. 2. С. 95–156.
32. *Платон.* Филеб: перевод с древнегреческого / Платон; под общ. ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса. Текст: непосредственный // Платон. Сочинения: в 3 томах. Москва: Мысль, 1971. Т. 3 (1). С. 9–88.
33. *Плотин.* Первая Эннеада / Плотин; пер. с древнегр. и вступ. ст. и коммент. Т. Г. Сидаша, Р. В. Светлова. Санкт-Петербург: Изд-во О. Абышко, 2004. 320 с. Текст: непосредственный.
34. *Плотин.* Вторая Эннеада / Плотин; пер. с древнегр., вступ. ст. Т. Г. Сидаша. Санкт-Петербург: Изд-во О. Абышко, 2004. 374 с. Текст: непосредственный
Текст: непосредственный.

35. *Псевдо-Лонгин*. О возвышенном / Псевдо-Лонгин; пер. статьи и прим. Н. А. Чистяковой. Москва; Ленинград: Наука, 1966. 150 с. Текст: непосредственный.

36. *Розенкранц, К.* Эстетика безобразного / К. Розенкранц. Текст: непосредственный // Шкепу М. Эстетика безобразного К. Розенкранца / М. Шкепу; Ин-т проблем соврем. искусства Нац. акад. искусств Украины. Киев: Феникс, 2010. С. 23–260.

37. *Соколов, Г. И.* Искусство Древней Греции / Г. И. Соколов. Москва: Искусство, 1980. 271 с. Текст: непосредственный.

38. *Софокл*. Антигона / Софокл. Текст: непосредственный // Античная литература. Греция. Антология: в 2 частях / сост. Н. А. Федоров, В. И. Мирошенкова. Москва: Высшая школа, 1989. Ч. 1. С. 316–363.

39. *Фичино, М.* Комментарии на «Пир» Платона / М. Фичино. Текст: непосредственный // Антология эстетики: в 2 томах. Москва: Искусство, 1981. Т. 1. С. 144–241.

40. *Фома Аквинский*. Сумма теологии / Фома Аквинский; пер. с лат. С. И. Еремеева (гл. 1–26), А. А. Юдина (гл. 27–43). Киев: Эльга: Ника-Центр; Москва: Элькор-МК, 2002. Ч. I: Вопросы 1–43. Текст: непосредственный.

41. *Франциск Ассизский*. Песнь благодарения во всех тварях Божиих / Франциск Ассизский. Текст: непосредственный // Цветочки святого Франциска Ассизского: Первое житие святого Франциска: перевод с латинского: перевод с английского. Санкт-Петербург: Амфора, 2000. С. 337.

42. *Хогарт, У.* Анализ Красоты: перевод с английского / У. Хогарт; вступ. ст. и примеч. М. П. Алексеева. Ленинград: Искусство, 1987. 254 с. Текст: непосредственный.

43. *Шеллинг, Ф. В. Й.* Философия искусства / Ф. В. Й. Шеллинг. Москва: Мысль, 1966. 496 с. Текст: непосредственный.

44. *Шиллер, Ф.* Мысли об употреблении пошлого и низкого в искусстве / Ф. Шиллер. Текст: непосредственный // Шиллер Ф. Собрание сочинений: в 7 томах / Ф. Шиллер; пер. с нем. под ред. Л. Е. Пинского; под общ. ред. Н. Н. Вильмонта, Р. М. Самарина; послесл. В. Ф. Асмуса. Москва: Художественная литература, 1957. Т. 6. С. 505–511.

45. *Шиллер, Ф.* О возвышенном / Ф. Шиллер. Текст: непосредственный // Шиллер Ф. Собрание сочинений: в 7 томах / Ф. Шиллер; пер. с нем. под ред. Л. Е. Пинского; под общ. ред. Н. Н. Вильмонта, Р. М. Самарина; посл. В. Ф. Асмуса. Москва: Художественная литература, 1957. Т. 6. С. 171–196.

46. *Шиллер, Ф.* О причине наслаждения, доставляемого трагическими предметами / Ф. Шиллер. Текст: непосредственный // Шиллер Ф. Собрание сочине-

ний: в 7 томах / Ф. Шиллер; пер. с нем. под ред. Л. Е. Пинского; под общ ред. Н. Н. Вильмонта, Р. М. Самарина; послесл. В. Ф. Асмуса. Москва: Художественная литература, 1957. Т. 6. С. 26–40.

47. *Шиллер, Ф.* О трагическом искусстве / Ф. Шиллер. Текст: непосредственный // Шиллер Ф. Собрание сочинений: в 7 томах / Ф. Шиллер; пер с нем. под ред. Л. Е. Пинского; под общ. ред. Н. Н. Вильмонта, Р. М. Самарина; послесл. В. Ф. Асмуса. Москва: Художественная литература, 1957. Т. 6. С. 41–64.

48. *Шлегель, Ф.* Об изучении греческой поэзии / Ф. Шлегель. Текст: непосредственный // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: в 2 томах / Ф. Шлегель; вступ. ст., сост., пер. с нем. Ю. Н. Попова; примеч. А. В. Михайлова, Ю. Н. Попова. Москва: Искусство, 1983. Т. 1. С. 91–190.

49. *Шопенгауэр, А.* Мир как воля и представление / А. Шопенгауэр Текст: непосредственный // Шопенгауэр А. Собрание сочинений: в 6 томах / А. Шопенгауэр; пер. с нем. и подготовка текста Ю. Н. Попова, А. А. Чанышева; общ. ред., сост., послесл., примеч. А. А. Чанышева. Москва: ТЕРРА – Книжный клуб; Республика, 1999. Т. 1. С. 3–349.

50. *Ювалова, Е. П.* Сложение готики во Франции / Е. П. Ювалова; Гос. ин-т искусствознания. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2000. 304 с. Текст: непосредственный.

Заключение

Эстетическая составляющая мировоззрения значима в формировании личности студентов, будущих педагогов и профессионалов. Будучи философской дисциплиной, эстетика способствует развитию мышления, созданию кругозора, необходимого каждому специалисту. Это особенно важно, поскольку помимо узкопрофессиональных знаний, требующихся для выполнения тех или иных функций, также любому специалисту необходимо оставаться и членом общества, носителем культуры, в которой живет, а педагогу еще и быть ретранслятором этой культуры следующим поколениям.

Сегодня эстетика продолжает активно развиваться как в пространстве академическом, так и в художественных сообществах, обновляясь в процессе пересмотра сложившихся представлений о различных аспектах эстетического и в порождении новых смыслов. Рефлексия по поводу аксиологических аспектов мироотношения позволяет обучающимся расширить собственные границы, создать пространство для дальнейшего культурного и профессионального развития.

Данное учебное пособие, не претендуя на всеохватность, имеет целью первоначальное ознакомление обучающихся с предметной областью эстетики, а также формирование у них представлений о специфике эстетического отношения к миру, о базовых категориях дисциплины, их интерпретациях, ставших классическими. Это только первый шаг к миру самостоятельных размышлений, чтению первоисточников, обсуждению современных тенденций в культуре. Авторы пособия надеются, что оно станет полезным для тех, кто заинтересован в саморазвитии через осмысление проблем эстетики.

Библиографический список

Августин Аврелий. Исповедь / Августин Аврелий. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Avrelij_Avgustin/isproved/#0_108. Текст: электронный.

Августин Аврелий. О порядке / Августин Аврелий. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Avrelij_Avgustin/o_porjadke/#0_6. Текст: электронный.

Аристотель. Политика: перевод с древнегреческого / Аристотель; общ. ред. А. И. Доватура. Текст: непосредственный // Аристотель. Сочинения: в 4 томах. Москва: Мысль, 1983. Т. 4. С. 375–644.

Аристотель. Поэтика. Об искусстве поэзии / Аристотель; пер. с древнегр. В. Г. Аппельрота; под ред. Ф. А. Петровского. Москва: Художественная литература, 1957. 184 с. Текст непосредственный.

Аристотель. Поэтика: перевод с древнегреческого / Аристотель; общ. ред. А. И. Доватура. Текст: непосредственный // Аристотель. Сочинения: в 4 томах. Москва: Мысль, 1983. Т. 4. С. 645–680.

Багдасарьян, Н. Г. Культурология: учебник для студентов технических вузов / Н. Г. Багдасарьян. Москва: Высшая школа, 1999. 511 с. Текст: непосредственный.

Бёрк, Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного / Э. Бёрк; пер. с англ. Е. С. Лагутина; общ. ред., вступ. ст. и коммент. Б. В. Мееровского. Москва: Искусство, 1979. 237 с. Текст: непосредственный.

Бодлер, Ш. Цветы зла / Ш. Бодлер. URL: <http://lib.ru/POEZIQ/BODLER/flowers.txt>. Текст: электронный.

Борев, Ю. Б. Эстетика: учебник / Ю. Б. Борев. Москва: Высшая школа, 2002. 511 с. Текст: непосредственный.

Бретон, А. Манифест сюрреализма / А. Бретон. URL: <https://e-libra.ru/read/411496-manifest-surrealizma.html>. Текст: электронный.

Буало, А. Поэтическое искусство / А. Буало; пер. Э. Л. Линецкой; ред. А. А. Смирнова; вступ. ст. и коммент. Н. А. Сигал. Москва: Художественная литература, 1957. 234 с. Текст: непосредственный.

Бычков, В. В. Эстетика. Краткий курс: учебник / В. В. Бычков. Москва: Гардарики, 2002. 556 с. Текст: непосредственный.

Гартман, Н. Эстетика / Н. Гартман; пер. с нем. Т. С. Батищевой, А. В. Дерюгиной, Е. В. Касьяновой, М. К. Мамардашвили; под ред. А. С. Васильева. Киев: Ника-Центр, 2004. 639 с. Текст: непосредственный.

Гегель, Г. В. Ф. Эстетика: в 4 томах / Г. В. Ф. Гегель; пер. В. Г. Столпнера; под ред. и с предисл. М. Лифшица. Москва: Искусство, 1968. Т. 1. 312 с. Текст: непосредственный.

Гегель, Г. В. Ф. Эстетика: в 4 томах / Г. В. Ф. Гегель; пер. В. Г. Столпнера; под ред. и с предисл. М. Лифшица. Москва: Искусство, 1969. Т. 2. 238 с. Текст: непосредственный.

Гегель, Г. В. Ф. Эстетика: в 4 томах / Г. В. Ф. Гегель; пер. В. Г. Столпнера; под ред. и с предисл. М. Лифшица. Москва: Искусство, 1971. Т. 3. 622 с. Текст: непосредственный.

Гегель, Г. В. Ф. Работы разных лет: в 2 томах / Г. В. Ф. Гегель; пер. В. Г. Столпнера; под ред. и с предисл. А. Гулыга. Москва: Мысль, 1970. Т. 2. 630 с. Текст: непосредственный.

Гюго, В. Предисловие к Кромвелю / В. Гюго. Текст: непосредственный // Гюго В. Собрание сочинений: в 15 томах. Москва: Художественная литература, 1956. Т. 14: Критические статьи, очерки, письма. С. 74–133.

Дедюлина, М. А. Современная эстетика: учебное пособие / М. А. Дедюлина; Технолог. ин-т Юж. федер. ун-та. Таганрог, 2007. 64 с. Текст: непосредственный.

Дионисий Ареопагит. Сочинения. Толкования Максима Исповедника / Дионисий Ареопагит. Санкт-Петербург: Алетейя: О. Абышко, 2002. 854 с. Текст: непосредственный.

Дюрер, А. Наброски к предисловию книги о живописи / А. Дюрер. Текст: электронный // Дюрер А. Из ранних рукописных набросков. URL: http://thelib.ru/books/dyurer_albreht/traktaty-read.html.

Дюрер, А. Четыре книги о пропорциях / А. Дюрер. Текст: электронный // Дюрер А. Из ранних рукописных набросков. URL: http://thelib.ru/books/dyurer_albreht/traktaty-read.html.

Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики: перевод с немецкого / Жан-Поль; вступ. ст., сост., пер. и коммент. А. В. Михайлова. Москва: Искусство, 1981. 448 с. Текст: непосредственный.

Жаринов, В. М. Эстетика. Раскрытие эстетической тайны / В. М. Жаринов. Москва: ПРИОР, 2001. 79 с. Текст: непосредственный.

Зотов, С. Страдающее Средневековье. Парадоксы христианской иконографии / С. Зотов, М. Майзульс, Д. Хармен. Москва: АСТ, 2018. 416 с. Текст: непосредственный.

История уродства / пер. с ит. А. А. Сабашниковой, И. В. Макарова, Е. Л. Касириной, М. М. Сокольской; под ред. У. Эко. Москва: СЛОВО, 2007. 456 с. Текст: непосредственный.

Каган, М. С. Эстетика как философская наука: Университетский курс лекций / М. С. Каган. Санкт-Петербург: Петрополис, 1997. 544 с. Текст: непосредственный.

Кант, И. Критика способности суждения / И. Кант. Текст: непосредственный // Кант И. Сочинения: в 6 томах / И. Кант; под общ. ред. В. Ф. Асмуса, А. В. Гулыги, Т. И. Ойзермана. Москва: Мысль, 1966. Т. 5. С. 162–527.

Климов, В. П. Дизайн-образование: концептуальные версии / В. П. Климов, А. В. Ткаченко. Текст: непосредственный // Образование и наука: Известия Уральского отделения Российской академии образования. 2000. № 1. С. 94–100.

Климов, В. П. Культурологические модели дизайна: интеграция, полиэмпиризм, полифония: монография / В. П. Климов. Екатеринбург: Изд-во Рос. гос. проф.-пед. ун-та, 2013. 119 с. Текст: непосредственный.

Климов, В. П. Развитие идей дизайн-образования в профессионально-педагогической парадигме / В. П. Климов. Екатеринбург: Изд-во Рос. гос. проф.-пед. ун-та, 2009. 110 с. Текст: непосредственный.

Климова, Г. П. Эстетический вкус как проектная культура и творчество личности: монография / Г. П. Климова, В. П. Климов. Екатеринбург: Изд-во Рос. гос. проф.-пед. ун-та, 2009. 110 с. Текст: непосредственный.

Колпинский, Ю. Д. Искусство Эгейского мира и Древней Греции / Ю. Д. Колпинский. Москва: Искусство, 1970. 444 с. Текст: непосредственный.

Кривцун, О. А. Эстетика: учебник / О. А. Кривцун. Москва: Аспект Пресс, 1998. 430 с. Текст: непосредственный.

Кроче, Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика / Б. Кроче. Москва: Интрада, 2000. 160 с. Текст: непосредственный.

Лессинг, Г. Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии / Г. Э. Лессинг. Текст: непосредственный // Лессинг Г. Э. Избранное / Г. Э. Лессинг; вступ. ст. и коммент. А. Гулыги. Москва: Художественная литература, 1980. С. 379–498.

Лосев, А. Ф. История античной эстетики: в 8 томах / А. Ф. Лосев; вступ. ст. А. А. Тахо-Годи. Москва: АСТ; Харьков: Фолио, 2000. Т. 1: Ранняя классика. 624 с. Текст: непосредственный.

Лосев, А. Ф. История античной эстетики: в 8 томах / А. Ф. Лосев; вступ. ст. А. А. Тахо-Годи. Москва: АСТ; Харьков: Фолио, 2000. Т. 2: Софисты. Сократ. Платон. 846 с. Текст: непосредственный.

Маринетти, Ф. Т. Манифест Футуризма / Ф. Т. Маринетти. URL: https://www.hse.ru/data/2017/11/15/1172476317/Manifest_futurizma_Marinetti.pdf. Текст: электронный.

Марк Аврелий. К себе самому / Марк Аврелий. URL: <https://e-libra.ru/read/396665-k-sebe-samomu.html>. Текст: электронный.

Молчанова, А. С. На вкус, на цвет... Теоретический очерк об эстетическом вкусе: монография / А. С. Молчанова. Москва: Искусство, 1966. 199 с. Текст: непосредственный.

Ницше, Ф. Рождение трагедии из духа музыки / Ф. Ницше; пер. с нем. Г. А. Рачинского. Текст: непосредственный // Ницше Ф. Сочинения: в 2 томах. Москва: Мысль, 1996. Т. 1. С. 57–157.

Ницше, Ф. Рождение трагедии из духа музыки. Предисловие к Рихарду Вагнеру / Ф. Ницше. Текст: непосредственный // Ницше Ф. Собрание сочинений: в 2 томах / Ф. Ницше; под общ. ред. К. А. Свасьян. Москва: Мысль, 1990. Т. 1. С. 47–57.

Платон. Государство: перевод с древнегреческого / Платон; под общ. ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса. Текст: непосредственный // Платон. Сочинения: в 3 томах. Москва: Мысль, 1971. Т. 3 (1). С. 89–454.

Платон. Парменид: перевод с древнегреческого / Платон; под общ. ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса. Текст: непосредственный // Платон. Сочинения: в 3 томах. Москва: Мысль, 1970. Т. 2. С. 401–478.

Платон. Пир: перевод с древнегреческого / Платон; под общ. ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса. Текст: непосредственный // Платон. Сочинения: в 3 томах. Москва: Мысль, 1970. Т. 2. С. 95–156.

Платон. Филеб: перевод с древнегреческого / Платон; под общ. ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса. Текст: непосредственный // Платон. Сочинения: в 3 томах. Москва: Мысль, 1971. Т. 3 (1). С. 9–88.

Плотин. Первая Эннеада / Плотин; пер. с древнегр. и вступ. ст. и коммент. Т. Г. Сидаша, Р. В. Светлова. Санкт-Петербург: Изд-во О. Абышко, 2004. 320 с. Текст: непосредственный.

Плотин. Вторая Эннеада / Плотин; пер. с древнегр., вступ. ст. Т. Г. Сидаша. Санкт-Петербург: Изд-во О. Абышко, 2004. 374 с. Текст: непосредственный.

Псевдо-Лонгин. О возвышенном / Псевдо-Лонгин; пер. статьи и примеч. Н. А. Чистяковой. Москва; Ленинград: Наука, 1966. 150 с. Текст: непосредственный.

Розенкранц, К. Эстетика безобразного / К. Розенкранц. Текст: непосредственный // Шкепу М. Эстетика безобразного К. Розенкранца / М. Шкепу; Ин-т проблем соврем. искусства Нац. акад. искусств Украины. Киев: Феникс, 2010. С. 23–260.

Салеев, В. А. Основы эстетики: учебник / В. А. Салеев. Минск: Изд-во Белорус. гос. акад. искусств, 2012. 208 с. Текст: непосредственный.

Соколов, Г. И. Искусство Древней Греции / Г. И. Соколов. Москва: Искусство, 1980. 271 с. Текст: непосредственный.

Софокл. Антигона / Софокл. Текст: непосредственный // Античная литература. Греция. Антология: в 2 частях / сост. Н. А. Федоров, В. И. Мирошенкова. Москва: Высшая школа, 1989. Ч. 1. С. 316–363.

Старостова, Л. Э. Эстетика: краткий курс / Л. Э. Старостова; ред., вступ. ст. Л. Э. Старостовой. Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. проф.-пед. ун-та, 2007. 101 с. Текст: непосредственный.

Фичино, М. Комментарии на «Пир» Платона / М. Фичино. Текст: непосредственный // Антология эстетики: в 2 томах. Москва: Искусство, 1981. Т. 1. С. 144–241.

Фома Аквинский. Сумма теологии / Фома Аквинский; пер. с лат. С. И. Еремеева (гл. 1–26), А. А. Юдина (гл. 27–43). Киев: Эльга: Ника-Центр; Москва: Элькор-МК, 2002. Ч. I: Вопросы 1–43. Текст: непосредственный.

Франциск Ассизский. Песнь благодарения во всех тварях Божиих / Франциск Ассизский. Текст: непосредственный // Цветочки святого Франциска Ассизского: Первое житие святого Франциска: перевод с латинского: перевод с английского. Санкт-Петербург: Амфора, 2000. С. 337.

Хогарт, У. Анализ Красоты: перевод с английского / У. Хогарт; вступ. ст. и примеч. М. П. Алексеева. Ленинград: Искусство, 1987. 254 с. Текст: непосредственный.

Шеллинг, Ф. В. Й. Философия искусства / Ф. В. Й. Шеллинг. Москва: Мысль, 1966. 496 с. Текст: непосредственный.

Шиллер, Ф. Мысли об употреблении пошлого и низкого в искусстве / Ф. Шиллер. Текст: непосредственный // Шиллер Ф. Собрание сочинений: в 7 томах / Ф. Шиллер; пер. с нем. под ред. Л. Е. Пинского; под общ. ред. Н. Н. Вильмонта, Р. М. Самарина; послесл. В. Ф. Асмуса. Москва: Художественная литература, 1957. Т. 6. С. 505–511.

Шиллер, Ф. О возвышенном / Ф. Шиллер. Текст: непосредственный // Шиллер Ф. Собрание сочинений: в 7 томах / Ф. Шиллер; пер. с нем. под ред. Л. Е. Пинского; под общ. ред. Н. Н. Вильмонта, Р. М. Самарина; послесл. В. Ф. Асмуса. Москва: Художественная литература, 1957. Т. 6. С. 171–196.

Шиллер, Ф. О причине наслаждения, доставляемого трагическими предметами / Ф. Шиллер. Текст: непосредственный // Шиллер Ф. Собрание сочинений: в 7 томах / Ф. Шиллер; пер. с нем. под ред. Л. Е. Пинского; под общ. ред. Н. Н. Вильмонта, Р. М. Самарина; послесл. В. Ф. Асмуса. Москва: Художественная литература, 1957. Т. 6. С. 26–40.

Шиллер, Ф. О трагическом искусстве / Ф. Шиллер. Текст: непосредственный // Шиллер Ф. Собрание сочинений: в 7 томах / Ф. Шиллер; пер. с нем. под ред. Л. Е. Пинского; под общ. ред. Н. Н. Вильмонта, Р. М. Самарина; послесл. В. Ф. Асмуса. Москва: Художественная литература, 1957. Т. 6. С. 41–64.

Шлегель, Ф. Об изучении греческой поэзии / Ф. Шлегель. Текст: непосредственный // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: в 2 томах / Ф. Шлегель; вступ. ст., сост., пер. с нем. Ю. Н. Попова; примеч. А. В. Михайлова, Ю. Н. Попова. Москва: Искусство, 1983. Т. 1. С. 91–190.

Шопенгауэр, А. Мир как воля и представление / А. Шопенгауэр. Текст: непосредственный // Шопенгауэр А. Собрание сочинений: в 6 томах / А. Шопенгауэр; пер. с нем. и подготовка текста Ю. Н. Попова, А. А. Чанышева; общ. ред., сост., послесл., примеч. А. А. Чанышева. Москва: ТЕРРА – Книжный клуб; Республика, 1999. Т. 1. С. 3–349.

Эстетика. История учений: учебник для бакалавриата и магистратуры: в 2 частях / под общ. ред. С. Б. Никоновой, А. Е. Радеева. 2-е изд., перераб. и доп. Москва: Юрайт, 2019. Ч. 2. 363 с. Текст: непосредственный.

Ювалова, Е. П. Сложение готики во Франции / Е. П. Ювалова; Гос. ин-т искусствознания. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2000. 304 с. Текст: непосредственный.

Klimova, G. The basic foundations of aesthetic taste / G. Klimova, V. Klimov. Text: electronic // Aesthetics in Action: 20th International Congress of Aesthetics: 24–29 July 2016. Seoul. Korea. URL: www.ica2016.org.

Klimova, G. The taste; within the past and future / G. Klimova, V. Klimov. Text: electronic // Interactive Science. 2017. № 23 (Series: “Interactivescience”). URL: <https://interactive-science.media/ru/action/360/imprint>.