

Министерство образования Республики Беларусь

Учреждение образования
«Гомельский государственный университет
имени Франциска Скорины»

В. А. ОДИНОЧЕНКО

ОСНОВНЫЕ ЭСТЕТИЧЕСКИЕ КАТЕГОРИИ

Гомель 2006

УДК 7. 01 (075.8)

ББК 87. 811 я 73

О 424

Рецензенты :

В.Н. Калмыков, профессор, доктор философских наук) кафедра белорусской культуры учреждения образования «Гомельский государственный университет имени Франциска Скорины»

Рекомендованы к изданию научно-методическим советом учреждения образования «Гомельский государственный

университет имени Франциска Скорины

Одиноченко, В.А.

О 424 Основные эстетические категории: дидактические материалы для студентов вузов / В. А. Одиноченко; М-во образов. РБ, Гомельский государственный университет им Ф. Скорины.-- Гомель: ГГУ им. Ф. Скорины, 2006. -68 с.
ISBN 985-439-214-7

Рассмотрены основные эстетические категории. Дан их анализ, история трактовки в философской мысли и практике искусства. Приведены примеры из художественной литературы. Дидактические материалы предназначены для самостоятельной работы студентов при изучении курса «Эстетика».

УДК 7.01 (075.8)

ББК 87. 811 я 73

ISBN 985-439-214-7

© В.А. Одиноченко, 2006

© УО «ГГУ им. Ф. Скорины», 2006

Одиноченко Виктор Александрович

ОСНОВНЫЕ ЭСТЕТИЧЕСКИЕ КАТЕГОРИИ

ДИДАКТИЧЕСКИЕ МАТЕРИАЛЫ

Редактор В. И. Шкредова

Корректор В. В. Калугина

Лицензия № 02330/0133208 от 30.04.04
Подписано в печать Формат 60x84 1/16. Бумага
писчая №1. Гарнитура «Таймс». Усл. п.л.4. Уч.-изд.л. 4,1
Тираж 100 экз. Заказ № 49

Отпечатано с оригинала-макета на ризографе
учреждения образования
«Гомельский государственный университет
имени Франциска Скорины»
Лицензия № 02330/0056611 от 16.02.04.
246019, г. Гомель, ул. Советская, 104

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ.....	4
1. ЭСТЕТИЧЕСКОЕ.....	11
2. ПРЕКРАСНОЕ.....	20
3. БЕЗОБРАЗНОЕ.....	31
4. ВОЗВЫШЕННОЕ.....	37
5. НИЗМЕННОЕ.....	47
6. ТРАГИЧЕСКОЕ.....	50
7. КОМИЧЕСКОЕ.....	55
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	60
ЛИТЕРАТУРА.....	62

ПРЕДИСЛОВИЕ

Данные дидактические материалы посвящены рассмотрению основных эстетических категорий и предназначены для самостоятельной работы студентов. Целью материалов является помочь студентам в усвоении курса «Эстетика», который читается на всех специальностях нашего университета.

Любая наука имеет свою систему категорий, посредством которой изучает мир. **Категориями** называются предельно общие понятия, обозначающие наиболее существенные характеристики реальности. В качестве основных категорий эстетики в дидактических материалах рассматриваются: *эстетическое, прекрасное, безобразное, возвышенное, низменное, трагическое, комическое*. При этом *эстетическое* рассматривается как метакатегория, а остальные шесть – как ее модификации. Основными эти категории называются потому, что, во-первых, выражают наиболее общие эстетические свойства реальности, а во-вторых, потому, что все остальные категории могут рассматриваться как их модификации. Например, *красивое, грациозное, милое, симпатичное, привлекательное, пленительное, кокетливое, элегантное* и т.д. могут рассматриваться как модификации прекрасного, а *патетическое, монументальное, величественное, преисполненное достоинства, важное, благородное* и т.д. – как модификации *возвышенного*.

При ознакомлении с дидактическими материалами следует учитывать, что эстетика – это философская наука, она изучает наиболее общие характеристики предмета, поэтому ее теория обладает высокой степенью абстракции, и анализ эстетических категорий может показаться студентам непонятным и излишне «заумным». Чтобы облегчить усвоение материала при рассмотрении каждой из эстетических категорий приводятся примеры из художественной литературы, иллюстрирующий теоретические рассуждения.

Необходимо подчеркнуть, что понимание в эстетике таких характеристик мира как прекрасное, безобразное, возвышенное и т.д. находится на ином уровне, чем их понимание в обыденном сознании. Каждый человек, изучая эстетику, интуитивно представляет себе, что такое красивое, некрасивое, комическое, милое, грациозное, приятное, уродливое и т.д. Например, большинство людей стремится

быть красивыми, иметь красивые вещи, красиво вести себя. Но возникает вопрос: а что такое это самое красивое? Почему мы одну вещь называем красивой, а другую – нет? Обычно отвечают: «Красивое – это то, что нам нравится». Но почему оно нам нравится? И, кроме того, человеку может нравиться котлета по-киевски, неужели ее можно считать красивой?

Именно так рассуждает эстетика. И в эстетических категориях зафиксированы ответы на вопросы такого рода. Эстетика анализирует сущность тех явлений действительности, которые обозначаются эстетическими категориями, а также осмысление этих явлений в теоретической мысли и художественной практике.

Кроме того, представления об эстетических характеристиках мира менялись в истории культуры. Мы рассмотрим три основные этапа в истории европейской культуры с точки зрения их трактовки эстетических категорий:

1 Классическая культура. Это та культура, чья трактовка эстетических категорий является для нас наиболее понятной. Мы бессознательно пользуемся ей в нашей повседневной жизни. Сформировалась классическая трактовка эстетических категорий в античной Греции, безраздельно господствовала в европейской культуре до рубежа 19-20 в., когда подверглась ожесточенной критике со стороны модернизма. В дидактических материалах изложена преимущественно классическая трактовка эстетических категорий.

2 Модернизм (от фр. moderne – новейший, современный) – художественно эстетическая система, сложившаяся в начале 20 ст. как результат кризиса европейской культуры и поиска новых духовных ценностей. Слово «кризис» в данном случае следует понимать не как «упадок», но как «переломный момент», подобно тому, как это понимается в медицине. В это время, приблизительно на рубеже 19 и 20 вв., происходит смена одного типа культуры другим – культуры Нового времени культурой 20 в. Этот процесс наблюдался не только в искусстве, но и в науке, политике, философии и других сферах. Но в искусстве, особенно изобразительном, он проявился особенно наглядно.

Основными чертами модернизма являются:

а) **антитрадиционализм.** Модернизм явился своеобразным протестом против, с одной стороны, социально-деструктивных процессов в буржуазном обществе, его духовной жизни, а с другой –

таких характерных для художественной культуры конца 19 – начала 20 в. явлений, как эпигонское повторение канонизированных форм реализма и романтизма 20 в., пассивное, поверхностное копирование действительности в натурализме, утратившие всякую связь с жизнью академизм и салонность художественного творчества. Модернизм сформировался как осознание и показ в искусстве кризисных явлений европейской культуры 20 в. Для представителей модернизма было характерно, во-первых, острое ощущение дисгармонии мира, антигуманности отношений в современном ему обществе, отчуждения личности,, утраты художником свободы и, во-вторых, отрицание способности прежней культуры (культуры Нового времени) не только противостоять силам разрушения, но и адекватно отразить их в искусстве. Отсюда антитрадиционализм в модернизме приобретает воинственный, и, очень часто бунтарски-эпатирующий и экстравагантно-декларативный характер. Никогда в истории культуры не происходило такого сознательного и радикального отрицания предшествующих ценностей, как это произошло в модернизме;

б) *антиреализм*. – Искусство Нового времени исходило из наличия объективной реальности, которую оно изображало. Трактовка этой реальности и характер ее изображения в различных направлениях классического искусства (классицизме, романтизме, реализме и т.д.) были различны, но в принципе все они были реалистическим по характеру и изображали действительность в образах самой действительности. И при восприятии их произведений зритель мог сравнивать художественные образы с повседневной реальностью. Для модернизма же характерен радикальный отказ от изображения действительности в ее наглядных (в широком смысле слова) формах. Он стремился показать не столько повседневную реальность, сколько создать новую художественную реальность. В различных направлениях это делалось по-разному, но все произведения модернизма антиреалистичны -- то, что в них изображается, резко отличается от реальности повседневной жизни человека. Художественные поиски модернистов были направлены на отрицание предшествующих художественных форм и принципов: образности – в изобразительном искусстве (абстракционизм, поп-арт), осмысленности художественного языка – в словесном искусстве (дадаизм, сюрреализм), логики развития драматического действия – в театре (театр абсурда, хеппенинг) и т.д.;

в) элитарная направленность. Модернистское искусство создавалось как протест против повседневной буржуазной действительности. Одним из проявлений этого протesta было эпатирование публики «формалистическими вывертами». Пожалуй, самым известным примером эпатажа является произведение французского художника Марселя Дюшана, названное им «Фонтан». Произведение это представляло собой обычный писсуар. Поэтому сначала модернизм был искусством немногих, элитарным искусством. Публика не принимала новые произведения. И, кроме того, они были созданы в подчеркнуто сложной манере, для их восприятия необходима была художественная подготовка. Это было «искусство для художественно образованных людей». Однако, довольно скоро модернизм занял свое место в европейской культуре 20 в., его произведения стали покупаться и интенсивно расти в цене, художники, вначале бедные и отвергаемые, постепенно становятся известными и богатыми людьми (наиболее яркий пример коммерциализации модернистской практики – творчество Сальвадора Дали). Но и сейчас произведения модернистского искусства остаются сложными для большинства публики, чтобы их воспринять, необходима художественная подготовка;

г) стремление к новизне. Модернизм (об этом говорит уже его название) ориентирован на движение вперед, на то, чтобы превзойти своих предшественников, в том числе и предшественников-модернистов, сделать по сравнению с ними «новый шаг». Стилистическое новаторство становится самоцелью даже у наиболее талантливых представителей искусства модернизма, что породило в нем множество направлений. Параллельно существовали и сменяли друг друга постимпрессионизм, кубизм, фовизм, экспрессионизм, абстракционизм, дадаизм, сюрреализм, поп-арт, оп-арт, боди-арт, гипперреализм и т.д. Причем, между этими направлениями велась довольно жесткая полемика, и их представители обменивались довольно нелицеприятными отзывами;

д) антнормативизм и плюрализм. Если в классическом искусстве существовали какие-то общепринятые нормы художественного творчества, то художники-модернисты от них решительно отказываются. Каждое направление заявляет о своем видении реальности. Выпускается множество художественных манифестов, где теоретически обосновывается та или иная творческая практика. Однако, следует отметить, что каждое из направлений в

модернизме правильно считало, что именно оно является наиболее «современным», и критически относилось к остальным.

3 Постмодернизм (фр. postmoderne – буквально «после современности») – художественно-эстетическая система, описывающая состояние современной культуры как отличное и от традиционного, классического, так и от модернистского, «современного».

Термин *постмодернизм* появился в период первой мировой войны в работе Р. Панвица «Кризис европейской культуры» (1914). В 1934 г. в своей книге «Антология испанской и латиноамериканской поэзии» литературовед Ф. де Онис применяет его для обозначения авангардистских поэтических опытов начала 20 в., радикально отторгающих литературную традицию. В 1947 г. А. Тайнби в книге «Изучение истории» придает ему культурологический смысл: понятием *постмодернизм* обозначалась современная (начиная с первой мировой войны) историческая эпоха, радикально отличная от эпохи модерна. Широкое распространение понятие *постмодернизм* получило с начала 70-х годов.

Основными чертами постмодернизма в его сравнении с модернизмом являются:

а) *радикальный антитрадиционализм*. В этом его сходство с модернизмом. Но если модернизм отвергал классическую культурную традицию, то постмодернизм отвергает уже традицию модернизма. Причем радикальность этого отрицания выходит на совершенно новый уровень. Модернизм считал себя чем-то «новым» и «современным» по сравнению с традицией, претендую относительно ее на «новый шаг», и в этом смысле он – продолжение традиции, хотя и на новом уровне. Постмодернизм же вообще отвергает само понятие традиции, как классической, так и модернистской. Для него история закончилась, и ничего принципиально нового уже не будет. Постмодернизм осмысливает себя как постсовременность, то, что происходит «после времени», в ситуации «завершенности»;

б) *отрицание любой иерархии*. Модернизм противопоставлял себя классике, бунтарски отрицая ее ценности. Постмодернизм же подвергает резкой критике саму идею бинарных оппозиций, считая, что все они («верх – низ», «истина – ложь», «добро – зло» и т.д.) – продукт авторитарного мышления. По мнению постмодернистов, создавая эти оппозиции, предшествующая культура (и классическая, и модернистская), создавала жесткую иерархию, в которой позитивным значением («высоты», «истины», «справедливости») наделяла именно

свои ценности, тем самым стремясь к господству. Постмодернизм не признает никакой иерархии в культуре. Относительно эстетических категорий это проявляется в том, что исчезает ценностное различие между *прекрасным* и *бездобразным*, *возвышенным* и *низменным*, и эти категории рассматриваются как равноценные.

в) *радикальный плюрализм*. Постмодернизм всеяден. Мир им видится как принципиально неупорядоченный, хаотический, состоящий из множества несвязанных между собой разнородных фрагментов. Одним из главных методов создания постмодернистских произведений является коллаж – соединение разнородных частей. Очень часто эти произведения представляют собой конструкции из цитат, взятых из произведений различных культур и времен. Творческая позиция автора в этом случае состоит в комбинировании заимствованных элементов, и именно через характер этого комбинирования выражается смысл постмодернистского художественного произведения;

г) *сочетание элементов элитарной и массовой культуры*. Модернизм осознавал себя как «искусство для избранных», художественный язык его произведений был нарочито усложненным, для их восприятия требовалась специальная подготовка, они были нереалистичны и антиреалистичны. Модернизм противопоставлял себя массовой культуре, произведения которой были предназначены для отдыха и создавались в псевдореалистическом стиле. И для модернизма, и для массовой культуры было характерно создание иной реальности, отличной от реальности повседневной жизни. Но если модернизм подчеркивал это отличие, создавал «духовную» реальность, недоступную для профанов, то массовая культура, напротив, это различие затушевывает и стремится ввести человека в беспроблемную псевдореальность, наполненную идеальной любовью, красивыми женщинами, решительными мужчинами-победителями и т.д. Постмодернизм отрицает эту оппозицию. Его произведения могут восприниматься и как средство развлечения, и как продолжение модернистских формалистических опытов, рассчитанных на искушенного читателя. Наиболее яркий пример – творчество американского режиссера Квентина Тарантино. «Криминальное чтиво», «От заката до рассвета», «Убить Билла» можно смотреть как боевики-ужастики. Но это также и иронические коллажи из элементов фильмов разных жанров и разных режиссеров.

д) игра со смыслами и ценностями предшествующей культуры.

Для постмодернизма развитие культуры кончилось. Ничего нового уже не будет. И смысл художественной деятельности состоит не в познании реальности (повседневной или духовной), ее осмыслинии и выражении, но в комбинировании элементов предшествующей культуры, игре с ними. Игра – это свободная деятельность человека, целью которой является она сама. Художественный эффект в произведениях постмодернистов достигается в основном как результат неожиданного сочетания элементов предшествующей культуры.

Как нам кажется, убежденность постмодернизма в том, что все кончилось, связанную с этим усталость и распад иерархий, в том числе и эстетических, хорошо иллюстрируют следующие строчки лауреата Нобелевской премии Иосифа Бродского:

Жить в эпоху свершений, имея возвышенный нрав,
к сожалению, трудно. Красавице платье задрав,
видишь то, что искал, а не новые дивные дивы.
И не то чтобы здесь Лобачевского твердо блюдут,
но развинутый мир должен где-то сужаться, и тут –
тут конец перспективы.

Возможно, эти строчки покажутся эпатирующими. Но они отвечают духу постмодернизма.

В заключение сделаем несколько замечаний методического характера. Данные дидактические материалы не являются словарем, т.к. категории расположены в них не по алфавиту, а в соответствии и логикой преподавания курса «Эстетика». Для их лучшего усвоения студентам рекомендуется предварительно прослушать несколько лекций по этой дисциплине, чтобы войти в ее проблематику.

Изучение эстетики, как и изучение любой науки, должно иметь какие-то последствия для студентов. Странно было бы, если бы человек, усвоивший школьную программу по математике, не умел посчитать птиц за окном. Предполагается, что усвоение данных дидактических материалов не только облегчит студентам изучение эстетики, но и будет способствовать дальнейшему развитию у них способности воспринимать явления мира с эстетической точки зрения.

Приведенный в конце дидактических материалов список литературы включает в себя только энциклопедии и словари. Студенты могут ими воспользоваться, если захотят углубить свои знания или узнать о других эстетических категориях.

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ

Эстетическое (от греч. *aisthetikos* – чувствующий, чувственный) -- категория, характеризующая предметы и процессы с точки зрения их оформленности. Эстетическое – наиболее общая категория эстетики, метакатегория, с помощью которой обозначается ее предмет и выражается сущностное родство и системное единство всего семейства эстетических категорий. Имеет такие модификации как эстетическое чувство, эстетическое отношение, эстетическая деятельность, эстетический вкус, эстетический идеал, эстетическая ценность и т.д. Эстетическое – основополагающая категория эстетики, все остальные ее категории можно рассматривать как модификации эстетического. Однако, это следует подчеркнуть, эстетическое не является исходной категорией эстетики и не может быть определено в рамках самой этой науки, но для своего понимания нуждается в более широком теоретическом подходе, в качестве которого, как правило, выступают методы анализа, используемые в рамках философии. А поскольку в истории существовало множество самых разнообразных философских систем, поэтому и трактовки природы эстетического предлагались самые разнообразные.

Эстетическое дало название науки эстетика, которая возникла в середине 18 ст. Создателем ее является немецкий философ Александр Готлиб Баумгартен (1714 – 1762). Он исходил из учения Лейбница о том, что в духовной жизни человека существуют три сферы: разума, воли и чувства. Науки о разуме и воле в это время уже существовали: соответственно логика и этика. Баумгартен доказал необходимость создания науки, которая изучала бы сферу чувств, создал такую науку, и назвал ее эстетикой от греческого *aisthetikos* – чувствующий, чувственный, по аналогии с тем, как логика происходит от греческого

logos – слово, разум, а *этика* от греческого *ethos* – обычай, характер. Все это было сделано Баумгартеном в работе которая так и называлась «Эстетика» (1750-1757).

Следует отметить, что эстетика создавалась Баумгартеном как наука о чувственном познании, которое он считал низшим видом познания по сравнению с познанием разумным. Однако, во-первых, уже у Баумгартена эстетика свелась к изучению двух явлений: во-первых, красоты, так как Баумгартен считал, что красота является «совершенством чувственного восприятия», и во-вторых, искусства, так как, по мнению Баумгартена, свое наибольшее выражение красота получает в искусстве. Однако, хотя слово *эстетика* прочно закрепилось в философской терминологии, в дальнейшем оно употреблялось не в первоначальном своем широком гносеологическом смысле (гносеология – наука о познании). Уже с конца 18 в. *эстетика* означает не *теория чувственного восприятия*, а либо *философия прекрасного*, либо *философия искусства*, либо то и другое вместе. Во всяком случае, под эстетикой стали понимать научную дисциплину, отпочковавшуюся от философии и имеющую собственный предмет изучения. Правда, многие проблемы, вошедшие в сферу компетенции эстетики изучались и ранее – можно сказать, что теория эстетической мысли насчитывает более двух с половиной тысяч лет, но до середины 18 в. рассуждения о сущности красоты и искусства были растворены в философии, теологии или сочинениях, посвященных анализу конкретных искусств: поэзии, живописи, музыки, архитектуры и т.д. И только благодаря Баумгартену весь этот круг проблем был выделен, осмыслен и стал предметом изучения особой науки. Дадим ей определение: **эстетика** – это философская наука, изучающая две взаимосвязанные сферы действительности: сферу эстетического отношения человека к миру и сферу художественной деятельности людей. Что такое художественная деятельность людей – понятно. Это деятельность по созданию, распространению, восприятию и осмыслинию художественных произведений. Что такое эстетическое отношение человека к миру? Дело в том, что человек может относиться к миру по-разному. Мы можем воспринимать предмет с познавательной точки зрения, например, так относятся к человеку в поликлинике: измеряют ему температуру, давление, делают флюорографию и т.д. Можно относиться к человеку утилитарно, если рассуждать о возможности получения от него пользы, например, при приеме на работу. В

моральном отношении человек оценивается с точки зрения соответствия его поведения принятым нормам. Когда мы воспринимаем человека с эстетической точки зрения, то оцениваем его внешний вид, т.е., говоря философским языком, оформленность. Таким образом, эстетика – это наука не о чувственном познании мира, но о восприятии мира с точки зрения его оформленности, хотя эстетические качества воспринимаются прежде всего через чувства (зрение, слух, обоняние, осязание, вкус). Красоту человека мы воспринимаем через зрение, мелодии – через слух, приятность (красоту) запаха – через обоняние и т.д. Кроме того, это следует подчеркнуть, не существует чисто чувственного познания. Восприятие человеком мира, как правило, обусловлено категориями культуры. Особенно наглядно это проявляется в эстетическом восприятии. Поясним это на примере. В русском обществе 19 в. существовали различные трактовки женской красоты у крестьян и дворян. Для первых красивая женщина должна была быть статной, здоровой, румяной, для вторых – изнеженной, худощавой, бледной. Таким образом, один и тот же объект (в данном случае – женщина) оценивался по-разному, что обусловлено различием культурных норм.

Таким образом, эстетическое не является одинаковым во все времена и у всех народов, оно культурно обусловлено и зависит от многих факторов.

Методологической базой эстетики является философия. Впервые это было зафиксировано в явном виде в работе Платона «Гиппий Большой». В ней приводится диалог между учителем Платона Сократом и софистом Гиппием. Сократ спрашивает Гиппия, знает ли он, что такое прекрасное? На это Гиппий легкомысленно отвечает, что прекрасное – это прекрасная девушка. Сократ возражает, а разве кобыла не может быть прекрасной; а разве прекрасный горшок не есть что-то прекрасное; и не бывает ли прекрасным и камень, и дерево, и человек, и божество? Гиппий вынужден с этим согласиться. Далее Сократ вынуждает Гиппия признать, что прекрасное не содержится в драгоценном материале (золотая ложка не прекрасней деревянной, ибо они одинаково целесообразны), прекрасное не проистекает из удовольствий, получаемых «через зрение и слух», прекрасное не есть полезное, пригодное и т.д. Смысл этого диалога заключается в том, что прекрасное не следует искать в чувственных качествах единичных предметов. Платон стремится найти то, «что

есть прекрасное для всех и всегда».

Таким образом, существует много разнообразных эстетических явлений, например, множество красивых предметов. Красивыми могут быть люди, их поступки, вещи, а также животные, горы, звезды и т.д. Понятно, что девушка и горшок – разные объекты. Но они могут быть красивыми, т.е. обладать эстетическими качествами. Эстетика отвечает на вопрос, почему данный объект является прекрасным, т.е. она исследует сущность эстетического и законы его функционирования. Эти проблемы имеют философский характер. Долгое время эстетические проблемы обсуждались в рамках философии, хотя категория *естетическое* как правило заменялось тогда категорией *прекрасное*. Такое замещение встречается и во многих современных эстетических концепциях, что, однако, не дает основания для отождествления этих категорий. Эстетическое характеризует упорядоченность мира, все остальные эстетические категории, в том числе и прекрасное, выражают различные аспекты этой упорядоченности. Большое внимание, которое уделяется анализу прекрасного, объясняется тем, что оно – наиболее важная для жизнедеятельности человека модификация эстетического.

Самая первая трактовка, определившая дальнейшее понимание эстетического в европейской культуре, была дана в древнегреческой философии. Философы искали принцип упорядоченности космоса его гармонии. Пифагор видел источник этой гармонии в числовом соотношении различных частей космоса. Сократ спустил прекрасное как эквивалент эстетического с неба на землю. Для него прекрасно то, что хорошо приспособлено к определенной цели (и навозная корзина может быть прекрасной, если она выполняет свою функцию). В системе идеализма Платона прекрасное (наряду с благом и истиной) – одно из проявлений идеи (он искал прекрасное само по себе, независимое чувственных вещей, и в этом смысле оно совпадает с истинным и благим). В отличие от Платона, Аристотель выделял специфику эстетического, обнаруживая его в искусстве. Как специфический эстетический вид деятельности искусство, по Аристотелю, основано на подражании действительности и знании правил этого подражания, благодаря чему вещи приобретают соответствующую им форму, доставляющую радость от узнавания их подлинного значения.

Впервые категориальный статус эстетическому придал Баумгартен, определив его как способность чувственного познания, которое

достигает совершенства в искусстве. Существенный вклад в разработку эстетического внес Кант, осмыслив его как способность суждения вкуса об объекте на основе лишенного всякого интереса чувства удовольствия (или неудовольствия). Развивая идею Канта об эстетическом как субъективной деятельности, лишенной какого-либо практического интереса, Шиллер характеризовал эстетическое как игру духовных и физических сил человека, в которой он реализует себя как целостная, гармоничная и свободная личность. Субъективизм в объяснении эстетического у Канта и Шиллера был подвергнут критике Гегелем, утверждавшим, объективную природу эстетического. В соответствии с принципами своей философии, он выводил эстетическое из деятельности объективного духа, его способности созерцать абсолютную идею в ее чувственной форме. Отсюда, по Гегелю, вытекала не только объективность эстетического, но и его надприродный характер.

Широкое распространение категория эстетическое получила в науке 20 в. Одной из причин этого стала почти полная девальвация в модернизме категории прекрасное. В среде исследователей достаточно широко утвердилась мысль, сформулированная одним из современных эстетиков: «Наука о прекрасном сегодня невозможна, потому что место прекрасного заняли новые ценности, которые Валери назвал шок-ценностями, — новизна, интенсивность, необычность». Составители сборника «Более не изящные искусства» (1968) утверждали, что «в качестве пограничных явлений эстетического» в современном искусстве являются «абсурдное, безобразное, болезненное, жестокое, злое, непристойное, низменное, омерзительное, отвратительное, отталкивающее, политическое, поучающее, пошлое, скучное, бросающее в дрожь, ужасное, шокирующее». Ясно, что для включения подобных явлений в исследовательское поле эстетики, если она еще еще претендовала на роль философии искусства, требовалась какая-то более абстрактная и обобщенная категория, обозначающая ее предмет, и в качестве этой категории было избрано эстетическое. В принципе этот подход можно понять – теоретики модернизма стремились эстетически осмыслить реальность в ее полноте. Однако акцент на эстетических явлениях, которые традиционно рассматривались как антиценности (абсурдное, безобразное и т.д.), показывает, что *эстетическое* здесь понималось как категория, характеризующая мир не с точки зрения

его оформления и упорядоченности, но, скорее, с точки зрения деформации, утраты порядка.

Что касается постмодернизма, то здесь мир понимается как хаосмос – состояние, сочетающее в себе элементы хаоса и космоса, где нет порядка и смысла, но имеется имманентный и бесконечный потенциал упорядочивания и смыслопорождения. Поэтому эстетическое здесь выражает не наличие оформленности мира, но возможность его оформления. А поскольку сам по себе мир – хаосмос, то возможности его оформления ничем не ограничены. В области трактовки модификаций эстетического (прекрасного, безобразного, возвышенного, низменного, трагического, комического) это выразилось в том, что они перестали рассматриваться через призму «ценности-антиценности». В постмодернистском искусстве нет ни прекрасного, ни безобразного, ни возвышенного, ни низменного, а есть игра автора с культурными смыслами.

Таким образом, *эстетическое* указывает на упорядоченность мира. Возникают вопросы: почему человек воспринимает мир с точки зрения его упорядоченности, и как такое отношение к миру возникло?

Существуют четыре основные трактовки возникновения эстетического отношения человека к миру.

Первая была сформирована в древности. Считалось, что источник эстетического – в деятельности сверхъестественных сил. Так, согласно древнеегипетской мифологии, добрый бог Осирис научил египтян земледелию и искусствам, в древнегреческой мифологии титан Прометей дал людям искусства, а покровителем последних является Аполлон и его девять муз (Евтерпа — лирической поэзии, Клио — истории, Талия — комедии, Мельпомена — трагедии, Терпсихора — танцев, Эрато — любовной поэзии, Полигимния — гимнов, Урания — астрономии, Каллиопа — эпической поэзии). Безусловно, эта точка зрения является мифологической и не может рассматриваться как основание для научных исследований.

Вторая трактовка встречается у разных мыслителей и исходит из того, что способность эстетически относиться к действительности является неотъемлемой характеристикой природы человека и тем самым отличает его от животных. Недостатком этой трактовки является то, что здесь исчезает сама проблема возникновения эстетического, и на вопрос, откуда появилось эстетическое отношение человека к миру, отвечают, что оно присуще человеку

изначально.

Третья трактовка была сформулирована в середине 19 века создателем эволюционной теории Чарльзом Дарвином (1809 - 1872) в его известной работе «Происхождение человека и половой отбор» (1871). Дарвин считал, что эстетическое отношение к миру имеет биологическую природу, досталось человеку в наследство от животных, более того, некоторые из них владеют более развитым эстетическими чувствами, чем «примитивные» народы. Дарвин приводил примеры в основном из жизни птиц. Он писал, что самцы весной «намеренно распускают свои перья и щеголяют яркими красками перед самками», а «самки любуются красотой самцов». «То же можно сказать, -- продолжал Дарвин, -- и относительно пения птиц. Нежные песни самцов в пору любви, несомненно, нравятся самкам». Следует сразу же сказать, что такая трактовка является неправильной. Животные не способны воспринимать эстетические качества предметов, у них есть чисто биологические реакции на конкретные виды раздражителей: зрительных, звуковых, обонятельных и т.д. Самцы птиц распускают весной свои перья перед самками не для того, чтобы им понравиться, но чтобы побудить их к спариванию. Такую же функцию выполняют и звуки, издаваемые весной самцами. Самки не воспринимают красоту оперения или пения самцов, поведение последних служит для них сигналом для действий по продолжению рода. Это человек может воспринимать красоту природы. В квакании самца лягушки для нас нет ничего красивого, но оно выполняет ту же биологическую функцию, что и пение соловья.

Четвертая трактовка возникновения эстетического отношения человека к миру, которой мы будем придерживаться, исходит из того, что оно сформировалось в процессе человеческой жизнедеятельности. Первобытный человек обладал синкретическим отношением к миру, в котором в недифференцированной форме содержались познавательные, утилитарные, религиозные, моральные и эстетические элементы. Любое явление оценивалось с точки зрения двух категорий: «плохо» и «хорошо». Плохим считалось все то, что препятствовало жизнедеятельности первобытного коллектива, оно одновременно было для человека утилитарно вредным, морально злым, религиозно отрицательным и безобразным. А хорошее – это все то, что содействовало жизнедеятельности, оно также воспринималось как утилитарно полезное, морально злое, религиозно положительное и прекрасное. Яркий пример дают мифологии различных народов. В

них те явления природы, которые помогали человеку, представлялись в виде полезных, добрых и прекрасных богов или духов, а те, что мешали – в виде вредных, злых и безобразных богов или духов.

По мере развития человеческой жизнедеятельности происходит дифференциация этого целостного отношения к миру. Условно можно выделить три направления этого процесса:

Во-первых, это отделение познавательного отношения от целостного. В первом человек стремится воспринять явления объективно – такими, какие они есть сами по себе, во втором явления воспринимаются с точки зрения интересов и идеалов человека. Воплощением познавательного отношения к миру является наука – в ней объекты изучаются, а в утилитарном, нравственном, эстетическом отношении объекты оцениваются. Следует отметить, что для человека более естественным является восприятие мира с точки зрения своих интересов и представлений. Для познавательного отношения необходима специфическая установка – человек вычленяет себя из мира и стремится выявить его объективные характеристики. Поэтому наука возникла гораздо позже, чем искусство и мораль – только в 6 в. до н.э.

Эстетическое отношение – разновидность ценностного. Эстетические качества не являются объективными, но возникают в процессе взаимодействия субъекта и объекта.

Во-вторых, формирование собственно эстетического отношения человека к миру. Большинство исследователей считает, что произошло это в процессе трудовой деятельности. Именно в ходе преобразования человеком окружающего его мира выявилось значение такого качества явлений как их упорядоченность: инструментом с более правильной формой легче работать, более упорядоченные движения в процессе труда дают лучший результат. Таким образом, эстетическое отношение к миру, восприятие его с точки зрения оформленности, возникло в процессе трудовой деятельности и в дальнейшем было перенесено на восприятие внешнего мира. Следует отметить, что первоначально эстетическое было тесно связано с утилитарно-полезным. Оформленность предмета воспринималась через призму его пригодности для того или иного вида жизнедеятельности. В дальнейшем эти две характеристики явлений (эстетическое и утилитарно-полезное) стали восприниматься как различные ценности, которые могут и не совпадать. Например, очень часто в истории культуры было так, что женская одежда,

считающаяся красивой, была неудобной и даже вредной для здоровья.

В-третьих, происходила дифференциация эстетического, выделение его модификаций, которые были закреплены в виде категорий *прекрасное, безобразное, возвышенное, низменное, трагическое, комическое*, и т.д., выражающих различные виды оформленности мира.

Следует подчеркнуть, что эстетические категории характеризуют качества явлений, возникшие в процессе взаимодействия субъекта и объекта. Они выражают как черты самого объекта, так и их характеристику субъектом. Например, когда человек говорит, что данная вещь красивая, это означает, во-первых, что именно он ее считает красивой и, во вторых, что в ней есть объективные качества, которые позволили ему назвать ее красивой. Таким образом, в эстетическом отношении к миру человек не только воспринимает явления, но и оценивает их.

Критерием оценки является **эстетический идеал** – конкретный, чувственно-наглядный образ, в котором выражено стремление человека к гармоническим взаимоотношениям с окружающим миром. Причиной возникновения эстетического идеала является целенаправленный характер человеческой деятельности. Преобразуя мир, человек стремится к тому, что считает истинным, добрым прекрасным. Эстетический идеал – наглядное воплощение этих стремлений.

Характеристики эстетического идеала:

а) *он – продукт представления, но не конкретная вещь*. В реальности эстетический идеал не существует, это наглядный образ того, к чему человек стремится. Он возникает как обобщение человеком черт реальных предметов и доведение их в сознании до совершенства. Как пример можно привести конкурсы красоты. В них девушки оцениваются в соответствии с теми представлениями о женской красоте, которые есть у членов жюри. Первое место занимает та, которая этим представлениям соответствует в наибольшей степени;

б) *эстетический идеал имеет целеполагающий характер*. Это то, к чему человек стремится. Например, у девушки имеются определенные представления о том, каким должен быть мужчина, и она будет знакомиться с теми парнями, которые этому представлению соответствуют. Или женщина представляет себе, какой должна быть красиво обставленная квартира, именно так она

свою квартиру и обставит;

в) *эстетический идеал является критерием оценки реальных явлений.* То, что ему соответствует, будет оцениваться положительно, то, что противоречит – отрицательно. Наличием разных эстетических идеалов объясняется, например, то, что один и тот же человек в одной культуре или социальной группе будет считаться красивым, а в другой нет;

г) *эстетический идеал в современном обществе не имеет характера жестко закрепленной нормы.* В этом его отличие от правил морали, которые фиксируются в виде определенных положений: «не обманывай», «не кради», «уважай старших» и т.д. Отступление от моральных норм характеризуется как аморальность и осуждается. В эстетическом отношении к миру этого не происходит. Как правило, у людей, принадлежащих к одной культуре, сходные эстетические идеалы, но они тем более разнятся, чем более разнообразна жизнь общества. Например, в нашем обществе человек сам выбирает, во что ему одеваться. Также самые разные девушки (высокие, низкие, худые, полные, пышноволосые, бритоголовые и т.д.) могут считаться красивыми;

д) *эстетический идеал имеет исторический характер.* У разных народов, в разные времена были различные эстетические идеалы. Примеров тут можно привести множество. Достаточно сравнить прически и одежду современной молодежи с теми прическами и одеждой, которые были модные в 70-е годы прошлого века. Однако историческая изменчивость эстетических идеалов имеет относительный, а не абсолютный характер. Мы также способны воспринимать как прекрасное то, что считалось таким раньше. Например, нидерландский художник Питер Пауль Рубенс (1577 – 1640) рисовал красивых пышнотелых женщин. Женщины с такими формами не соответствуют имеющимся у нас в настоящее время представлениям о красоте. Но те женщины, которых мы видим на картинах Рубенса, воспринимаются нами именно как красивые.

е) *эстетический идеал имеет конкретный характер.* Он определяется характером жизни людей и является для них наглядным ориентиром деятельности. Эстетический идеал отличается от пустого фантазирования. Как пример последнего, приведем мысли Манилова из «Мертвых душ» после его встречи с Чичиковым: «Он думал о благополучии дружеской жизни, о том,

как бы хорошо было жить с другом на берегу какой-нибудь реки, потом через эту реку начал строиться у него мост, потом огромнейший дом с таким высоким бельведером, что можно оттуда видеть даже Москву и там пить чай на открытом воздухе и рассуждать о каких-нибудь приятных предметах. Потом, что они вместе с Чичиковым приехали в какое-то общество в хороших каретах, где обворожили всех приятностию обращения, и что будто бы государь, узнавши о такой их дружбе, пожаловал их генералами, и далее, наконец, бог знает что такое, чего уже он и сам никак не мог разобрать». Эстетический идеал выражает наглядные представления человека о том, как должен быть оформлен мир, и предполагает деятельность по осуществлению этих представлений.

ПРЕКРАСНОЕ

Прекрасное – эстетическая категория, выражающая соответствие явления эстетическому идеалу. Очень часто прекрасное рассматривается как центральная эстетическая категория, а все остальные категории как модификации прекрасного. Тогда эстетика понимается как «философия прекрасного» («наука о прекрасном»), а задача искусства видится в выражении прекрасного. Очевидно, что это не так. Во-первых, *эстетическое* – более широкая категория, чем *прекрасное*, включающая в себя таки модификации, как возвышенное, низменное, трагическое, комическое, безобразное. *Эстетическое* выражает оформленность мира, а *прекрасное* указывает на характер этой оформленности.

Во-вторых, остальные основные эстетические категории не являются модификациями прекрасного, поскольку выражают иные характеристики оформленности мира. Так, например, трагическое нельзя вывести из прекрасного, оно выражает самостоятельное эстетическое качество.

В-третьих, очевидно, что искусство изображает не только прекрасные стороны реальности, но также трагические, комические, возвышенные и т.д. Об этом свидетельствует художественный опыт любого мало-мальски образованного человека. Например, образ деда

Щукаря в «Поднятой целине Шолохова» может быть адекватно интерпретирован не с точки зрения прекрасного (или безобразного), но с точки зрения комического. Задача искусства гораздо шире, чем изображение прекрасного, в нем происходит осмысление и выражение реальности. А реальность многогранна и включает в себя самые разные компоненты, не только прекрасные.

Но прекрасное действительно самая широкая из модификаций эстетического, поскольку указывает на предельно общий тип взаимоотношений между явлением и эстетическим идеалом: соответствие или несоответствие. И с этой точки зрения может быть охарактеризовано, в принципе, любое явление: мы говорим о красоте математической формулы, красоте поступка, красоте человека и т.д.

В истории эстетической мысли – прекрасное стало осмысляться раньше, чем эстетическое. Объясняется это тем, что прекрасное воплощает устремленность человека к идеалу, и оно дает направления для деятельности.

Определение прекрасного связано с целой серией трудностей, перечисление которых поможет понять суть проблемы. Прежде всего, очень тяжело выделить главный объективный признак прекрасного, то есть то, что во внешнем виде того или иного явления позволяет охарактеризовать его как прекрасное. Вторая трудность связана со всеобщностью прекрасного — оно может быть найдено в любом явлении – в человеческом лице, очертаниях горного хребта, фигуре девушки и математической формуле. Это очень несхожие между собой явления и они по-разному соответствуют эстетическому идеалу. Прекрасное в горном хребте и прекрасное в фигуре девушки отличаются между собой. В-третьих, в прекрасном специфически соединяются общее и особенное – существуют общие моменты, которые присущи всем прекрасным предметам, и в то же время, каждый прекрасный предмет прекрасен по-своему. Например, известно, что нет двух одинаковых людей, каждый человек уникален, и в то же время среди них есть много тех, которых можно назвать красивыми. В четвертых, прекрасное как характеристика явления очень тесно связана с другими, неэстетическими, его характеристиками: полезным, приятным, добрым и т.д. Необходимо выделить специфику прекрасного и отделить его от других ценностей. В-пятых, при всей своей внутренней непротиворечивости и некоторой одномерности в сравнении с остальными эстетическими категориями, прекрасное находится в довольно противоречивых

отношениях с другими ценностями (имеются противоречия между прекрасным и полезным, прекрасным и добрым, прекрасным и возвышенным и т.д.)

В средиземноморском ареале представления о красоте и прекрасном возникают уже в древнеегипетской культуре. Во 2 тысяч. до н. э. мы встречаем множество текстов, в которых прекрасное (нефер) выступает высшей характеристикой богов, фараонов, людей, предметов окружающего мира. При этом в человеке (особенно в женщине) выше всего ценится физическая гедонистическая красота, связывавшаяся египтянами с чувственными наслаждениями. Само слово «нефер» нередко входило в официальный титул фараонов: перед именем царицы Нефертити добавлялось «Нефер-нефру-Атон» (прекрасен красотами Атон). Египетская поэзия наполнена описаниями красоты богов и фараонов. Египтяне саму жизнь считали прекрасной; под красотой предметов обихода нередко понималась их польза для человека. Главным богом египетского пантеона был бог-солнце Ра, поэтому солнечный свет отождествлялся ими с красотой и высшим благом; божественный свет выступал синонимом божественной красоты.

В античной Греции уже Гомер называет «прекрасным» и физическую красоту людей, и совершенство предметов, и полезные для людей вещи, и нравственную красоту соответствующих поступков и поведения своих героев. Для древнегреческой философии красота — объективна, понятие красоты онтологично, связано прежде всего с космосом (*kosmos* в древнегреческом — не только *универсум*, но и *красота, украшение*) и системой его физических характеристик. Гераклит говорит о «прекраснейшем космосе» и его основах: гармонии, возникающей из борьбы противоположностей, порядке, симметрии; Фалес утверждает, что космос прекрасен как «произведение бога»; пифагорейцы усматривают красоту в числовой упорядоченности, гармонии (сфер), симметрии. Гармония для пифагорейцев была универсальной категорией, они считали, что она проявляется в строении космоса, а также во всех явлениях действительности и в искусстве. Гармония, согласно пифагорейцам, это результат количественных соотношений между элементами космоса. Это положение они проиллюстрировали на примере анализа математических основ музыкальных интервалов: так, октава и основной тон соотносятся как 1 и 2, квинта — 2 и 3, кварта — 3 и 4 и т.д.

С Сократа античная эстетика отходит от древнего космологии; афинский мудрец первым поставил проблему прекрасного, как проблему сознания, разума; для него красота из вещи или ее характеристик превратилась в идею, понятие прекрасного. Сократ вывел на философский уровень и такую специфически античную категорию, как *калокагатия* (греч. *kaloka-gathia* — прекрасное-и-доброе), которая функционировала в пограничной сфере этико-эстетических представлений, то есть служила характеристикой идеального человека, рассматриваемого как некая духовно-материальная целостность. У Сократа она стояла на одном уровне с мудростью и справедливостью и обнимала весь комплекс нравственных добродетелей, сопряженный с эстетической восприимчивостью. Платон понимал калокагатию как соразмерность души и тела. Одно из его определений гласит: «Калокагатия есть способность избирать наилучшее». Согласно Аристотелю, быть калокагатийным означает быть и прекрасным во всех отношениях и добродетельным.

Калокагатия, согласно древним грекам, — это достояние благородного происхождения и прекрасного воспитания и образования. Да и собственно понятие прекрасное в классической Греции часто не ограничивается только сферой того, что позже было названо эстетическим, но распространяется и на область нравственности. У Платона прекрасное часто соседствует с благим, но последнее он ставит выше. Платон приходит к пониманию идеи красоты, прекрасного самого по себе (красота — объективно существующая вне какого-либо субъекта идея), и намечает некоторую иерархичность красоты в процессе ее постижения человеком — от чувственной красоты через красоту духовную и нравственную к красоте чистого знания.

Для Аристотеля в физическом мире «красота заключается в величине и порядке» — красивая вещь должна быть легко обозримой; а на идеальном уровне: «Прекрасное — то, что, будучи желательно само ради себя, заслуживает еще похвалы или что, будучи благом, приятно потому, что оно благо».

В работах средневековых мыслителей сложилась многоаспектная средневековая концепция прекрасного. С одной стороны, красота понималась объективно как предикат Бога, его творение, объективированная сияющая Слава Божия, получающая отражение в материальном мире — его красоте. С другой, — прекрасное

определялось через субъект-объектное отношение: прекрасно то, что «нравится само по себе», доставляет наслаждение в процессе неутилитарного созерцания вещи. При этом утверждалось, что это наслаждение доставляют только вещи, обладающие определенными объективными свойствами («пропорция и блеск», соответствие частей целому, а целого — назначению вещи, выраженность во внешнем виде сущности вещи, гармоничность, упорядоченность, соразмерность, соответствующая величина).

Мыслители и художники итальянского Ренессанса поставили в центр своих эстетических представлений и творческих исканий красоту искусства. Развивая один из главных принципов античного искусства — идеализацию, достигшую апогея в античной классической скульптуре, мастера Возрождения создали в живописи и скульптуре уже в русле христианской культуры уникальный богатейший мир живописно-пластических идеализированных образов — модель прекрасного мира, как бы избежавшего порчи грехопадения. Ренессансные мыслители были убеждены, что только в искусстве является себя истинная красота мира, «божественная идея красоты». Она осеняет художника, и он стремится воплотить ее в своем творчестве, убирая в процессе высовечивания «внутреннего образа» все переходящее, поверхностное, случайное из своего искусства.

Классицизм нормативизировал эти идеи и принципы, доведя их в конце концов до холодного академического формализма (в теории и на практике). В нем была теоретически закреплена сознательная ориентация искусств на создание красоты введением для эстетически ориентированного класса искусств специального названия «изящные искусства», смысл которого сохраняется в новоевропейской культуре до 20 в. в термине «искусство». К математикам и художникам Возрождения восходит и идея теоретического обоснования «прекрасной формы», абсолютной пропорции, или универсального модуля красоты для всех искусств — «золотого сечения» (когда целое относится к своей большей части так, как большая часть к меньшей).

Для философии 18 в. характерны поиски соотношения между выявлением объективных характеристик красоты и изучением субъективных реакций на нее воспринимающего. Лейбниц в общем контексте своих философских размышлений определял красоту как принцип «совершенного соответствия», на основе которого Бог сотворил мир истинно сущего как «гармонически упорядоченное

единство в многообразии». Его формула «единство в многообразии» станет на столетия удобным клише для определения прекрасного в школьной эстетике. Отождествление прекрасного с совершенством также займет видное место в философии красоты.

С появлением в 20 в. эстетики как науки прекрасное (красота) рассматривается в качестве предмета и главной категории этой науки. Эстетика чаще всего трактуется как наука о красоте, «философия прекрасного и искусства». Искусство же понимается как специальное и оптимальное выражение прекрасного. Одно из определений эстетики Баумгартина гласит, что она есть искусство «красиво мыслить».

У Канта *прекрасное* предстает категорией, характеризующей неутилитарные субъект-объектные отношения. Кант связывает ее с понятием вкуса, определяемого как созерцательная «способность судить о прекрасном», то есть философия прекрасного, как и вся эстетика Канта, строится на субъективной способности суждения вкуса, возникшем «на основе удовольствия или неудовольствия, свободного от всякого интереса». Кант называет предмет такого удовольствия прекрасным: «Прекрасно то, что всем нравится без [посредства] понятия», ибо главным в суждении вкуса является не понятие, а внутреннее чувство «гармонии в игре душевных сил», обладающее всеобщим характером. «Красота, -- пишет Кант, -- это форма целесообразности предмета, поскольку она воспринимается в нем без представления о цели».

Красота для Шиллера, как затем для Гердера, Гегеля и ряда других философов выступала чувственным образом (или явлением) истины. Шеллинг определял красоту как выражение бесконечного в конечном и видел в ней главный принцип искусства: «Без красоты нет произведения искусства». При этом он имел в виду «красоту, возвышающуюся над всякой чувственностью». В своих «Лекциях по эстетике» Гегель не акцентировал специального внимания на понятиях красоты и прекрасном, так как считал эстетику философией искусства. Прекрасное для него — «чувственное явление, чувственная видимость идеи», понимаемая как посредник «между непосредственной чувственностью и идеализированной мыслью». Прекрасное «в себе самом бесконечно и свободно», оно составляет основу искусства в качестве идеала и находит свое наиболее адекватное выражение на классическом (в гегелевской триадической классификации истории форм бытия искусства) этапе — в античном

искусстве, В противоположность Канту красоту в искусстве он ценит значительно выше природной красоты, как результат деятельности человеческого духа, «возрождение красоты из духа». Вслед за Гёте и современными ему теоретиками искусства Гегель считал, что критерием суждения о прекрасном в искусстве «является понятие характерного; им впервые систематически применен принцип историчности к пониманию бытия прекрасного в искусстве.

Социокультурная и художественно-эстетическая ситуация 19 в. не способствовали фундаментальной философской разработке категории прекрасное. Главные направления в искусстве этого столетия — романтизм, реализм, натурализм, уже не ориентируются на выражение прекрасного и не создают произведений в узком смысле слова «изящного искусства». С романтиков начинается последовательный процесс девальвации феномена и категории прекрасного как в теории, так и в художественной практике; слова «эстетика», «эстетический», «эстетизм» приобретают в среде социально, демократически, революционно ориентированных художников и критиков второй половины 19 в. негативный оттенок. Романтики в противовес классицистам стремились показать «обратную сторону» прекрасного, которая представлялась им не менее значимой, чем «лицевая», уделяя много внимания удивительному, сказочно-фантастическому, хаотическому, безобразному.

Ницше широко открывает ворота эстетическому релятивизму, требуя глобальной переоценки всех традиционных ценностей. К красоте у него двойственное отношение. С одной стороны, он ценит ее как принадлежащую к идеализированной им антично-аристократической культуре, которую уничтожила нищая и «больная» иудейско-христианская чернь. С другой, — осмысливает красоту как иллюзию, созданную художником-богом и внедряемую в культуре на основе аполлоновского рационализированного начала в качестве главного упорядочивающего и преображающего мир принципа. Наряду с ним Ницше требует легитимировать и продуктивное иррациональное хаосоморфное начало — дионасийское.

Модернизм с большой осторожностью относился к категории и феномену прекрасного, как и к другим категориям и ценностям традиционной культуры, однако не исключает полностью его из своего поля. Для художников-модернистов была характерна как полемика с пониманием прекрасного в классической культуре и

разрушение этого прекрасного, так и создание своих образов прекрасного.

В постмодернизме понятие прекрасное утрачивает смысл, поскольку здесь отрицается существование эстетического идеала, и, соответственно, отсутствуют критерии, чтобы охарактеризовать то или иное явление как прекрасное. Для постмодернизма характерна ирония в отношении ценностей предшествующей культуры, их художественное разрушение. Проиллюстрируем это на примере произведения современного русского писателя-постмодерниста Владимира Сорокина «Роман». Вот какой увидел его главный герой, которого зовут Роман, свою будущую невесту Татьяну: «Это лицо не было красивым, но очень милым и доверчивым, с мягкими, правильными чертами. Радость, написанная на лице девушки, как и красота ее, тоже была не яркой, а тихой и глубокой, она вся словно светилась этой радостью, этим чистым и спокойным светом». Кажется, что это прекрасный женский образ взят из русской литературы 19 в. А вот строчки из последних страниц «Романа»: «Роман подошел к Татьяне. Роман наклонил Татьяну над купелью и отрубил ей топором голову. Голова Татьяны упала в купель. Роман поднял тело Татьяны и держал его над купелью. Кровь из тела Татьяны стекала в купель... Роман взял топор и подошел к телу Татьяны. Роман отрубил левую ногу у тела Татьяны. Роман отрубил правую ногу у тела Татьяны» и т.д. Он вырезает ей внутренности, половые органы, сдирает кожу. Но речь идет не о забавах садиста-маньяка. Сорокин таким образом стремится расчленить классическое представление о прекрасном. Вообще содержание постмодернистских текстов не надо понимать буквально – это не описание событий, но игра со смыслами и ценностями культуры.

Для понимания прекрасного необходимо учитывать разницу между онтологическими (относящимися к бытию) и аксиологическими (относящимися к ценности) его аспектами. Прекрасное выражает определенные качества и характеристики явлений реального мира, и поэтому в его содержании и развитии присутствует объективный момент. На этой основе был сделан вывод о том, что прекрасное является естественной характеристикой предметов и отражает упорядоченность их формы, целостное единство разнообразных сторон предмета. Очень часто прекрасное отождествлялось с такими объективными характеристиками предмета, как его симметричность, пропорциональность, гармоничное сочетание частей и т.д. Но если

бы это было так, то проблема бы состояла только в том, чтобы наиболее адекватно и полно воспринять красоту окружающего мира. Тогда был бы единый эталон прекрасного, и согласие людей в его понимании с течением времени все более и более увеличивалось бы. Однако мы видим, что это не так. В истории человечества существовало огромное количество представлений о критериях прекрасного, которые очень часто противоречили друг другу. Например, мы сейчас воспринимаем загар на девушке эстетически положительно, это одна из черт, которая делает девушку более красивой, показатель здоровья, спортивности и т.д. Но в средневековой Европе для женщин высших классов загар был тем, что умаляет красоту. Загорелыми могли быть крестьянки, которые работали на воздухе, а аристократка должна была быть бледной. Также можно привести множество различий в восприятии красоты, особенно женской, у разных народов. Есть история про одного французского исследователя, который долгое время жил среди африканского племени в районе озера Чад. Однажды вожди попросили его показать им фотографию жены. На той, что он показал, его жена была в бикини. Вожди посмотрели, покачали головами и сказали, что понимают, почему он так долго среди них живет и не едет домой – у него уродливая жена. Оказывается, одним из основных показателей прекрасного в женщине у этого племени является бюст, висящий на уровне талии, девочкам вешают специальные грузики, чтобы достичь данного эффекта. Можно привести и менее экзотические примеры. Если посмотреть на античные статуи, изображающие прекрасных богинь, то ступни у них примерно 42-го размера. Сейчас это было бы воспринято как черта умаляющая прекрасное, а греки не придавали этому значения. И, кроме того, эти статуи явно не соответствуют современным 90-60-90.

Таким образом, те или иные объективные характеристики предмета сами по себе ничего не говорят о наличии в нем прекрасного. Для того, чтобы предмет сделался прекрасным, необходимо, чтобы он был оценен с точки зрения эстетического идеала.

Однако, следует подчеркнуть, что разнообразие представлений о прекрасном в истории человечества не следует понимать как ничем не сдерживаемый релятивизм. Объективной основой прекрасного являются соразмерность, пропорциональность, совершенство, упорядоченность, гармоничность явлений. Сюда же необходимо

отнести целесообразность. Но эти объективные характеристики явлений – только основа прекрасного. Они могут быть восприняты и оценены человеком в соответствии с его эстетическим идеалом. Таким образом, нельзя смешивать две стороны вопроса: наличие объективных основ и законов прекрасного и их восприятие, оценку и использование человеком в своей деятельности. Способность воспринимать прекрасное, творить по законам прекрасного, правильно оценивать прекрасное в природе, обществе, искусстве – это исторический продукт, а объективные законы прекрасного коренятся в самом фундаменте мира, его структуре и законах развития.

Рассуждая об объективных законах прекрасного, прежде всего прекрасном в природе, мы выделяем наиболее простые его проявления: меру, симметричность, гармонию, оптимальность. Симметрию можно наблюдать в кристаллах, в построении насекомых, растений, животных. В живых организмах прекрасное проявляется в их совершенстве, целесообразной организации. Необходимо подчеркнуть, что, с естественнонаучной точки зрения, нет никаких различий между теми животными, которых мы считаем прекрасными, и теми, которых считаем безобразными. Каждый из биологических видов занимает свою нишу в природе и уже поэтому является уникальным и ценным. Эстетически оценивает природу человек, и он воспринимает как прекрасное то, что соответствует его идеалам, а безобразным – то, что им противоречит. В основном это происходит путем приписывания животным человеческих качеств. Например, нам кажется прекрасным зубр, потому что он воплощает величие и мощь, а безобразным паук, потому что он «пьет кровь». Стойкая березка отождествляется с девичьей фигурой, могучий дуб – с мужскими качествами. Как и в отношении прекрасного в человеке, в истории человечества имелось множество самых разных представлений о прекрасном в природе. Например, в Индии корова – священное животное, и если женщину там назвать коровой, это будет воспринято как комплимент, у нас же – как оскорбление.

Также необходимо сказать об отличии прекрасного от красивого в отношении человека.. Последнее выражает чисто внешнюю характеристику и близко таким категориям как *милое, приятное*. Могут существовать внешние показатели красоты, например, в нашей культуре это знаменитые 90-60-90 для женщин. На проводимых конкурсах красоты отбираются наиболее красивые девушки. Но их

нельзя характеризовать посредством категории *прекрасное*. Прекрасное – это то, что выражает соответствие явления эстетическому идеалу. А это соответствие применительно к человеку характеризует не столько его внешние данные, сколько внутренний мир. Поэтому прекрасное и красивое в человеке могут не совпадать. Классический пример – описание в «Евгении Онегине» сестер Лариных. Вот Ольга:

Всегда скромна, всегда послушна,
Всегда как утро весела,
Как жизнь поэта простодушна,
Как поцелуй любви мила,
Глаза как небо голубые;
Улыбка, локоны льняные,
Движенья, голос, легкий стан,
Все в Ольге... но любой роман
Возьмите и найдете, верно,
Ее портрет: он очень мил,
Я прежде сам его любил,
Но надоел он мне безмерно.

Как выразился Онегин:

В чертах у Ольги жизни нет...
Кругла, красна лицом она,
Как эта глупая луна
На этом глупом небосклоне.

Вот Татьяна, один из самых прекрасных образов в русской литературе:

Итак, она звалась Татьяной.
Ни красотой сестры своей,
Ни свежестью ее румянай
Не привлекла б она очей.

Может быть и более последовательное противопоставление прекрасного и красивого. Например, в «Войне и мире» противопоставляется пустая внешняя красота Элен Курагиной и

прекрасное в Наташе Ростовой, лицо которой в моменты душевного волнения могло быть не только некрасивым, но и страшным. Также в искусстве создано множество портретов старых, и поэтому внешне некрасивых, людей, но душевые качества которых, отражаясь на лицах, делают их прекрасными (Дюрер «Портрет матери», Рембрандт «Читающая старушка»).

БЕЗОБРАЗНОЕ

Безобразное – эстетическая категория, выражающая противоположность явления эстетическому идеалу. Безобразное является антиценностью, выражает такой тип отношений между объектом и субъектом, которые связаны с негативными эмоциями, чувством неудовольствия, отвращения и т.п. Как и *прекрасное*, *безобразное* является наиболее общей эстетической категорией. Посредством ее могут быть охарактеризованы самые разные явления: люди, их поступки, вещи, объекты природы. *Безобразное* в классической эстетике является категорией, противоположной *прекрасному*, рассматривается как его отрицание. Безобразное необходимо отличать от уродливого. Уродливое как и нелепое не всегда владеют эстетическими функциями и довольно часто находятся за границами эстетического. *Безобразное* же представляет собой эстетическую категорию, в которой указывается на отсутствие и невозможность совершенства, что подчеркивается контрастом по отношению к эстетическому идеалу и содержит в себе скрытое требование этого идеала или стремление к нему.

Безобразное связано с иными эстетическими категориями – прекрасным, возвышенным, низменным, трагическим, комическим – и выполняет свои эстетические функции в связи с этими категориями. Безобразное является отрицанием прекрасного, создает как бы контраст ему. В жизнедеятельности человека прекрасное и безобразное задают два противоположных вектора поведения: прекрасное – это то, к чему человек стремится, безобразное – то, от чего он стремится избавиться. Безобразное необходимо отличать от некрасивого. В некрасивом отсутствует красота как чисто внешняя

характеристика явления. Но как внешне красивые объекты могут быть внутренне безобразными и низменными, так и отсутствие внешней красоты может сочетаться с внутренне прекрасными и возвышенными чертами. В качестве примера можно привести образ Квазимода из романа В. Гюго «Собор Парижской богоматери». В форме нелепого безобразное присутствует в комическом (карикатура), в виде ужасного – в трагическом. Но в отличие от трагического гибель безобразного воспринимается как заслуженная и не вызывает сочувствия.

Понимание безобразного, как и остальных эстетических категорий, связано с долгой традицией в истории человеческой мысли. С древнейших времен безобразное осмысливалось в двух аспектах: безобразное в действительности и безобразное в искусстве. Уже в греко-римской античности было замечено, что безобразное как антипод прекрасного проявляется практически во всех сферах бытия: в природе (разрушающиеся и разлагающиеся объекты и существа), в человеке (болезни, ранения, смерть), в морали (безнравственные поступки), в политике и государственном управлении (обман, коррупция, несправедливые суды и т.п.). Как правило, безобразное в действительности оценивалось негативно, как противоречащее главному идеалу античного мира — упорядоченному космосу и ориентированному на него рационально организованному социуму. Хотя античные источники фиксируют и существование любителей безобразного, дурного, которые получили презрительное именование «сапрофилы» (от греч. *saprof* — *гнилой, дурной, испорченный*). В античности безобразное понималось как простое отрицание прекрасного. Поэтому здесь характер рассуждений о безобразном по сути совпадает с характером рассуждений о прекрасном. Мысли о роли безобразного в искусстве высказал уже Сократ, который отмечал, что благодаря мимесису (подражанию реальности) искусство может создавать не только приятное, но и неприятное. Эта мысль была развита в «Поэтике» Аристотеля, который пишет, что мимесис снимает отталкивающую природу с уродливого и делает его эстетически нейтральным, или, даже в какой-то мере привлекательным. Можно прекрасно изобразить уродливые явления, и притягательной будет именно красота изображения: «На что нам неприятно смотреть в действительности, на то мы с удовольствием смотрим в самых точных изображениях, например, на облики гнуснейших животных и на трупы». Аристотель связывал безобразное

со сферой комического, он писал, что смешное является частью безобразного: «смешное – это какая-то ошибка и безобразие, которое никому не несет страданий и ни для кого не является губительным». Это понимание связи между безобразным и смешным характерно и для других античных мыслителей. Как говорил Цицерон: «область смешного ограничивается некоторым духовным безобразием и физическим уродством». Однако подобное безобразие является не абсолютным, но относительным и требует эстетического выражения, при помощи которого оно выявляется «не безобразно».

Особое место проблема безобразного занимает в христианской эстетике. В средние века оно рассматривалось чаще всего как обозначение эстетического явления, противоположного прекрасному, по аналогии с теологической проблемой о соотношении добра и зла. Продолжая античную традицию и опираясь на библейскую идею креационизма, христианские мыслители высоко ценили видимую красоту мира и человека. Безобразное в природе и человеке рассматривалось как следствие грехопадения и порчи, дефицита красоты. С другой стороны, чувственная красота — источник вожделения и греховных соблазнов, поэтому христианам предписывалось если не умалять, то, по крайней мере, скрывать и не увлекаться ею. Согласно христианской доктрине, неприглядный и даже безобразный внешний вид вполне может совмещаться с внутренней (душевной или духовной) красотой. Более того, некоторые из ранних отцов Церкви, опираясь на евангельское свидетельство, развивали идею «невзрачного», «презренного» вида Христа, в каком он явился на земле. Они полагали, что в таком (не привлекавшем к себе) виде Иисусу легче было донести до людей красоту духовных истин, выполнить свою жертвенную миссию на земле. «Презренный», «достойный поругания» вид Христа становится символом его неописуемой божественной красоты. На этой основе развилась «эстетика аскетизма», в которой, в частности, фактически эстетизируются такие безобразные для обыденного сознания вещи, как гниющая плоть аскета, копошащиеся в ней черви, гноящиеся раны и т.п., не говоря уже о слезах, стонах, рыданиях, — обо всем этом с умилением пишут многие христианские авторы. Здесь феномены безобразного выступают символами аскетического подвига, христианского мужества, духовной стойкости. Эта традиция была активно развита западным христианским искусством, где стали популярными экспрессивно-натуралистические изображения

страдающего, умирающего, мертвого Христа и пыток мучеников вплоть до натуралистического изображения разлагающейся плоти «Мертвого Христа» Гольбейна (Базель) и знаменитого Изенгеймского «Распятия» Грюневальда, поразивших в свое время Достоевского. Здесь безобразное выступает не антitezой прекрасному, но его опосредованным религиозным сознанием символом. В средневековой христианской культуре сформировалась традиция понимания безобразных явлений в качестве органичных компонентов (наряду с прекрасными и нейтральными в эстетическом отношении) прекрасного целого божественного Универсума. Христианство, связывая безобразное со злом, не признает за ним онтологического статуса. Абсолютно безобразное (*deformitas* – отсутствие формы) понимается как небытие.

В противоположность западноевропейскому средневековому искусству, интенсивно изображавшему (часто в экспрессивно-натуралистических формах) безобразные явления в назидательно-дидактических и эмоционально-побудительных целях, византийско-православное искусство практически полностью исключало их из своего изобразительного арсенала.

Искусство и эстетика Возрождения, которые стремились разработать идею всесторонне и гармонично развитого человека, широко использовали безобразное как форму наиболее выразительного контраста прекрасному.

В эстетике классицизма проблема безобразного, по сути, отрицается. Теоретики классицизма делили искусства на высокие и низкие жанры и запрещали показывать безобразное или уродливое в «высоких» искусствах. Этот подход критиковали просветители. Они утверждали, что предметом, изображаемым в искусстве, должна быть вся природа, а не только так называемая «изящная природа».

В немецкой классической философии категории безобразное не уделялось большого внимания. Согласно Канту, развивавшему мысль Аристотеля, искусство «прекрасно описывает вещи, которые в природе безобразны или отвратительны», то есть за счет художественности изображения превращает безобразное природы в эстетический объект, доставляющий удовольствие, фактически снимает безобразное, преобразует его в прекрасное. Романтики видели в безобразном закономерную художественную антitezу прекрасному, имеющую право на бытие в искусстве. Гегель не уделил этой категории специального внимания, указав на нее в связи с

карикатурой, деформационно-сатирическим изображением действительности.

Анализ безобразного становится чуть ли не центральной проблемой в немецкой эстетике второй половины 19 в. Был поставлен вопрос о том, что категория безобразное должна быть введена в эстетику как ее интегральная часть, а не простое отрицание прекрасного. Если с классической точки зрения безобразное как резкое противопоставление идеалу находится в целом за границами эстетического, является его полным отрицанием и поэтому должно быть отклонено, то в немецкой эстетике второй половины 19 в. возникли попытки построить между прекрасным и безобразным отношения диалектической противоположности.

В искусстве и эстетике модернизма проблема безобразного выходит на первый план, и безобразное становится едва ли не центральной категорией, заслоняя во многих случаях прекрасное. Обусловлено это, во-первых, разочарованием в идеализме классического искусства, преимущественно искусства буржуазной Европы второй половины 19 в., протестом против его лицемерного стремления приукрасить действительность, скрыть ее отрицательные стороны, и, во-вторых, теми социальными потрясениями, через которые прошла Европа в 20 в. (две мировые войны, распространение античеловеческих идеологий: большевизма и фашизма). Проявления безобразного и уродливого эстетизируются и противопоставляются прекрасному как проявлению эстетического идеала. Европейское искусство 20 в. активно обращалось к безобразному как самостоятельной художественной ценности. Однако в этом не нужно видеть только проявление «гнилого Запада». Речь, скорее, должна идти о расширении сферы эстетического и художественного анализа и включении в них тех явлений, которые раньше находились за границами искусства и эстетики.

Как пример характера изображения безобразного в европейском искусстве, приведем отрывок из стихотворения Шарля Бодлера «Падаль». Оно опубликовано в сборнике «Цветы зла» в 1857 г., но выражает тенденцию, которая была характерна и для искусства 20 в. Это стихотворение является письмом Бодлера к его невесте:

Вы помните ли то, что видели мы летом?
Мой ангел, помните ли Вы,
Ту лошадь дохлую под ярким белым светом,

Среди рыжеющей травы?

Полуистлевшая, она, раскинув ноги,
Подобно девке площадной,
Бесстыдно брюхом вверх лежала на дороге,
Зловонный источая гной.

Спеша на пиршество, зловещей тучей мухи
Над мерзкой грудою вились.
И черви ползали и копошились в брюхе,
Как черная густая слизь

И далее Бодлер обращается непосредственно к невесте:

Но вспомните, и Вы, заразу источая,
Вы трупом ляжете гнилым.
Вы, солнце глаз моих, звезда моя живая,
Вы лучезарный Серафим.

И Вас, красавица, и Вас коснется тленье.
И Вы сгниете до костей,
Одетая в цветы, под скорбные моленья,
Добыча гробовых гостей.

Скажите же червям, когда начнут, целуя,
Вас пожирать во тьме сырой,
Что тленной красоты навеки сберегу я
И форму, и небесный строй.

В эстетике Ницше, намечается принципиальная смена акцентов в понимании безобразного, чему косвенно способствовал поток изображений социально негативных (часто безобразных) явлений и образов в реалистическом искусстве 19 в. и своеобразная эстетизация безобразного в символизме и у художников, тяготевших к нему. Сам Ницше негативно относился к феноменам, определяемым как безобразные. Для него безобразное было знаком упадка, деградации, слабости. В идеологически гипертрофированном виде эту позицию довели до логического конца эстетики тоталитарных режимов 20 в., в частности Третьего рейха, записавшие в разряд «деградирующего

искусства» всех художников авангарда. Однако общая установка Ницше на «переоценку всех ценностей» и разработка категорий аполлоновского и дионасийского (как иррациональной, безмерной стихии) дали последующей эстетике и художественной практике мощные импульсы для пристального всматривания в феномен безобразного. Научное обоснование Фрейдом и его последователями сферы бессознательного в качестве основной в жизни человека и разработка Юнгом концепций архетипа и коллективного бессознательного еще усилили интерес к безобразному в эстетике.

Безобразное в качестве феномена художественно-эстетического сознания, обильно питаемого ницшеанскими и фрейдистскими идеями в атмосфере бешеной гонки научно-технических достижений, заняло важное место в культуре и искусстве 20 в. как в снятом (в более-менее эстетизированном — аристотелевско-кантовская традиция) виде (в экспрессионизме, сюрреализме, театре абсурда, трактате С. Дали «Искусство пуга» и т.п. опусах), ориентированном на эстетическое удовольствие, так и в непосредственной (или экспрессивно подчеркнутой) натуральности, направленной на возбуждение негативных эмоций протеста, отвращения, брезгливости вплоть до страха, ужаса, шокового состояния.

Безобразное обильно присутствует и в произведениях постмодернизма. Однако само это обилие и невероятное нагромождение крайних форм безобразного указывает, что, как и в случае с прекрасным, речь здесь идет не об описании реальных извращений, жестокостей, мерзостей и т.д., но об игре со смыслами предшествующей культуры.

ВОЗВЫШЕННОЕ

Возвышенное – эстетическая категория, которая указывает на то, что в данном явлении с очень большой силой воплотился эстетический идеал. В отличие от прекрасного, в котором выражается соразмерность явления и идеала, возвышенное – нарушение меры, чрезмерность и поэтому – дисгармония. По своему объему возвышенное – менее широкая категория, чем прекрасное и безобразное. На соответствие либо несоответствие эстетическому идеалу мы можем указать относительно любого явления, но не во всяком явлении с необычайной силой воплощен эстетический идеал.

Под возвышенным нельзя понимать такое отношение человека к предмету, явлению, при котором содержание объекта воспринимается как нечто несоизмеримое с масштабами индивида, превосходящее его по размерам, силе и значительности. Чувство возвышенного вызывают не просто очень большие предметы, но те из них, в которых с наибольшей силой воплощен эстетический идеал. Мы можем представить себе огромную скульптуру лягушки, но она вряд ли вызовет у нас впечатление чего-то возвышенного, скорее, уродливого. Многие современные жилые дома по размерам превосходят православные церкви, но в первом случае у нас возникает чувство возвышенного, во втором – нет. Почему так? Все зависит от имеющегося у нас эстетического идеала. Более-менее положительно мы воспринимаем лягушек маленького размера за их веселое прыганье, и если мама назовет своего ребенка на пляже «лягушонком», то это ласковый эпитет, а большая лягушка называется «жабой», и чем больше эта жаба, тем она отвратительней. Большинство же современных жилых домов вызывают чувство отсутствия эстетических качеств, и их размеры к их эстетическим характеристикам ничего не прибавляют. Что касается здания церкви, то в нем присутствует эстетический идеал – воплощение стремления человека к Богу, и поэтому даже маленькая церковь будет вызывать чувство возвышенного. Как сказал Наум Коржавин в стихотворении о церкви Покрова на Нерли:

Невысокая, небольшая,
Так подобрана складно ты,
Что во всех навек зароняешь
Ощущение высоты.

То, что большие по размерам предметы, как правило, трактуются как возвышенные, объясняется тем, что человек воспринимает их в сравнении со своими размерами и возможностями, как физическими, так и духовными. Так мы можем рассматривать как красивые те пригорки, которые есть у нас в Беларуси, но возвышенными могут быть горы Кавказа или Альп. Или небольшая река такая, как Сож, может быть красивой, но возвышенными могут быть только большие реки, например, Днепр ниже Киева, стремясь изобразить величие которого, Гоголь писал, что «редкая птица долетит до середины Днепра».

В искусстве наиболее простым способом создания эффекта возвышенного – это приданье произведениям больших размеров. Как пример можно привести пирамиды и готические соборы. Но следует подчеркнуть, что хотя это объекты действительно очень больших размеров (пирамида Хеопса 146 метров высотой, самый большой готический собор в Кельне имеет высоту 157 метров), но возвышенными их делают не размеры сами по себе, а то, что эти размеры указывают на интенсивное воплощение эстетического идеала.

Понятие возвышенное в смысле, близком к эстетическому, появилось в греческой античности в связи с понятием энтузиазма (божественного воодушевления, приписывавшегося провидцам, поэтам, живописцам, восхождения к божественной идее прекрасного— у платоников), а также в трактатах по риторике, где оно означало один из стилей речи — высокий, величественный, строгий. Эти идеи подытожил в середине 1 в. анонимный автор, вошедший в науку под именем Псевдо-Лонгина, в трактате «О возвышенном». Псевдо-Лонгин, характеризуя возвышенное , как один из главных приемов художественно организованной речи, делает акцент на его внезознательно-эмоциональном воздействии на слушателя, когда речь приводит его в состояние восторга, изумления, «подобно удару грома, ниспровергает все прочие доводы». Автор трактата подчеркивает, что оратор для достижения возвышенного должен не только искусно владеть всеми техническими правилами составления фигур и оборотов речи, но и субъективно быть предрасположенным к возвышенным мыслям, суждениям, страстным переживаниям, патетическому настрою. В возвышенном Псевдо-Лонгин видит проявление творческих сил природы: «... 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».

В христианской средневековой эстетике проблема возвышенного не ставилась на теоретическом уровне, но дух возвышенного пронизывал основные составляющие культуры, получая выражение в готических соборах, в византийских и древнерусских иконах, в православных храмах, в церковном богослужении, религиозных гимнах, в мистической практике монахов — в «эстетике аскетизма». Воплощением возвышенного в христианстве является Бог, душа человека устремляется к нему, возвышаясь над всем земным.

В эпоху Возрождения, художники с необычайной силой создали возвышенный образ человека. Если в средневековье подчеркивалась слабость и греховность человека перед лицом Бога, то Возрождение делало акцент на сотворчестве человека и Бога, человек здесь показан прежде всего как творец, во всем величии его могущества. Следует отметить, что и сами художники эпохи Возрождения были возвышенными личностями, обладающими разносторонними и титаническими творческими способностями. Это было время, когда жили великие люди, создавшие великие произведения.

Под знаком возвышенного, сопряженного с причудливым, находилась художественная культура и эстетика барокко, высоко ценившая в художнике «божественное вдохновение». Во Франции начала 18 в. возвышенное понимается как высшая ступень красоты и означает величие и изысканность.

В эстетике систематическое осмысление возвышенного начинается с трактата английского философа и публициста Э. Бёрка «Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного» (1757), в котором проводится сравнительный анализ двух главных категорий эстетики на основе изучения эмоционально-аффективного воздействия соответствующих эстетических объектов. Бёрк утверждает, что прекрасное и возвышенное имеют противоположные природы. Если прекрасное основывается на чувстве удовольствия, то возвышенное — на чувстве неудовольствия. Отсюда объекты, их вызывающие, также во всем противоположны. Возвышенные предметы «огромны по своим

размерам», шероховаты и небрежно отделаны, угловатые, темные, мрачные и массивные, могут быть даже зловонными. Поэтому возвышенное близко стоит к категории безобразного («безобразие вполне совместимо с идеей возвышенного», особенно, если оно вызывает сильный страх). Все, что возбуждает ужас в человеке, может, по Бёрку, быть источником возвышенного.

На трактат Бёрка активно опирался Кант в раннем сочинении «Наблюдения над чувством прекрасного и возвышенного» (1766) и в «Критике способности суждения» (1790). Если в первом трактате он во многом следует за Бёрком, то в «Критике» идет значительно дальше его. Рассуждения о возвышенном Кант строит, постоянно отталкиваясь от своей концепции прекрасного. Если понятие прекрасного в природе связано, прежде всего, с формой предмета, его упорядоченной ограниченностью, то есть касается его качества, то чувство возвышенного возбуждают, как правило, предметы бесформенные, безграничные, несоизмеримые с человеческим масштабом, то есть главный акцент переносится на количество. И то и другое доставляет удовольствие субъекту, но характер этих удовольствий различен; удовольствие от возвышенного — это особое антиномическое удовольствие-неудовольствие, «негативное удовольствие». Возвышенное нравится «в силу своего противодействия интересу (внешних) чувств», в то время как прекрасное нравится «без всякого интереса». Главное же отличие основных категорий эстетики Кант видит в том, что красота природы «заключает в своей форме целесообразность», то есть онтологична и «сама по себе составляет предмет удовольствия»; объект же, вызывающий в нас чувство возвышенного, по форме «может казаться нашей способности суждения нецелесообразным, несоразмерным с нашей способностью изображения», как бы насилиственно навязанным воображению. Кант считал, что «возвышенное содержится не в какой-либо вещи в природе, а только в нашей душе», возвышенное то притягивает, то отталкивает, не доставляя положительного удовольствия, а возбуждая удивление и почтение, которое можно назвать отрицательным наслаждением. Возвышенное вызывает в человеке чувство гордости, возникающее благодаря преодолению страха. Кант отмечает масштабность и неосвоенность возвышенных явлений, отсутствие по отношению к ним свободы человека (отсюда необходимость преодоления страха, притяжение-отталкивание, удивление, наслаждение, возникающее как результат

упорства человека, сопротивления подавляющим его внешним явлениям).

Резко противопоставлял прекрасное и возвышенное Ф. Шиллер, видевший их отличие в том, что прекрасное вызывает приятное, а возвышенное — неприятное чувство; неприятна, например величественная гроза и вспышка молнии. «Возвышенным, -- писал Шиллер, -- мы называем объект, при представлении которого наша чувственная природа ощущает свою ограниченность, разумная же природа — свое превосходство, свою свободу от всяких ограничений: объект, перед лицом которого мы, таким образом, оказываемся в невыгодном физически положении, но морально, то есть через посредство идей, над ним возвышаемся». Чувство возвышенного сочетает в себе страдание, достигающее иногда степени ужаса, и радость, восходящую до восторга; не будучи в собственном смысле наслаждением, оно чуткими душами предпочитается простому наслаждению прекрасным. Возвышенное путем внезапного потрясения предоставляет нашему духу выход из чувственного мира, в то время как красота приковывает к нему. Шиллер различал «созерцательно-возвышенное силы» и «патетически-возвышенное».

На идеи Шиллера опирался в своих лекциях «Философия искусства» Шеллинг. Он различал возвышенное в природе, в искусстве и в «душевном строении» и определял его как облечение бесконечного в конечное. Для возвышенного, полагал он, недостаточны просто физическая или силовая несоизмеримость с человеческими масштабами. Эстетическое «созерцание возвышенного» имеет место только тогда, когда «чувственно-бесконечное» (например, реальный разгул стихий) выступает символом «истинно бесконечного» (абсолютной идеальной бесконечности). Бесконечное как таковое уничтожает форму чувственно-бесконечного, то есть символа. Поэтому абсолютная бесформенность как «высшая абсолютная форма, в которой бесконечное выражается конечным» и является символом бесконечного как такового, то есть воспринимается как возвышенное. А тождество абсолютной формы и бесформенности — изначальный хаос, как потенция всех форм. Поэтому через «созерцание хаоса разум доходит до всеобщего познания абсолютного, будь то в искусстве или в науке». Отсюда «хаос — основное созерцание возвышенного», согласно Шеллингу. Между возвышенным и прекрасным нет сущностной противоположности, но только количественная. Это

понимание возвышенного вдохновляло не одно поколение немецких романтиков; оно близко и теоретикам и практикам ряда направлений искусства 20 в.

Гегель в «Лекциях по эстетике», опираясь на Канта, но полемизируя с его акцентацией субъективной природы возвышенного, связывает возвышенное со сферой выражения «субстанциального единого», бесконечного непостигаемого разумом духа в конечном, в единичных явлениях, в частности, в произведениях искусства. «Возвышенное вообще есть попытка выразить бесконечное, не находя в царстве явлений предмета, который бы оказался годным для этой цели»; стремление показать, явить «абсолютное выше всякого непосредственного существования», что неизбежно ведет к диалектическому снятию конкретной формы выражения принципиально невместимым в нее содержанием — субстанциальным смыслом. «Это формирование, которое само уничтожается посредством того, что оно истолковывает, так что истолкование содержания обнаруживается как снятие самого истолкования, — это формирование есть возвышенное». По Гегелю, возвышенное онтологично — это некое укорененное в единой абсолютной субстанции содержание, подлежащее воплощению и снимающее в процессе этого воплощения любую конкретную форму воплощения. Возвышенное в искусстве проявляется в абсолютном стремлении искусства к выражению божественной субстанции, а так как она значительно превосходит любые формы внешнего выражения, то это и должно стать предметом выражения — несоизмеримость смысла и образа его выражения; «существование внутреннего за пределами внешнего». Такое «искусство возвышенного» Гегель называет «святым искусством как таковым, святым искусством по преимуществу, потому что оно воздает честь лишь одному Богу». Этот род возвышенного он усматривал преимущественно в иудейской священной поэзии. Изобразительные искусства, по его мнению, не в состоянии выразить возвышенное, хотя это частично удалось сделать Рафаэлю в изображении Христа-младенца в «Сикстинской мадонне». В архитектуре наиболее глубоко возвышенное выражается в готике. Эти идеи Гегеля оказали существенное влияние на основные принципы эстетики романтизма и символизма. Романтики и символисты предприняли небезуспешные попытки создать возвышенные произведения в поэзии, музыке, живописи. В России неоправославная эстетика первой трети 20 в., не употребляя термина

возвышенного, фактически показала, что возвышенное, в гегелевском понимании, наиболее оптимально было выражено в феномене иконы. Представители немецкой классической философии дали практически исчерпывающее понимание возвышенного.

В материалистической эстетике 19-20 вв. во многом утрачивается изначальный эстетический смысл возвышенного. Многие эстетики просто исключают его из своего категориального арсенала, другие трактуют крайне односторонне. Чернышевский сводил возвышенное к чисто физической величине и силе. Психологическая эстетика понимала его как «вчувствование», как проекцию возвышенных чувств на предмет эстетического восприятия. Марксистско-ленинская эстетика связывала его с понятиями патетического и героического, проявляющегося в социально или идеологически ангажированной личности — бескорыстном борце за те или иные прогрессивные с точки зрения конкретного класса (или партии) идеалы.

С середины 20 в. в эстетике опять возрастает интерес к этой категории. Предпринимаются попытки модернизировать опыт понимания возвышенного немецкой классической философией, в первую очередь Кантом. Во второй половине 20 в. начинает проявляться интерес к понятию возвышенного и в связи с общественной борьбой (в том числе и в сфере постмодернистских арт-практик и арт-действий) против опасности экологических и ядерных катастроф.

Что касается постмодернизма, то в нем возвышенное как таковое отрицается, поскольку оно предполагает иерархию мира, наличие в нем «верха» и «низа». Для постмодернизма же это — ложное противопоставление, он стремится разоблачить претензии чего бы то ни было на «взвышение». Значительное место в творчестве постмодернистов занимает разрушение высоких идеалов предшествующей культуры.

Возвышенное характеризует эстетическую ценность предметов и явлений, которые владеют большой положительной общественной значимостью, но по причине своей колossalной мощи и масштаба не могут быть сразу целиком освоены обществом или личностью, таят в себе огромные потенциальные силы. По отношению к этим непокорным, временами грозным силам, человек не свободен. Если прекрасное — сфера свободы, в нем с наибольшей полнотой раскрываются творческие силы и способности человека, то возвышенное — сфера относительной несвободы. В этом смысле

возвышенное выражает преобладание объекта над воспринимающим его индивида. Объективными источниками возвышенного выступают величавые явления природы: безграничное пространство неба и моря, горы, реки, водопады, бури, северное сияние и т.д., а также великие события в общественной жизни и вдохновленная деятельность человека. В процессе художественного освоения возвышенного сформировался целый ряд специфических жанров искусства: эпопея, героическая поэма, ода, гимн, оратория, монументальные жанры живописи, графики, скульптуры, архитектуры.

Исключительность возвышенных явлений бывает двоякого рода. Это может быть:

- a) исключительность внешнего масштаба, размеров объекта, которые превышают привычную для человека норму чувственного восприятия;
- b) внутренняя, смысловая исключительность, которая воспринимается интеллектуально, духовно, опосредовано.

Существует множество явлений, в которых эти качества совпадают, но могут быть и противоречия. Так в «Войне и мире» Толстой противопоставляет обыденный героизм простых солдат пустоте внешне весьма представительных военачальников.

Как возвышенное может быть охарактеризовано такое явление, которое при всей своей исключительности, мощи и грандиозности не представляет непосредственной угрозы воспринимающему его человеку. Иначе разрушаются сами условия эстетического восприятия. Так мы можем воспринимать как возвышенный сюжет картины Айвазовского «Девятый вал». Но вряд ли такие же чувства испытывают люди, на которых движется масса воды, у них нет возможности дистанцироваться от ситуации, чтобы ее эстетически оценить, они просто борются за свою жизнь.

Субъективное эстетическое переживание возвышенного (чувство возвышенного) является противоречивым. В нем сочетаются ощущение исключительности объекта восприятия, включающее в себя разные оттенки удивления, глубокого уважения, даже испуга и душевного подъема, мобилизации всех сил и возможностей человека. Сталкиваясь с противостоящими ему силами (природными социальными, духовными), человек борется с ними, преодолевает себя, возвышается над своими страхами и слабостями, ощущает свою силу, свои возможности. Часто человека притягивают грозные явления, перед лицом которых он возвышается. Как писал Пушкин:

Есть упоение в бою,
И бездны мрачной на краю,
И в разъяренном океане,
Средь грозных волн и бурной тьмы,
И в аравийском урагане,
И в дуновении Чумы.
Все, все, что гибелью грозит
Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслажденья –
Бессмертья, может быть, залог,
И счастлив тот, кто средь волненья
Их обретать и ведать мог.

Специфика возвышенного проявляется при его сравнении с прекрасным. Исключительность характеризует и прекрасное. Но под исключительностью тут понимается нечто иное, чем в случае возвышенного, а именно, высшая степень гармонии и совершенства. В возвышенном же показывается исключительность воплощения идеала, здесь нарушается гармония между возвышенным явлением и воспринимающим его человеком, человек ощущает значительное превосходство явления над собой. Возвышенное неявно предполагает, что человек должен напрячь все свои силы, преодолеть себя, чтобы овладеть явлением. Восприятие возвышенного включает в себя представление о должном, том, к чему человек стремится.

Возвышенное проявляется в борьбе человека с противостоящими ему силами природы, в столкновении различных социальных групп, а также в преодолении человеком себя, своих слабостей и недостатков. Оно включает в себя элемент неизбежного противоборства, конфликта. Не случайно категория *возвышенное* тесно связана с категорией *трагическое*. Именно в трагических ситуациях и конфликтах ярко раскрывается истинный масштаб возвышенного, величие человеческого духа.

В возвышенном диалектически сочетаются эстетические и этические моменты. К нему непосредственно примыкает категория *героическое*. И все же полное отождествление этих двух категорий неправомерно. Героическое предполагает борьбу против чего-то и проявление при этом мужества и самоотверженности. Возвышенное же – это то, в чем человек видит исключительное воплощение

эстетического идеала. Героизм может быть «невозвышенным». Например, в произведениях В. Быкова, Ю. Бондарева, К. Симонова героическая борьба наших соотечественников с фашизмом описывается как повседневное тяжелое дело. Могут быть возвышенные образы, но не героические, например, «Сикстинская мадонна» Рафаэля. Образы Микеланджело, как правило, и возвышенные, и героические. Яркий пример – Давид.

Возвышенное противопоставляется обычному, повседневному. Но это противопоставление не абсолютное. Исключительность внутреннего значения объекта не всегда проявляется в исключительности его внешнего масштаба. Поэтому возвышенное может также воплощаться в явлениях внешне обычных, повседневных, но пронизанных великим значением и содержанием.

Особым, парадоксальным и маргинальным случаем возвышенного является феномен так называемого «мрачного величия», который существует и в природе (ураган, горы, пустыни), и в обществе (например, Иван Грозный, Тамерлан), и в искусстве (Макбет, Мефистофель, Воланд). В этой модификации возвышенного не только отсутствует героическое в истинном смысле слова, но, наоборот, мы ясно видим в нем проявления злой воли. И тем не менее нельзя не чувствовать своеобразную демоническую мощь этих фигур. В этих случаях содержанием эстетического переживания является, с одной стороны, удивление необычайной силой субъективных качеств (воли, упорства, решимости, отваги и т.д.) которыми владеют эти личности, а с другого – осознание того, что эти необычайные человеческие качества оказались подчиненными принципам морального зла и стремление противостоять злу.

Возвышенное играет огромную роль в жизни общества, так как вдохновляет людей на свершения во имя улучшения условий и гуманизации своего существования. Даже и тогда, когда возвышенное противостоит человеку (например, в виде разрушительных проявлений природных и социальных сил), оно ценно уже тем, что позволяет увидеть и реально оценить мощь тех процессов, которые человеку необходимо преодолеть. Однако необходимо отметить, что по мере развития человеческого общества все более сужается круг тех отрицательных явлений, которые могли бы быть охарактеризованы как возвышенные. Раньше, например, могли существовать великие завоеватели (Александр Македонский,

Наполеон). Сейчас же все, кто пробует развязать войну, рассматриваются просто как крупные преступники.

Возвышенное характеризуется исторической изменчивостью, и в то же время преемственностью, а также взаимопереводами в другие модификации эстетического. Так возвышенное часто пересекает и нарушает ранее усвоенную меру прекрасного, но также оно дает стимул для достижения новой, еще более высокой меры красоты и само служит ориентиром на пути к эстетическому идеалу.

НИЗМЕННОЕ

Низменное – эстетическая категория, указывающая на то, что в явлении с необычайной силой воплотились противоположные эстетическому идеалу качества. В классической эстетике низменное противоположно возвышенному, на это указывает даже пространственная характеристика этих категорий: возвышенное -- это то, что вверху, низменное – то, что внизу. Это связано со спецификой человеческого мировосприятия: во всех мифологиях боги находились на небе или высокой горе, а демоны – под землей (в христианстве рай наглядно представляется на небе, а ад – в преисподней). Также в истории были «высшие» и «низшие» слои общества, первые правила, вторые подчинялись. Однако, безусловно, характер низменного не определяется пространственным положение тех явлений, которые подпадают под эту категорию. Мы не можем, например, сказать, что человек низкого роста – низменный, а высокого – возвышенный. Низменное связано с моральными качествами явления как, пожалуй, ни одна другая эстетическая категория. Низменное прежде всего характеризует поведение человека. Безнравственные поступки (пьянство, обман, сексуальная распущенность) могут вызвать не только моральное осуждение, но и эстетическое отвращение. Это то, что находится «ниже» природы человека, его достоинства. В низменном человек «опускается», «падает» и т.д.

Человек может опуститься ниже животных. Жестокость последних – следствие простого следования инстинктам, но человек не может так себя вести. В басне «Волк и ягненок» низменным является не то, что Волк съел ягненка, для волков это естественно, но то, что он эту свою кровожадность попытался обосновать виной ягненка. Низменное неестественно для природы человека. И только в этом смысле справедливо высказывание «Что естественно, то не безобразно». Естественность в поведении человека отличается от естественности в поведении животных. Существуют эмоции и поступки человека, которые унижают его. Унижением человека является и широко распространенная в современной массовой культуре порнография. В искусстве есть много изображений и описаний человеческого тела и взаимоотношений между мужчиной и женщиной. Но одно дело, когда это преследует эстетические цели: показать красоту, возвышенность, низменность и т.д. изображаемых и описываемых явлений. В порнографии же основная цель – вызвать у человека чисто биологические реакции. Тем самым низменным является как ее создание, так и восприятие.

В низменном происходит разрушение свободы человека, он подчиняется своим слабостям и инстинктам, поэтому очень часто низменные явления вызывают не только отвращение, но и жалость. Однако человек может сознательно отрицать моральные нормы, подчиняться злу и стремиться возбудить его в себе. Свобода здесь понимается как своеволие, поведение, не сдерживаемое никакими ограничениями. Тогда низменное может представляться в образе возвышенного. Яркими примерами являются образ Сатаны в «Фаусте» Гете и «Потерянном рае» Мильтона. В христианстве Сатана – «падший ангел», воплощение зла и, несомненно, низменный персонаж, недаром он изображается в образе змея. В «Фаусте» и «Утраченном рае» это персонаж, обладающий трагической мудростью и возвышающийся над слабостями и заблуждениями людей. Способность к силе, даже отрицательной, самовластию, свободе от моральных ограничений может быть привлекательна для человека. Очень хорошо это показал Достоевский в «Преступлении и наказании». Вопрос «Тварь ли я дрожащая или право имею?» привел Раскольникова к убийству. Очень часто средством разоблачения низменного, выдающего себя за возвышенное, является комическое. Примером может быть фильм Михаила Рома «Обыкновенный фашизм», где руководители Третьего Рейха, претендующие на

«сверхчеловеческие» деяния, показаны в сатирическом ключе. Человек может «возвышаться» над некоторыми явлениями, и они для него становятся низменными. Изображение низменного в искусстве осуществляется через создание образа зла. Впервые в истории эстетической мысли понятие низменное употребил Аристотель применив его, в частности, для характеристики Менелая (персонажа трагедии Еврипида «Орест»), чья низость не была вызвана необходимостью.

В мифологии как низменные изображались те существа, которые, хотя и враждебны человеку, но не имеют сил его уничтожить, и могут только вредить (черти, упыри, лешие и т.д.).

В классическом искусстве низменное изображалось с целью его разоблачения (Плюшкин в «Мертвых душах», Иудушка Головлев в «Господах Головлевых», Смердяков в братьях Карамазовых, картина «Апофеоз войны» Верещагина). Низменное здесь рассматривалось как антиценность, и его изображение носило подчиненный характер – оно либо имело целью вызвать реакцию отторжения у читателя и зрителя, либо в самом произведении низменное противопоставлялось прекрасному и возвышенному.

В модернизме произошла реабилитация низменного, оно стало изображаться само по себе, с целью продемонстрировать, что в мире есть также и отрицательные стороны. Во многом это было подготовлено критическим реализмом 19 в., разоблачившим современную ему действительность и вскрывавшим социальные язвы. Немалую роль в распространении низменного в искусстве 20 в. сыграло влияние теории Фрейда, в которой поведение человека интерпретировалось как проявление бессознательных влечений, прежде всего сексуального характера. Описание низменные, мерзких и гнусных явлений встречается в творчестве многих европейских писателей 20 в. (М. Пруста, Д. Джойса, Ж. Батая, А. Арто, Ф. Кафки, Л.-Ф. Селина, Ж.-П. Сартра).

Что касается постмодернизма, то в нем понятие Н. утрачивает смысл, поскольку здесь нет ни верха, ни низа, и все воспринимается как игра культурных смыслов. Поэтому все те мерзости, описание которых пронизаны произведения писателей-постмодернистов (садистские убийства, невероятные сексуальные извращения, поедание экскрементов и т.д.) не следует воспринимать буквально. Это не описание реальности, а ирония по отношению к ценностям предшествующей культуры.

ТРАГИЧЕСКОЕ

Трагическое (от греч. *tragikos* – свойственный трагедии) – категория эстетики, выражающая конфликт между наличной реальностью и идеалом, развертывающийся в процессе свободного действия человека и сопровождающийся человеческими страданиями и ставящий под вопрос важные для него жизненные ценности. В отличие от прекрасного и возвышенного, трагическое имеет более узкую сферу применения, что вызвано следующими обстоятельствами:

Во-первых, трагическими не могут быть объекты, но только процессы. Мы не можем представить себе трагическую гору или трагический лес. Трагическим может быть выражение лица, но не лицо само по себе;

Во-вторых, это могут быть только те процессы, которые происходят в жизни человека, преимущественно вызванные его действиями, но также и не зависящими от человека обстоятельствами;

В третьих, необходимым условием трагического является свобода человека, т.е. нужно, чтобы конфликт между реальностью и идеалом порожден был сознательными действиями человека, либо, в случае природных катаклизмов, человек им сопротивлялся. В отличие от мелодраматического (вызывающего жалость, «трогательного»), трагическое не может быть там, где человек выступает лишь как пассивный результат складывающихся обстоятельств. Так, скажем, пьяничка вызывает жалость или отвращение, но чувство трагического возникает лишь тогда, когда человек напряженно боролся со своим недостатком, но в силу обстоятельств или внутренней слабости не смог преодолеть его.

Объективную основу существования трагического составляет конкретно-исторический уровень освоения человеком сил природы, общественных отношений и форм жизнедеятельности личности. Существуют области реальности, где человек в своей деятельности сталкивается с явлениями, которые для него непреодолимы.

Иногда считается, что по мере развития человека, возрастания его знаний и технической мощи все более сужается сфера трагического, как проявления тех сил, с которыми человек не может справиться. Это правильно – в целом история развивается прогрессивно – возрастает гуманность в отношениях между людьми, вылечиваются

прежде неизлечимые болезни, сокращается смертность и т.д. Однако прогрессивное развитие человечества нельзя понимать односторонне. Возникают новые, прежде невиданные, источники трагического, порожденные самим человеком. Например, в 20 в. произошли две мировые войны, унесшие десятки миллионов жизней, существовали тоталитарные режимы, произошла Чернобыльская авария, в последнее время распространяется терроризм.

Кроме того, основной источник трагического – сам характер человеческой жизни, полной конфликтов, противоречий, утрат. Неизбежна потеря близких людей, и каждому человеку приходится хоронить своих родителей. Трагедией для родителей являются болезни детей. Трагический характер ожидания человеком смерти состоит в том, что человек осознает ее, и тем отличается от животных.

Трагическое родственно возвышенному в том, что оно неотделимо от величия и достоинства человека.

Многие авторы выделяют оптимистическую и пессимистическую трагедии. Оптимистическая трагедия – это когда страдания и гибель человека в борьбе за идеал служат укреплению и конечному торжеству этого идеала. Оптимистическими по своему характеру являются, например, такие трагедии Шекспира как «Гамлет» и «Ромео и Джульетта». Хотя их главные герои погибают, но утверждаются те идеалы, за которые они боролись. «Гамлет» заканчивается словами:

Пусть Гамлета поднимут на помост,
Как воина, четыре капитана;
Будь призван он, пример бы он явил
Высокоцарственный; и в час отхода
Пусть музыка и банные обряды
Гремят о нем.

Пессимистическая трагедия – это когда страдания и гибель человека сопровождаются разочарованием в самом идеале. Для пессимистической трагедии характерно чувство отчаяния, потери смысла жизни. Как пример можно привести строчки из стихотворения М. Лермонтова «Дума», где он пишет о своем поколении:

Толпой угрюмою и скоро позабытой,
Над миром мы пройдем без шума и следа,
Не бросивши векам ни мысли плодовитой,

Ни гением начатого труда.
И прах наш с строгостью судьи и гражданина,
Потомок оскорбит презрительным стихом,
Насмешкой горькою обманутого сына
Над промотавшимся отцом.

Однако трагическое выходит за пределы антиномии оптимизма и пессимизма, первый исключается серьезностью коллизии, невосполнимой утратой того, что не должно было бы исчезнуть, второй – героической активностью личности, бросающей вызов судьбе и не примиряющейся с ней даже в своем поражении.

Трагическое показывает наличие глубоких объективных противоречий в противостоянии человека враждебным ему силам природы, в столкновении противоположных общественных сил, в деятельности и духовном мире личности – противоречий, катастрофических по своим результатам для человека и гуманистических ценностей, которые он защищает. Все это вызывает у нас глубокое и напряженное чувство – чувство трагического.

Существование трагических элементов в человеческой жизни было сначала осмыслено в художественной форме в мифах и легендах. Древние народы, экономика которых базировалась на земледелии, создали мифы об умирающих и воскресающих богах: Дионисе (Греция), Осирисе (Египет), Мардуке (Вавилон). Во время культовых празднеств, посвященных этим богам, печаль от их смерти сменялась радостью от их воскресения. В основе этих мифов лежит наблюдение за сменой одной поры года другой (осень и зима – умирание природы, весна и лето – ее оживление) По мере развития культуры и углубления общественных конфликтов, природная основа этих мифов делалась все более сложной и социализировалась. Трагическое осмыслилось в жанре трагедии и уже на этой основе было теоретически проанализировано в различных философских учениях.

Объективная основа трагического является внутренне противоречивой. Действительно трагичен только тот человек (социальная сила или общественное явление), которые страдают или гибнут, но по своим духовным качествам, по значимости дела, за которое они сражаются, заслуживают иной, лучшей доли. И, наоборот, гибель того, что ее целиком заслуживает, не содержит в себе никакого внутреннего раздвоения и не имеет отношения к трагическому.

В свою очередь, чувство трагического также противоречиво в своей основе. Это отметил уже Аристотель в «Поэтике». Он показал, что восприятие трагедии приводит человека к катарсису (очищению чувств), вызывая одновременно ощущения сочувствия и страха. Трагическое переживание властно овладевает душой человека и даже слабому и боязливому дает опыт преодоления великих страданий и утрат, проводит его путем тяжелых испытаний, закаляет человека и делает его более сильным. В своем конечном результате чувство трагического сопровождается одним из самых высоких душевых подъемов, на которые способен человек, потому что через духовное преодоление глубокой боли возникает чувство триумфа, который не имеет себе равных.

Следует отметить, что только в результате долгого развития культуры, и особенно искусства, такие глубокие и негативные человеческие эмоции как страх и душевная боль смогли превратиться в одно из самых высоких и сложных эстетических переживаний – чувство трагического.

Содержание трагического конфликта в искусстве менялось с течением времени. Гегель считал, что основой античной трагедии являлось, во-первых, противоречие между моральными установлениями государства и семьей, как природной моральностью (Антигона), и, во-вторых, оправданность того, что делает человек сознательно в сравнении с тем, что он, не желая этого, совершил по воле богов (Эдип). Герой античной трагедии действует в русле необходимости. Он не может избежнуть неизбежного, но сражается, и как раз через его активность реализуется сюжет. Яркий пример – Эдип в трагедии Софокла «Эдип-царь». Греческая трагедия является героической. Трагический герой, и это характерно не только для греческой трагедии, действует в соответствии с необходимостью осуществить себя, несмотря ни на какие обстоятельства. Он действует свободно, сам выбирает направление и цель действия. В его активности, его собственном характере находится причина его гибели. Трагическая связка заложена в самой личности. Внешние обстоятельства могут только прийти в противоречие с чертами характера трагического героя и выявить их, но причина его поступков – в нем самом. Поэтому он сам несет в себе свою гибель. Согласно Гегелю, на нем лежит трагическая вина.

Принципиально иначе трагическое было осмыслено в средневековой христианской культуре. В основе христианства лежит

Благая (радостная) Весть о том, что Бог так возлюбил людей, что ради их спасения принял смерть на кресте. Поэтому муки и смерть Христа нельзя трактовать как трагическое в античном смысле – как результат бессилия человека перед безличным Роком, но как свободный акт любви Бога по отношению к людям. Источник трагического в человеческой жизни христианство видит в разрыве человека с Богом и подчинении греху. В первые века своей истории христианство подвергалось гонениям и дало множество мучеников, но и их страдания и смерть нельзя рассматривать посредством категории трагическое, поскольку они умирали в надежде на Царство Божие.

Начиная с Возрождения, источник трагического виделся в действиях, обусловленных взглядами самого человека, его свободой.

В классицизме (трагедии П. Корнеля и Ж. Расина) трагическое понималось как отражение противоречия между нормативной обусловленностью поведения личности и ее страстями, желаниями, стремлениями. В искусстве романтизма (Гейне, Шиллер, Дж. Байрон, Ф. Шопен) трагическое состояние мира выражалось через состояние души героя (мировая скорбь), утверждалось неизбежность зла и вечность борьбы с ним. Романтический герой не может устраниТЬ зло даже ценой своей гибели, но он не позволяет установить безраздельное господство зла на земле.

Искусство критического реализма (Ч. Диккенс, О. Бальзак, Стендаль, Н.В. Гоголь) причину трагического видит в разладе личности и общества. Героем трагических ситуаций становится нетрагический характер – отчужденный, частичный человек.

НИцше, развивая концепцию апполоновского и дионаисийского как двух противоборствующих начал, характеризует трагическое как изначальную суть бытия – хаотическую, иррациональную и бесформенную. Одно из самых известных положений Ницше «Бог умер» означало утрату человеком европейской культуры основополагающих жизненных ценностей. В основе трагического в западном искусстве 20 в. (Ф. Кафка, Г. Миллер, А. Камю, Ж.-П. Сартр, А. Мердок) лежат ощущение человеком своего одиночества и поиски смысла в бессмысленном мире. В концентрированном виде это выразил Камю в «Мифе о Сизифе»: «Боги приговорили Сизифа поднимать огромный камень на вершину горы, откуда эта глыба неизменно скатывалась вниз. У них было основание полагать, что нет кары ужаснее, чем бесполезный и безнадежный труд. (...) Этот миф трагичен, поскольку герой его наделен сознанием. (...) Сизиф,

пролетарий богов, бессильный и бунтующий, знает о бесконечности своего печального удела; о нем он думает во время спуска. Ясность видения, которая должна быть его мукой, обращается в его победу. Нет судьбы, которую не превозмогло бы презрение».

Искусство соалистического реализма преимущественное внимание уделяло новому типу трагического, которое находило проявление в революционной борьбе, в героическом (поэма Маяковского «Владимир Ильич Ленин, роман Н. Островского «Как закалялась сталь»). Социальной основой трагического считалось как движение новых прогрессивных сил (роман М. Горького «Мать»), так и уход с исторической арены отживших классов («Бег» М. Булгакова, «Тихий Дон» М. Шолохова). В целом же трагическое в искусстве соалистического реализма ограничивалось сферой борьбы между «отмирающим» капитализмом и «прогрессирующим» соализмом, тем самым оно трактовалось весьма поверхностно. Также многие авторы, творившие в советские времена, стремились показать глубину трагического конфликта человека с антигуманными силами. Как пример можно привести творчество А. Солженицына и В. Быкова.

КОМИЧЕСКОЕ

Комическое (греч. komikos — веселый, смешной, от komos — веселая ватага ряженых на сельском празднестве Диониса в Древней Греции) – категория эстетики, которая в эмоционально-критической форме показывает жизненно важные противоречия действительности с точки зрения эстетического идеала. Комическое выражает несоответствие явлений реальности эстетическому идеалу.

В истории эстетической мысли комическое характеризуется как результат контраста, противопоставления: безобразного и прекрасного (Аристотель), низкого и возвышенного (Кант), внутреннего ничтожества, пустоты и вида, который имеет претензии на реальную значительность (Чернышевский), низшего – высшему (Гартман). Комическое – это противоречие между несовершенным явлением и устремленностью человека к гармоническим отношениям

с миром, воплотившимся в эстетическом идеале. Являясь одним из этапов и аспектов исторического процесса, комическое , как и трагическое, выражает противоречия развития, но если в трагическом акцент делается на трудностях и утратах, то в комическом – на превосходстве над устаревшим и несовершенным, на его преодолении.

Как и трагическое, комическое имеет более узкую сферу применения по сравнению с прекрасным, безобразным, возвышенным и низменным. Комичными могут быть только процессы, но не предметы: мы можем смеяться с нелепо сделанной вещи и возмущаться ею, но на самом деле мы смеемся над ее автором и возмущаемся его неумением.

Единственной сферой действительности, где проявляется комическое, является человеческое общество. Только человек может смеяться, и только его действия могут вызвать смех. Поиск комического в природе является ошибкой. Оно всегда характеризует общественную ценность того или иного явления. Самым комичным животным считается обезьяна. Это потому, что она в наибольшей степени похожа на человека, воспринимается как несовершенный человек, и поэтому ее поведение вызывает смех. Явления природы приобретают комизм только тогда, когда их поведение рассматривается по аналогии с человеческим. Животным сначала приписываются человеческие качества (зайцу – трусость, лисе – хитрость, медведю – неповоротливость и т.д.), и только потом эти качества делаются объектом эстетической оценки и приобретают характер комического.

Необходимо подчеркнуть, что комическое не тождественно смешному, хотя и тесно с ним связано. Смех – это психическая реакция на те или иные раздражители, его может вызывать щекотка, воздействие наркотических веществ, первое напряжение. Может быть, что у человека просто веселое настроение, он всему радуется и смеется. В комическом же смех проявляется как результат духовной победы человека над отрицательными явлениями. Но предварительным условием возникновения смеха в комическом является показ несовершенства этого явления, превосходства человека над ним. Однако, чем более опасно явление, чем с большей трудностью далась человеку победа над ним – тем меньше поводов для смеха. Смешное и комическое – это различные явления. Бывает смешное, которое не имеет никакого отношения к комическому

(например, когда в цирке один клоун обливает другого водой или жизнерадостно смеются девушки) и несмешное комическое (содержание фильма Михаила Рома «Обыкновенный фашизм» вызывает у зрителей не смех, но возмущение)

Психологический механизм комедийного смеха, как это ни странно, похож на механизм страха, удивления. Их роднит то, что все эти переживания не подготовлены предшествующими событиями. Человек ожидал увидеть одно, а увидел совсем иное, неожиданное. Отсюда возникает комический эффект. Роль неожиданного в комическом раскрывает античный миф о Пармениксе. Однажды он испугался, утратил способность смеяться и очень страдал от этого. Парменикс обратился за помощью к Дельфийскому оракулу. Тот посоветовал ему поискать изображение Латоны, матери Аполлона. Парменикс ожидал увидеть статую прекрасной женщины, но вместо этого ему был показан необработанный чурбан. И он захотел. Можно вспомнить и более знакомый нам эффект комического от неожиданности – концовку в анекдоте.

Смех в комическом ведет не только к отрицанию негативного в жизни человека, но и к созданию нового, соответствующего эстетическому идеалу. Творческая сила смеха была давно замечена людьми. В древнем обществе существовали смеховые культуры, ритуальный смех. Он включал в себя и отрицающие и утверждающие моменты, был направлен на уничтожение несовершенного мира и на его возрождение на новой основе. В русской культуре примером этому является сохранившийся от язычества праздник Масленицы, посвященный проводам зимы и встрече весны, участники которого со смехом топят чучело, олицетворяющее зиму, в проруби или сжигают его. Творческий характер имел смех и для древних греков. Во время празднований в честь Диониса, от которых берет свое начало история комического в европейской культуре, обычные представления о приличиях временно утрачивали свою силу. Устанавливалась атмосфера полной раскованности, освобождения от привычных норм. Возникал условный мир несдерживаемого веселья, насмешки, открытого слова и действия. Это было почитание творческих сил природы, триумф плоти, который происходил в комическом виде. Смех здесь содействовал основной цели обряда – обеспечению победы творческих сил жизни: в смехе и безобразиях видели жизнесозидающую силу. Такую же роль смех выполнял в римских сатурналиях и средневековых карнавалах.

Комическое в действительности многообразно в зависимости от характера расхождения реальности и идеала. Выделяют следующие его формы:

Юмор (англ. *humour* – *причуда, нрав, настроение*) – вид комического в котором несоответствие идеала и реальности показывается в позитивном ключе. Эта позитивность обусловлена мудрым пониманием несовершенства жизни, того, что не все в ней соответствует идеалу, сочувственным принятием этого несовершенства. Своебразие юмора связано с тем, что в нем, в отличие от других форм комического, направленных на разоблачение несоответствия притязаний какого-либо явления на значительность и его действительной ничтожной сущностью, юмор предполагает умение увидеть значительное в малом и несовершенном. В юморе смеющийся не отделяет себя от того, что кажется смешным. Смех в юморе сочувственный, а не осуждающий. С юмором показан, например, дед Щукарь в «Поднятой целине». Для юмора характерно сочетание универсального (взгляд на мир в целом, соединение отдельных явлений с бесконечностью) и субъективного – в нем проявляется позиция человека, способного поставить себя на место комического объекта и приложить к себе мерку идеала. Но юмор предполагает наличие идеала, иначе он неизбежно девальвируется, превращаясь в пустое зубоскальство, пошлость, скабрезность и доходит до цинизма.

Ирония (от греч. *eironeia* – *притворство*) – в эстетике форма комического,строенная на контрасте видимого и скрытого, когда за внешне положительной оценкой, похвалой подразумеваются отрицание и насмешка. Ирония – это критика в виде похвалы. Она двухслойна, в ней есть прямой и обратный смысл. Ирония предполагает познавательную активность человека – чтобы ее воспринять, он должен распознать ее скрытый смысл. Наиболее простой пример иронии: строчки из басни Крылова «Ворона и Лисица»: «Какие перышки! Какой носок! И, верно, ангельский быть должен голосок». Здесь Лисица не только пытается обмануть Ворону, но и откровенно издевается над ней. Ирония занимает одно из центральных мест в практике постмодернизма, как дистанцирование и насмешливое отношение к ценностям и смыслам предшествующей культуры.

Сарказм (от греч. *sarkazo* – буквально: *рву мясо*) – сатирическая, едкая и язвительная ирония, направленная на особо опасные для

человека явления. Иносказание, на котором основана ирония, в С. нарочито ослабляется, и негативная, уничтожающая оценка нередко обнажается в самом тексте. Сарказм может достигать трагедийного накала.

Сатира (от греч. *satura – мешанина*) – вид комического, в котором явление отрицается с позиций эстетического идеала. Для сатиры характерно резко отрицательное отношение ко всему, что противопоставлено идеалу. Используется специфический способ воспроизведения действительности, раскрывающий ее как нечто несообразное, несостоятельное, с помощью преувеличенного заострения искажения. В сатире действительность деформируется гораздо сильнее, чем в юморе. Сатира уничижает критикуемое явление, показывает его как низменное, делает его отталкивающим, безобразным. Используется гиперболизация – преувеличение отрицательных черт. Сатира вызывает чувства отвращения и гнева, в ней происходит резкое противопоставление субъекта и осмеиваемого явления. Сатира может вызывать не смех, а чувства возмущения, отвращения.

Выразить комическое могут все виды искусства за исключением архитектуры, так как в ней очень сильна утилитарная функция и она не может утверждать нечто в форме отрицания. Комичное здание явились бы источником трагического для его жителя или посетителя. Архитектура не может что-либо непосредственно критиковать и осмеивать. Однако не специально она может создавать комический эффект. Как пример можно привести однообразные жилые постройки в наших городах, что послужило сюжетом для комедии Эльдара Рязанова «Ирония судьбы или с легким паром». В основном комическое воплощается в жанре комедии в театре, кино, эстраде, литературе. Наиболее известными авторами, которые творили в этом жанре, являются: Аристофан, Плавт, Шекспир, Лопе де Вега, Мольер, Грибоедов, Гоголь, Маяковский, Дунин-Марцинкевич, Крапива, Макаенок.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подведем основные итоги проведенного рассмотрения основных эстетических категорий:

1 Человек, в отличие от животного, является деятельным существом и преобразует окружающую его действительность в соответствии со своими целями, интересами и идеалами. Существуют разные способы отношения человека к миру: познавательное, утилитарное, религиозное, этическое, эстетическое и т.д.

2 Специфика эстетического отношения к миру состоит в том, что явления воспринимаются с точки зрения их оформленности. Оно возникло в процессе трудовой деятельности первобытного человека. Именно преобразуя окружающий мир, человек выявил такую важную для своей жизнедеятельности характеристику объектов как их оформленность. И в дальнейшем это чувство формы было перенесено на восприятие природы.

3 Эстетические характеристики не являются объективными по своему характеру, но возникают в процессе взаимодействия объекта и субъекта. Поэтому эстетические категории содержат в себе двойную информацию. С одной стороны они указывают на объективные характеристики объекта, с другой – выражают отношение субъекта к этим характеристикам.

4 Представление об эстетических качествах реальности, выражением которых являются эстетические категории, в истории культуры постоянно менялись. Например, существовало множество несходных трактовок того, что такое прекрасное.

5 Исторический характер эстетических категорий не означает их релятивизации. В истории культуры всегда существовала преемственность в понимании эстетических характеристик реальности.

6 В истории европейской культуры можно условно выделить три основные типа: классическая культура, модернизм, постмодернизм. Понимание эстетических категорий в них является принципиально различным, хотя и строится на основе предшествующей традиции, как ее диалектическое отрицание. В основном в дидактических материалах приведена трактовка эстетических категорий, данная в классической культуре, поскольку

она, является фундаментом для понимания трактовок, предложенных модернизмом и постмодернизмом.

РЕПОЗИТОРИЙ ГГУ ИМ.Ф.СКОРИНЫ

ЛИТЕРАТУРА

- 1 Александров, В. Н. История русского искусства: Краткий справочник школьника / В. Н. Александров. – Мн., 2003. -- 736 с.
- 2 Всемирная энциклопедия: Философия. / глав. науч. ред. и сост. А. А. Грицанов. – Мн., 2001. – 1312 с.
- 3 Гісторыя беларускага мастацтва: у 6 т. / рэдкал. С. В. Марцалеў (гал. рэд.) [і інш.] – Т. 1.—Мн., 1987. – 304 с.; Т. 2.—Мн., 1988. – 384 с.; Т. 3. – Мн., 1989. – 448 с.; Т., 4. – Мн. 1990.—352 с.; Т. 5.—Мн., 1991.—255 с.; Т. 6.—Мн., 1994. – 375 с.
- 4 Иллюстрированный словарь по искусству и архитектуре / сост. Р. П. Андреева. – СПб, 2003. 448 с.
- 5 Импрессионизм и постимпрессионизм: Энциклопедия / сост. Т. Г. Петровец. – М., 2002.—390 с.
- 6 История искусства: Иллюстрированная энциклопедия: в 2 т. Т. 1. Античность. – М., 2002. – 500 с; Т. 2. Ренессанс. – М. 2003. -- 503 с.
- 7 Котович, Т. В. Энциклопедия русского авангарда / Т. В. Котович.– Мн., 2003.-- 416 с.
- 8 Лазука, Б. А. Гісторыя мастацтваў /Б. А. Лазука. – Мн., 2003.-- 399 с.
- 9 Лазука, Б. А. Слоўнік тэрмінаў: Архітэктура, выяўленчае і дэкаратыўна-прыкладное мастацтва: дапаможнік для вучняў / Б. А. Лазука. – Мн., 2001.-- 158 с.
- 10 Литература: Энциклопедия /авт.-состав. С.П. Останина – М., 2002.-- 320 с.
- 11 Мировая художественная культура: Древние цивилизации. Тематический словарь. – М., 2004.-- 800с.
- 12 Мифологический словарь / гл. ред. Е. М. Мелетинский. – М., 1990.-- 672 с.
- 13 Мифы народов мира: Энциклопедия: в 2 т. Т. 1. – М., 1989. -- 671 с.; Т. 2. – М., 1989. -- 719 с.
- 14 Музыка: Энциклопедия /ред.-сост. Е. А. Конькова – М., 2002.-- 286 с.
- 15 Натюрморт: Энциклопедия /авт.-сост. С. П. Останина — М., 2002.—350 с.
- 16 Пейзаж: Энциклопедия /авт.-сост. М. И. Ткач — М., 2002. – 351 с.

- 17 Постмодернизм: Энциклопедия / ред. А. А. Грицанов, М. А. Можейко . – Мн., 2001. -- 1040 с.
- 18 Символизм: Энциклопедия /авт-сост. Г. В. Дятлова, Е. Н. Биркина – М., 2002.—320 с.
- 19 Театр: Энциклопедия /авт.-сост. О. Н. Дубровская – М., 2002.-- 320 с.
- 20 Философская энциклопедия: в 5 т. Т. 1. – М., 1960.—503 с.; Т. 2. – М., 1962.—571 с.; Т.3. – М., 1964.—584 с.; Т. 4.—М., 1967.—591 с.; Т. 5. – М., 1970.—740 с.
- 21 Философский энциклопедический словарь / гл. ред Л. Ф. Ильичев [и др.]. – М., 1983.-- 840 с.
- 22 Энциклопедия живописи /ред. Н. А. Борисовская [и др.]. – М., 1997.—799 с.
- 23 Энциклопедия искусства XX века / Автор – сост. О. Б. Краснова. – М., 2002.—352 с.
- 24 Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі: у 5 т. Т. 1.—Мн., 1984.—727 с.; Т. 2.—Мн., 1985.—702 с.; Т. 3.—Мн., 1986.—751 с.; Т.4.—Мн., 1987.—742 с.; Т.5.—Мн., 1987. – 702 с..
- 25 Энциклопедия экспрессионизма. Живопись. Графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка / Л. Ришар [и др.] : [перевод с фр.]. – М., 2003.-- 432 с.
- 26 Эстетика: Словарь. / под общ. ред. А. А. Беляева [и др.]. – М., 1989.—447 с.