

ОТ ПРЕКРАСНОГО К ВОЗВЫШЕННОМУ (КОНЦЕПТУАЛЬНЫЙ ОЧЕРК)

Человеческую историю можно рассматривать с различных точек зрения: и как прогресс в духовном саморазвитии, и как прогресс в свободе реализации – это прогресс продуктивных сил. Также можно его рассматривать как продолжающееся развитие человеческого понимания красоты. В статье показано, как идея «прекрасного» развивается с античных времен до настоящего времени, какая связь существует между пониманием красоты и модой. Этот концепт в первую очередь относится к моде на одежду и косметику, а в широком смысле – стилю жизни, развлечениям, выбору предметов потребления.

Ключевые слова: эстетика, прекрасное, возвышенное, красота, теоретическое отношение, эстетический человек, изящный вкус, социальный вектор красоты, эстетический идеал.

Вступая в различные отношения со всевозможными вещами, явлениями, с другими людьми и с самим собой, человек отличается от всех остальных существ тем, что он не только приспосабливается к среде своего обитания, но и стремится приспособить к себе весь окружающий мир.

Человек совсем иначе подходит к вещам и явлениям, когда они становятся *предметом; теоретического* отношения. Теоретическим познанием занимаются не потому, что с помощью данного предмета можно в данный момент что-либо сделать, а просто «из интереса». Поэтому в рамках теоретического отношения человек должен как бы освободиться от своей неповторимой и целостной индивидуальности и выступить в виде «чистого разума», взятого вне связи с личными переживаниями и убеждениями.

Великий немецкий философ И. Кант определял это взаимодействие как свободную игру духовных сил человека, не имеющую какой-либо определенной задачи и цели.

«Игра», да еще «не имеющая определенной цели», – эти слова, безусловно, могут натолкнуть на мысль о том, что без способности рассматривать мир с эстетической точки зрения человек вполне мог бы обойтись. В известном смысле эта способность «бесполезна». Она не увеличивает урожай, не лечит болезни, не защищает человека от непогоды и от грозящих ему опасностей. Но как скучна и бесцветна была бы жизнь, если бы мы ею не обладали! Вот почему способность относиться к явлениям эстетически во все времена рассматривалась как очень важное человеческое свойство. Изучение эстетических отношений,

их форм и условий, их возникновения составляет предмет особой научной дисциплины – эстетики.

Эстетика – это особый раздел философского знания. Само слово «эстетика» по-гречески значит «чувственный», «относящийся к чувствовосприятию».

Впрочем, «совмещение» реально требуется в теории, где мы способны мысленно разграничить различные сферы человеческого бытия и рассматривать их отдельно друг от друга лишь благодаря силе абстракций. Эта операция сродни расщеплению единого светового потока на отдельные линии спектра, ибо в реальной жизни утилитарное, теоретическое и эстетическое существуют лишь как моменты единого человеческого бытия, различные аспекты которого теснейшим образом переплетаются между собой.

Как человек, который только что смотрел вокруг с чисто утилитарной точки зрения или занимался изучением каких-либо явлений, вдруг переключается на эстетическое отношение?

Обычно это осуществляется в результате выполнения по крайней мере следующих взаимосвязанных условий.

Одно из них – наличие предмета, внешние качества которого выделяют его уже при непосредственном восприятии. Скажем, приятный цвет золота, напоминающий окраску солнечных лучей, является одной из причин того, что металл выступает не только материальным воплощением стоимости, но и как *эстетическая форма богатства*. Своеобразие внешней формы выполняет как бы пусковую функцию, задавая «установку на эстетическое».

Однако установка эта может сработать только в том случае, если человек в данный момент свободен от каких-либо подавляющих его дух забот. В противном случае он просто не сможет отвлечься от своих практических потребностей и сконцентрироваться на созерцании приглянувшегося ему предмета. Удрученные горем или охваченные жаждой наживы люди обычно нечувствительны даже к очень ярким жизненным впечатлениям, они не способны оценить именно их эстетические качества, ибо всеми их помыслами владеют совсем другие вещи.

Наконец, еще одним условием является возникновение устойчивых ассоциаций с ценностями, имеющими важный жизненный смысл. Мы любим то, что подспудно связываем с достатком, благородством, физическим совершенством или совершенством конструкций, праздничными ритуалами, и испытываем отвращение к тому, что напоминает о бедности, болезни, несчастьях и т. п. К примеру, подчеркнута обтекаемые обводы автомобиля нравятся нам потому, что вызывают ассоциацию со скоростью и мощностью, а косвенно – и с мотивами престижного характера: мощная быстрая машина говорит о богатстве и высоком социальном положении ее владельца.

Наши отношения к миру складываются исторически. По мере развития человека и общества, а также по мере того как расширяется освоенная человеком область действительности, эти отношения становятся все богаче, разветвленнее, многообразнее.

Способность относиться к явлениям эстетически зародилась чрезвычайно давно. Многочисленные данные археологических раскопок свидетельствуют, что уже в глубокой древности люди не только боролись за выживание, но и старались придать внешней привлекательности как окружающим их вещам, так и самим себе. Известно, в частности, что первобытные люди тратили массу сил и времени на то, чтобы покрыть орнаментом свои сосуды, орудия труда и оружие, хотя на их утилитарных функциях это никак не сказывалось.

Самой древней формой эстетического отношения является различение красивого и некрасивого.

Способность производить такое различие имеет, очевидно, биологические корни, поскольку в поведении высокоорганизованных животных наблюдаются элементы, напоминающие эстетические реакции человека. Так, высшие позвоночные относятся к особям того же вида

явно избирательно, причем их предпочтения в немалой степени зависят от демонстрации особых, данных самой природой «украшений», нередко совершенно бесполезных и для защиты от врагов, и для добывания пищи: таков, к примеру, изумрудно-золотой хвост павлина или величественная корона ветвистых рогов, венчающая голову оленя (рога – это, конечно, оружие, но прямые острые рога для нанесения удара гораздо удобнее).

Правда, сфера проявления таких «эстетических» реакций у животных крайне узка, как правило, они ограничены периодом «брачного поведения» и почти всегда только по отношению к возможным партнерам. Они возникают при строго определенном наборе раздражителей, соответствующих генотипу данного вида: так, самку павлина привлечет распущенный хвост самца, но оставит совершенно равнодушной не менее красивое оперение фазана. Когда брачный период у данного вида заканчивается, исчезают и реакции на внешнюю привлекательность.

Известно, правда, что некоторые птицы любят приносить к себе в гнезда различные блестящие предметы, но такого рода случаи весьма редки.

Человеческое чувство красоты, которое качественно отличается от примитивных реакций животных широтой диапазона, постоянством и богатством эмоциональных оттенков, формировалось на этой биологической основе в течение многих тысячелетий. Можно предположить, что этому способствовало соединение брачных инстинктов с характерным для приматов рефлексом «любопытства», проявляющимся в постоянном стремлении рассматривать и ощупывать все попадающиеся им необычные предметы. Вероятно, именно этот рефлекс способствовал превращению спорадически возникающей реакции на строго определенный вид раздражителей в устойчивую реакцию на форму вещи.

Однако решающую роль в генезисе собственно эстетического отношения как специфически человеческого свойства сыграло становление общественной формы жизни и культуры, закрепляющей историческую память человечества и выработанные им модели поведения, а также типы отношений к действительности в предметной и знаковой формах.

Первичные биологические реакции при этом не исчезают: так, физическая красота по-прежнему остается для нас сильнейшим магнитом. Однако эти реакции значительно усложня-

ются и облагораживаются. Но самое главное то, что человек приобретает способность оценивать как «красивые» и «некрасивые» самые разнообразные вещи и явления, вне какой бы то ни было связи со своими биологическими потребностями. Эти оценки являются уже продуктом культуры и несут в себе социальное содержание.

Историю человечества можно рассматривать с разных точек зрения: как процесс духовного саморазвития, как прогресс в осознании свободы, прогресс производительных сил. Можно рассматривать ее и как непрерывное расширение человеческого понимания красоты. Начальной точкой этого процесса является некое ядро биологически обусловленных реакций на строго определенный набор раздражителей, которые постепенно обволакиваются все новыми и новыми предметными слоями, постоянно раздвигая границы той сферы, в которой понятие красоты оказывается реальным и действенным.

Этот непрерывный процесс имеет свой специфический внутренний механизм – преобразование неэстетических отношений и реакций в эстетические.

И польза, и благо, и истина, и моральное достоинство при определенных условиях могут переосмысливаться эстетически, становясь как бы внутренней подосновой красоты. При этом неэстетическая ценность сохраняется в эстетической в «снятом» виде. Даже не исчезая, она отходит на второй план, переходя в «свернутую», «виртуальную» форму.

Демонстрация праздности, связанной с высоким социальным положением, приобретая косвенную форму, форму «намек», преображалась в эстетическую форму, в представление о красивом.

Претворение неэстетических ценностей в эстетические – процесс не менее таинственный, чем библейское превращение воды в вино.

Управляющие этим таинством психологические законы весьма сложны и до конца не известны. Поэтому предсказать, какие явления приобретут эстетическое значение, а какие нет, заранее совершенно невозможно. Однако, когда это происходит, мы всякий раз снова и снова можем убедиться, что эстетическое отношение возникает из неэстетического и является, таким образом, особой ступенью в процессе включения того или иного предмета в систему культуры.

Коль скоро красота вбирает в себя содержание общественной практики и культуры, она

выступает не как некая постоянная сущность, а как нечто изменчивое. Изменчивость эта имеет три основных вектора.

Первый из них – этнокультурный.

Его мы выделяем в связи с тем, что понимание и образы красоты варьируются от народа к народу, причем у народов, принадлежащих к различным цивилизациям, они отстоят друг от друга достаточно далеко. Это не исключает культурных взаимодействий, которые усиливаются по мере того, как международные контакты становятся все более интенсивными. Но все-таки и в условиях такого взаимодействия каждый народ вносит в представление о красоте что-то свое, сохраняя таким образом свое духовное своеобразие. Современный житель Токио носит европейский костюм, смотрит европейские фильмы, слушает американский рок, но ему, как и средневековому японцу, симметричная форма кажется некрасивой, в то время как в европейских культурах симметрия, наоборот, издавна считалась одним из признаков красоты.

Далее, в рамках одной и той же национальной культуры представления о красоте обычно не совсем одинаковые у различных общественных слоев и классов. В этой связи мы можем говорить о *социальном* векторе красоты

Так, одно из главных философско-эстетических произведений *Чернышевского* – «**Эстетические отношения искусства к действительности**», являющееся диссертацией на соискание ученой степени магистра русской словесности (Петербургский ун-т, 1855). В нем автор ставит новую концепцию эстетического мышления, соответствующую изменениям в мировоззрении и методологии, которые происходили в сер. XX в. в европейской и русской культуре. «Уважение к жизни», недоверчивость к спекулятивно-умозрительным выкладкам, стремление к реалистическому истолкованию фактов и понятий – вот, с точки зрения Чернышевского, основные принципы «современного направления», которые он стремится распространить и на эстетику. С этой позиции здесь анализируется содержание и смысл фундаментальных эстетических категорий: прекрасного, возвышенного, комического и трагического. Критически переосмыслив гегелевское понимание прекрасного как соответствия предмета (образа) своей идее, Чернышевский отверг в нем трансцендентализм и выдвинул взамен него принцип самодостаточности объективной действительности.

Меркой прекрасного при этом выступает не какая-то высшая духовная реальность, а собственная природа предмета и наши представления о полноте жизни. *Красота* в данной трактовке оказывается уже не абсолютной, а относительной и, в частности, обусловленной социально и исторически. Напр., идеал женской привлекательности, тесно связанный с проявлениями физического здоровья (яркий румянец, крепкое телосложение и т. п.), для верхних слоев общества слишком груб, и наоборот, «воздушная» светская дама простолюдину покажется не столько прекрасной, сколько болезненной. Эстетический вкус, по Чернышевскому, не требует какого-то безукоризненного совершенства, о котором идеалистическая эстетика толкует со времен Платона, а удовлетворяется просто «хорошим». Человеку нужен не отвлеченный идеал, не фантазия, а приблизительное соответствие его представлениям о красоте, одухотворенное ощущением жизненной силы и энергии. За этим и близкими к ним суждениями стоит определенное понимание субъекта эстетического вкуса и оценки, обосновываемое принципами антропологического материализма. «Эстетический человек» Чернышевского – это всегда «естественный» человек, взятый в единстве его телесных и духовных качеств, человек с «истинными», т. е. удовлетворяемыми в действительной жизни, а не «мнимыми», «искусственными» потребностями. Чернышевский не принимает традиционную для эстетики трактовку искусства как деятельности, направленной на удовлетворение стремления к прекрасному. Взамен он предлагает собственное определение искусства как «воспроизведения природы и жизни». Такие виды «практического умения», как архитектура, ювелирное искусство, садоводство, конструирование одежды, при этом из сферы собственно искусства выводятся. Художественное творчество, считает Чернышевский, соединяет мысль и образ. Оно есть способ объяснения, познания действительности и произнесения «приговора над нею». Однако качественного различия между объективной действительностью и «эстетической реальностью», создаваемой художником, Чернышевский не проводит. Его концепция нацеливает на поиск художественной правды. Чернышевский сильно повлиял на передвижников, на демократическую художественную критику. Авторитет в эстетике был значительно шире сферы воздействия его философских и социально-политических взглядов. Так,

В.С. Соловьев тем не менее высоко оценивал его эстетические труды, рассматривая их как начало положительной эстетики.

Рассматривая способность относиться к миру эстетически, в ее историческом развитии, мы должны отметить, что «сфера красоты» обладает очень подвижными границами, причем границы эти являются то сравнительно ясно очерченными и жесткими, то несколько «размытыми» и проницаемыми. Однако в динамике всех тех изменений, которые связаны с развитием эстетической способности, прослеживается одна устойчивая тенденция – по мере представления о красоте внутренне дифференцируется. Нерасчлененное вначале, оно постепенно усложняется, и люди начинают различать разнообразные ее оттенки и виды: изящество, грациозность, красочность, соразмерность и т. п. Постепенно чувство красоты из непосредственной реакции на цвет и форму превращается в сложное переживание, включающее в себя глубокое духовное содержание, связанное с нашими представлениями о том, какими должны быть человек и окружающий его мир. Жизнь начинает соотноситься с полагаемым нашим воображением и мышлением *эстетическим идеалом*. Так рождается идея прекрасного и представление о прекрасном как о высшей, духовно облагороженной и общественно значимой форме красоты.

Наконец, красота имеет и культурно-исторический вектор эволюции, связанный с тем, что и национальные культуры, и охватывающие многие национальные культуры региональные цивилизации («западная», «африканская», «исламская» и т. п.), и человеческая цивилизация в целом погружены в общий поток истории, в котором каждая из них также меняется. Процесс этот захватывает все стороны жизни, включая и сферу эстетических отношений к действительности.

Хотя красоту иногда называют вечной, далеко не все, что казалось красивым в прошлом, сохраняется таковым и сегодня.

Скажем, бургундский костюм XV в. с его длинными клювообразными башлыками, пуфобразными рукавами и свисающими до пят улетами, на наш вкус, отличается, скорее, пышностью и экстравагантностью, чем собственно красотой. Точно так же запечатленные на портретах королевские фаворитки тех времен с тщательно выбритыми лбами и висками (считалось, что подчеркнуто высокий выпуклый лоб делает женщину привлекательнее) чаще всего оставляют нас совершенно равнодушными (интерес-

но, как воспринял бы галантный и церемонный французский двор современную красавицу в спортивной куртке и джинсах, если бы какой-нибудь машине времени удалось перенести ее на 300 или 400 лет назад?).

В начальный период истории «предметное поле» красоты еще очень узко. Однако помимо биологически обусловленной привлекательности мужчины и женщины мы видим здесь уже стремление украсить утварь и оружие разнообразными простейшими орнаментами. Природа, полная опасностей, с точки зрения красоты не воспринимается. Отношение к ней утилитарное, объектом незаинтересованного любования она пока стать не может, ибо человек еще слишком озабочен тем, что он должен взять у нее для поддержания своего существования. Возможно, правда, что в позднем палеолите человек уже начинает подспудно чувствовать красоту животного.

В пользу этого предположения говорит то, что в дальнейшем интерес к этим качествам в значительной мере пропадает, и животные (так же как и люди) запечатлеваются в виде схематичных фигурок, фиксирующих наиболее важные для жизни человека ситуации и отношения.

Сравнительно уравновешенные, ненапряженные отношения первобытного социального коллектива (род, племя, община) и окружающей его среды обитания, которые устанавливаются на почве перехода к земледельческой культуре на последних ступенях первобытно-общинного строя, непосредственно предшествующих возникновению классового общества, создают объективные условия, при которых объектом эстетического отношения впервые становится природа. На этих первых стадиях она еще не воспринимается как целое, как «мироздание» и выступает чрезвычайно конкретно: речь идет о ландшафте, в котором формируется культура данного народа, «чужая» природа, с которой люди сталкиваются в походах и торговых путешествиях, как правило, не побуждает эмоциональных откликов, не ассоциируется с положительным спектром ценностей. Но восприятие примет родного края порой окрашивается в прямо-таки трогательные тона. В народном фольклоре этого периода появляются эпитеты, выражающие оценочное отношение к различным природным явлениям и объектам и выделяющие их привлекательность для восприятия качеств (красна девица, шелковая трава, белые руки, ясноликая дева, искрящийся змей, красное золото скандинавской «Эдды» и т. п.). Эти эпитеты пока еще

однообразны и с точки зрения более развитого эстетического чувства стандартны и маловыразительны, но по отношению к более архаическим памятникам культуры – это культурно-исторический сдвиг огромного значения.

Очевидно, что непосредственное эстетическое переживание предшествовало способности выражения его в обобщенной форме. Понятие «красивый» («красивая») как специфическое определение предмета, а тем более еще более общее понятие «красота» появляются не сразу; для того чтобы их передать, у человека нет еще специальных терминов – они выделяются лишь постепенно. Этот процесс смыслового обособления эстетической терминологии, соответствующий формированию понятия о красоте вообще, хорошо виден на примере древнеегипетского языка, где «красота», «красивое» выступает пока еще лишь в качестве одного из многих значений слова «нефер», употребляемого для качественной оценки вещей и явлений и входившего составной частью в имена богов [1].

Более специализированное обозначение красоты («калос») мы находим в Древней Греции, что соответствует новым важным сдвигам в истории человеческой культуры и в духовном мире личности. В Греции красота впервые осознается как некое особое качество и как специфическая сфера бытия. Вместе с тем наслаждение красотой приобретает самостоятельное значение, тогда как в более архаических культурах оно не отделялось от поклонения богам, а также от других видов наслаждения, отчасти как бы сливаясь с ними.

В эпоху Античности находит свое завершение начавшийся еще в цивилизациях Древнего Востока процесс становления высшего понимания красоты – идеи прекрасного – «калокагатия».

Прекрасное отличается от других видов красоты и количественно (прекрасное как превосходная степень красоты) и, самое главное, качественно.

Прежде всего восприятие прекрасного включает в себя момент опосредствования: предполагается соотнесение объекта, оцениваемого как прекрасный, с какой-то мерой или образцом. Для древнего человека это было, как правило, какое-либо божественное начало. Для нас такой мерой является эстетический идеал, в котором воплощаются присущие обществу на том или ином этапе развития эстетически оформленные представления о должном.

Прекрасное всегда претендует на некоторую универсальность: оно должно признаваться та-

ковым большинством современников. В этом смысле его нельзя рассматривать как нечто чисто субъективное, зависящее только от меня лично. «Понятие прекрасного, – пишет известный немецкий философ Г. Гадамер, – включает в себя и публичность, наличие авторитета» [2]. Отсюда возникает возможность судить о прекрасном не только разъясняя и обосновывая свои эстетические оценки и отношения, но и стараясь убедить в них собеседников. Однако эти суждения основаны не на понятиях и логических доказательствах, а как бы на неопределенной норме вкуса или на «общем чувстве». Существует ли такое «общее чувство» на самом деле – не имеет в данном случае решающего значения: важно, что его существование предполагается в качестве необходимого условия эстетического опыта.

Наконец, в ряду различных видов и степеней красоты прекрасное отличается особой духовной насыщенностью. Низшие формы красоты практически целиком замкнуты в своей чувственно воспринимаемой форме и полностью обусловлены ею. Прекрасное как бы раздвигает эту форму. Сквозь чувственную оболочку прекрасного всегда как бы просвечивает некий внутренний смысл, который, однако, невозможно адекватно передать словами.

Вряд ли кто-нибудь назовет прекрасными ренуаровских парижанок. Хотя они, безусловно, привлекательны, их красота обыденна и в чем-то заурядна, это красота чисто физического свойства, а Анна Ахматова на портрете Ю. Анненкова действительно прекрасна, ибо весь ее облик как бы воплощает в себе гордое величие творчества, напряженную жизнь человеческого духа.

Красота в высшей своей форме напрямую сопрягается с истиной, справедливостью и благом, причем содержание этих понятий частично переливается друг в друга. Не случайно по мере формирования идеи прекрасного слово «красота» начинает использоваться для содержательной характеристики и оценки человеческих действий. Так, в гомеровской «Илиаде» понятие «калос» («красивый», «прекрасный») впервые применено не только к богам, к женщине, одежде или искусно изготовленному оружию, но и для характеристики и поступков героев [3].

Воплотив идею прекрасного в особом понятии, древние греки впервые стали рассматривать всеобщие признаки красоты, формировать условия, делающие ее возможной. Отныне прекрасное становится предметом анализа, пробле-

мой философского размышления.

Первая всесторонне разработанная теория прекрасного была создана в IV в. до н. э. великим греческим философом Платоном. Именно Платон впервые поставил вопрос о том, что такое «прекрасное вообще» – «прекрасное для всех и всегда».

Ответ на этот вопрос он дал не сразу. Обычно, рассуждал Платон, мы употребляем слово «прекрасное» применительно к каким-либо конкретным предметам: прекрасная ваза, прекрасный щит, прекрасная лошадь. Но вывести из всех конкретных характеристик *сущность* прекрасного невозможно: если присмотреться внимательнее, становится ясно, что ни в одном из живых существ или предметов красота не дана в чистом виде. Мы, например, называем прекрасной какую-либо девушку. Но по сравнению с богиней ее красота выглядит безобразно. Значит, рассматривая и сопоставляя прекрасные предметы, мы никогда не постигнем сущности прекрасного. Эту сущность можно понять лишь тогда, когда мы принципиально изменим постановку вопроса и будем рассматривать не отдельные вещи, а *само* прекрасное.

Познавая прекрасное, считал Платон, мы восходим от физических тел к представлению о прекрасном теле вообще, затем – к прекрасным душам, к прекрасным нравам и обычаям, к прекрасному знанию. В конце этого пути мы попадаем в сверхчувственное царство идей, где и находим то, что искали, – *идею, первообраз прекрасного*. Это и есть прекрасное как таковое, отблеском которого является ограниченная и несовершенная чувственная красота земных вещей. Но человеческие души, попадая в царство идеи, неспособны удержаться в высшем мире. Они низвергаются вниз, в свою земную обитель, сохраняя лишь смутное воспоминание об истинном порядке вселенной и истинно прекрасном.

Подобно Платону, другой величайший философ древности Аристотель также стремился доказать всеобщность и общеобязательность прекрасного. Но делал это, не прибегая к мистике сверхчувственного мира идей. Отрицать обязательность, единство в понимании прекрасного, с его точки зрения, значило бы отрицать реальность красоты: что противоречило бы всему нашему опыту.

Развивая эту мысль, Аристотель пытался выделить некоторые признаки и качества вещей,

которые составляют объективную основу прекрасного. С его точки зрения, это прежде всего единство, цельность, слаженность, пропорциональность составных частей, соразмерность прекрасного предмета своему окружению. Эти признаки мы находим в прекрасных предметах любого рода: в живых существах, в архитектурных сооружениях, в литературных произведениях.

Идея прекрасного входила в культуру вместе со своей противоположностью – понятием безобразного, нередко сопрягавшегося со злом и несовершенством. В сознании древних греков, да и в ходе последующего развития цивилизации безобразное обычно выступало как эстетическая форма зла, как внешний образ темных, разрушительных сил, противостоящих светлому и героическому началу, олицетворяемому богами. Таковы, к примеру, персонажи древнегреческой мифологии – сторукие гиганты, с которыми пришлось бороться Зевсу, отвратительная Торгона, увидев которую человек обращался в камень, уродливые циклопы, пожирающие смелых путешественников и др. Но уже на ранних этапах истории наметилась и совсем иная интерпретация безобразия: оно выступает как эстетический вызов чисто внешней обманчивой красоте, и в таком понимании оно порой сопрягается со скрытой мудростью, с недоступным поверхностному пониманию жизни истинным благом и даже оказывается скрытой формой прекрасного (прекрасной духовности).

Такой подход мы встречаем уже у древнегреческих киников, которые считали, что привязанность к красоте отнимает у человека самое главное – свободу духа. Не желая зависеть ни от богатства, ни от славы, ни от красоты, киники эстетизировали то, что другим людям казалось отталкивающим. Они пренебрегали приличиями, носили рубища и даже пропагандировали общение с женщинами, которые никого больше не привлекали: киники были убеждены, что только такие женщины и способны в полной мере оценить внимание к себе.

Начиная с Античности, категориальное развитие эстетического сознания шло путем внутренней дифференциации базисной идеи прекрасного. По мере усложнения жизни и искусства, а также углубления эстетического опыта, выделялись и закреплялись в особых терминах все новые и новые оценки эстетического чувства, выявлялись и обозначались словом характеристики эстетически значимых объектов. Если, к примеру, классическая эпоха рассмат-

ривала все основные эстетические проблемы в рамках оппозиции «прекрасное/безобразное» (это в целом касается и очень древней категории комического, которое обычно трактовалось как форма безобразного), то в римский период вводится различие высокого и низкого (трактат псевдо-Лонгина «О высоком»), а общая идея красоты как бы подразделяется на различные ее виды и модификации. Например, у Цицерона проводится различие между двумя видами красоты: «изяществом» и «достоинством», которые знаменитый оратор связывал соответственно с женственностью и мужеством. В дальнейшем поле определений прекрасного постоянно расширяется, включая в себя все новые и новые «оттеночные» понятия.

Теория искусства эпохи Возрождения активно оперирует уже со множеством терминов: «элегантность», «грациозность», «изящество», «тонкость», «декоративность», «гармония», «уравновешенность», «сладкозвучие» и т. п. Некоторые из них взяты из арсенала позднеантичной эстетики, некоторые же сформировались позднее – как на базе латыни, так и на основе итальянского и других новоевропейских языков. Но все они почти без исключения суть модификации понятия красоты.

В сменивших друг друга на протяжении длинной череды столетий эстетических концепциях прослеживаются глубинные инварианты, сохранявшиеся вплоть до относительно недавнего времени.

Таким инвариантом является прежде всего своеобразный онтологизм эстетического сознания, воспринимающего главную эстетическую ценность – прекрасное – как некое качество, объективно присущее «самим вещам». При всей вариативности философских и религиозно-философских теорий прекрасного, оно неизменно связывалось с некой «высшей упорядоченностью». Природа этой последней получала разные метафизические обоснования, но независимо от того, что рассматривалось в качестве источника красоты – мир идей, божественное сияние или законы одухотворенного космоса – она практически одинаково выражалась на феноменологически-описательном уровне как «гармония», «соразмерность», «соответствие формы и содержания» и т. п. Все это сугубо структурные определения, относящиеся к тому, что можно с известной долей условности назвать «архитектоникой прекрасного»; они описывают красоту прежде всего как «форму»

в аристотелевском смысле этого слова. Недаром же различия риторических фигур в античной, а затем и ренессансной риториках, уподоблялись различиям пластических форм.

Поскольку красота задана общим «порядком мира», ее архитектоника универсальна. Человек не определяет законов прекрасного, хотя люди и неодинаковы по своей способности их выявить, воспринимать и оценивать. В различиях людей как эстетических субъектов в «свернутом», иногда даже неявном, виде представлены их социальные и социокультурные характеристики. Однако обычно лишь в форме некоей достаточно абстрактной иерархии «лучших» (благородных, почтенных) и «худших» (чернь, простолюдины и т. п.). Эта эстетическая парадигма в целом доминирует в европейской культуре вплоть до конца XVII века. Интеллектуальные предпосылки и объективные условия для ее трансформации постепенно накапливаются в культуре Возрождения, барокко, раннем классицизме. Но этот процесс идет относительно медленно, затрагивая вначале не столько основы эстетического сознания, сколько вкусы, культурные интересы, стилистику художественного творчества. Типологические трансформации, меняющие сам характер эстетического сознания, приводя его глубинную категориальную структуру в соответствие с идеологическими и социокультурными потребностями формирующейся «экономической» цивилизации, становятся хорошо заметными лишь в век Просвещения, причем в наиболее зрелых его проявлениях.

В раннем английском Просвещении практический мир раннебуржуазного общества присутствует еще в опосредованных формах. Он как бы «зашифрован» в абстрактных персонажах, сочетающих буржуазный принцип общечеловеческого с аристократической идеей «совершенного человека» («джентльмена», «виртуоза» и т. п.). Сохраняется в английском Просвещении конца XVII – начала XVIII века и традиционные подходы к прекрасному (характерно, например, знаменитое учение Шефтсбери о «лестнице красоты», идейно связанной и с античной классикой, и с неоплатонизмом). Однако во французском и немецком Просвещении с середины второй половины XVIII века концептуальные основания эстетического дискурса расширяются за счет несвойственных и даже чуждых эстетической традиции понятий, источником которых является новое понимание человека и истории. Вместе с

этим пониманием в философию и эстетику все шире вторгаются конкретные реалии и приметы Нового времени.

В этой связи обращает на себя внимание прежде всего модификация традиционной модели эстетической коммуникации. Наряду с кругом «знатоков», «образованным обществом», на которое преимущественно ориентировалось искусство со времен Платона (по крайней мере, это касается «высокого», «ученого» искусства), в суждениях эстетики и художественной критики появляется некая новая «референтная» общность, к которой должно быть адресовано искусство – «нация».

Уже молодой Вольтер связывает с данным понятием существенные различия во вкусе и направленности эстетического мышления, которые, при всем аристократизме и нормативности его эстетики, он, в сущности, признает как неизбежные и, возможно, даже необходимые (эта необходимость обосновывается, в частности, особенностями быта и языка того или иного народа).

Мы вправе, к примеру, говорить об общих законах трагедии. Но в качестве объекта эстетического анализа нам заданы не трагедии вообще, а греческие, итальянские, английские, французские, испанские трагедии. Каждая из них представляет целостный и своеобразный эстетический мир.

Так, «английская кисть», по мнению Вольтера, ничем не пренебрегает и порою рисует предметы, низменность которых может смутить некоторые другие нации. Англичанам не важно, что сюжет низок, лишь бы он был правдив, тогда как французская культура, напротив, выше всего ценит изящество, гармонию, «благопристойность действий и стиля».

Конечно, считал Вольтер, изящный Расин в целом «выше» неотесанного «дикаря» Шекспира. Но в искусстве «грубых», не облагороженных куртуазной галантностью народов, можно встретить замечательные по первозданной мощи и выразительности произведения, сила которых для более утонченных наций, возможно, уже не доступна.

Таким образом, «нация» у Вольтера выступает как своеобразный эстетический субъект. Субъект коллективный, не сводимый к отдельным составляющим его индивидам. Французы (Вольтер отмечает это с горечью) могут увлекаться Шекспиром, а англичане, в свою очередь, перенимают у них обычаи и моды. Но от

этого понятие «английского» и «французского» вкусов не перестает быть реальным. Искусство выступает у Вольтера как достояние наций, а не только отдельных ценителей или их совокупности. В известном смысле высота художественных достижений определяет достоинство наций. С другой стороны, именно нация создает важнейшие предпосылки художественного творчества и в конечном счете формирует особый запрос на искусство.

Аристократический рационализм Вольтера тяготеет к «республике образованных людей». Только в этой «республике» он находится как бы «у себя». Но, утверждая, что «образованные люди» призваны играть особую роль в развитии культуры, Вольтер признает и то, что в некоторых случаях не «цивилизованность», а именно умение уловить и выразить особенности национального характера и вкуса составляет главный секрет выразительности и притягательности произведения. Однако признание этого у Вольтера чаще допускается как исключение из общего правила. Изящный классицизм французских авторов он принимает и одобряет в целом, тогда как у Шекспира или Лопе де Веги находит лишь отдельные достойные восхищения сцены, выделяющиеся на общем фоне нагромождения великих страстей, запутанного сценического действия и грубоватой стихии не облагороженного салонным этикетом языка. Если все же учесть высоту социальных барьеров того времени, которые в эпоху Возрождения дополнили еще барьеры культурные (искусство и стиль жизни ученых гуманистов, в сущности говоря, не только отделились от низовой культуры, но в известном смысле, стали ее антитезой) – сдвиг в понимании искусства, его назначения и среды его бытия, оказывается у Вольтера и других французских просветителей весьма значительным.

В этой ситуации эстетическое сознание постепенно трансформируется в самих своих основах и принципах. Начинается процесс смены парадигмы, кристаллизация нового типа сознания.

Прекрасное остается смыслом творчества, но меньшее значение в ряду его эстетических оценок стала приобретать способность передать внутренний мир человека, раскрыть строй его чувств и мыслей, изобразить условия его жизни.

Изящный вкус в этой ситуации постепенно отступает на задний план, уступая место наблюдательности, силе воздействия, умению живо пе-

редать мельчайшие нюансы настроений. Уже в знаменитой «Энциклопедии» вкус как «итог изучения и времени» противопоставляется гению как «чистейшему дару природы». При этом гений ставится выше, хотя его произведения как бы «небрежно сработаны» и «неправильны». В немецкой эстетике 70–80-х годов XVIII века эта мысль усиливается и получает дальнейшее развитие.

Истина и выразительность, как писал Лессинг в своем «Лаокооне», становятся главным законом художественного творчества, и так же, как сама природа часто приносит красоту в жертву высшим целям, так и художник должен подчинять ее основному своему устремлению и не пытаться воплощать ее в большей мере, чем это позволяет правда и выразительность. Благодаря истинности и выразительности даже «самое отвратительное в природе становится прекрасным в искусстве».

Соответственно этому расширяется сфера явлений, составляющих предмет искусства, обогащается и становится более сложным его содержание.

В этой связи эстетика и художественная критика приходят к мысли о правомерности различных способов организации художественного материала, разных форм выразительности. Их оценка теперь соотносится не с абстрактными «всеобщими правилами», а с особенностями темы, содержания произведения: для изображения разных явлений и эпох требуются различные художественные средства. Сама идея прекрасного в этом контексте переосмысливается, переносится со структурно-пластической организации на действие, а затем и на мысль (идею).

Пронизанная напряженными противоречиями несовпадений диалектика красоты и добра – один из самых значительных по своему философскому содержанию мотивов мировой литературы, проявляющийся и в реалистически очерченных образах (вспомним хотя бы княжну Марью и Анатоля Курагина в «Войне и мире»), и в форме своеобразного художественного мифа («Портрет Дориана Грея» Оскара Уайльда).

Таким образом, если в простейшей своей форме красота (или соответственно ее отсутствие) переживается как некое чисто эмоциональное состояние, то в восприятии прекрасного и безобразного участвует вся совокупность человеческих представлений о мире и о самом себе. Это не просто чувства, но *чувства-идеи*. Противостояние

прекрасного и безобразного в известном смысле можно даже назвать фундаментальным философско-мировоззренческим противостоянием, особой формой миропонимания.

Наиболее общие идеи, касающиеся окружающего нас мира и отношений к нему человека, в философии принято называть категориями. Соответственно прекрасное и безобразное также можно определить как особого рода категории – *эстетические категории*. В качестве категорий (идей) они отличаются от докатегориальных (чисто эмоциональных эстетических оценок). В то же время их эстетическая природа отличает их и от категорий теоретического познания, не связанных с эмоциональными состояниями человека и никак с такими состояниями не соотношенных, – от понятия количества и качества, сущности и явления, необходимости и случайности, возможности и действительности и т. д.

Эстетические категории как бы «структурируют» наши эстетические переживания, придают им отчетливость и благодаря этому делают их «проницаемыми» для анализа и самонаблюдения. Кроме того, эстетические категории составляют основу специализированной лексики, которая необходима для того, чтобы выразить наш эстетический опыт в слове и тем самым сделать его доступным для других.

Антиномия прекрасного и безобразного как бы задает эстетические полюсы нашего мироощущения и миропонимания, его исходную «эстетическую матрицу». В дальнейшем вокруг этих полюсов постепенно складываются как бы «гроздь» сопряженных с каждым из них категорий, причем практически любой категории, тяготеющей к полюсу прекрасного, соответствует ее противоположность на полюсе безобразного.

Так на определенном этапе обогащения и развития социального и эстетического опыта в тесной связи с идеей прекрасного возникает представление о *возвышенном*. И практически одновременно, параллельно с этим рядом с категорией безобразного появляется противоположное возвышенному понятие *низменного*.

Формирование этой новой категориальной пары отразило общее усложнение форм культуры, структура которой становится как бы многоуровневой: часть явлений, поступков, мо-

тивов деятельности получает особый статус и как бы «приподнимается» над повседневным потоком жизни, часть же, наоборот, низводится ниже обыденного.

Таким образом, возвышенное и низменное есть эстетическое выражение исключительности, неординарности, значительности – только в одном случае со знаком «плюс», а в другом со знаком «минус». Возвышенными мы называем, к примеру, подвиг Ивана Сусанина или подвиг русских добровольцев, рисквавших жизнью, защищая своих братьев в Приднестровье, ибо эти поступки превышают меру того, что можно требовать от любого человека, выполняющего свой гражданский долг. Напротив, низменны трусость и предательство людей, способных нарушить однажды данную Родине присягу и пойти служить кому угодно за лишнюю звездочку на погонах или повышенное жалованье: здесь «порог сопротивляемости» обстоятельствам значительно ниже того, который мы вправе ожидать от каждого честного человека.

Отношения между прекрасным и возвышенным, с одной стороны, и низменным и безобразным, с другой стороны, исторически варьируют: эти категории то предельно сближаются (например, в классицизме, где прекрасное и высокое почти совпадают), то значительно расходятся (скажем, в эпоху Просвещения). Однако постоянной величиной остается непротиворечивость этих отношений: так, возвышенное может не быть прекрасным, но оно не может быть противоположностью прекрасного – безобразным (если, разумеется, безобразное не выступает своей «превращенной» формой «внутренней красоты»). Прекрасное и возвышенное (соответственно – безобразное и низменное) как бы пересекаются по объему; нередко эти понятия относятся к одним и тем же предметам. Однако «просто красота» воспринимается иначе, чем возвышенное: по Канту, в первом случае мы пребываем в состоянии спокойного созерцания, во втором – взволнованности, воодушевления.

Формирование новых эстетических категорий обогащает эстетический опыт и расширяет его сферу, вовлекая в него первоначально нейтральные по отношению к нему явления объективной действительности и духовной жизни.

8.02.2012

Список литературы:

1. Померанцева, Н.А. Эстетические основы искусства Древнего Египта. – М., – 1985. С. 15–16.
2. Гадамер, Г. Актуальность прекрасного. – М., 1991. – С. 319.
3. Euyot, I. Genese des phenomenes esthetiques. – 1978. – P. 241–261.

Сведения об авторе:

Кузнецова Татьяна Викторовна, профессор кафедры эстетики философского факультета Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова, доктор философских наук, профессор

119991, ГСП-1, г. Москва, Ленинские горы, МГУ, философский факультет, кафедра эстетики, тел. (495) 9391950, e-mail: estet@philos.msu.ru; asp@philos.msu.ru

UDC 18(075,8)

Kuznetsova T.V.

Lomonosov Moscow state university, e-mail: asp@philos.msu.ru

FROM BEAUTIFUL TO THE SUBLIME (CONCEPTUAL SKETCH)

The human history can be considered from different points of view, the author says: both as a process of spiritual self-development, and as progress in freedom realization, progress of productive forces. It is also possible to consider it as a continuous development of human understanding of beauty. In the article it is shown, how the idea of «beautiful» developed from antiquity to the present, connection between understanding of beauty and fashion. This concept is applied, first of all, to fashion on clothes and cosmetics, and in a broader use – to style of life, entertainments and choice of commodities.

Key words: aesthetics, beauty, sublime beauty, the theoretical ratio, aesthetic man, elegant taste, social vector beauty, aesthetic ideal.

Bibliography:

1. Pomerantseva, N.A. Aesthetic fundamentals of art of Ancient Egypt. – M., 1985. – P. 15–16.
2. Gadamer, D. The relevance of Beautiful. – Moscow, 1991. – P. 319.
3. Euot, I. Genese des phenomenes esthetiques. – 1978. – P. 241–261.