

СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ КАТЕГОРИИ «КРАСОТЫ» В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОЦЕССА

*А. А. Ковалев, доктор педагогических наук, профессор
БГУКИ (Минск)*

Аннотация. В данной статье предметом анализа является одна из основополагающих категорий классической эстетики – красота. Рассматривается концептуальная представленность данной категории в контексте основных четырех художественных систем современности: в народном прикладном искусстве; в религиозно-церковном искусстве (в частности, в православной традиции); реалистической школе, строящейся на классической традиции предметно-фигуративного искусства и в авангардном искусстве (художественно-экспериментальная деятельность). Автором затрагивается проблема научно обоснованного прочтения категорий художественно-изобразительной практики представителями различных направлений современной художественной культуры. Методологическая культура в области художественно-педагогической деятельности определяется уровнем теоретического и практического владения соответствующими исследовательскими процедурами, адекватностью в их применении.

Ключевые слова: метод сопоставительного анализа, диалогический подход, категория красоты, авангардное искусство, реалистическое (академическое) искусство, народное прикладное искусство, религиозное искусство.

Красота, равно как и «изящное», «прекрасное», «восхитительное» – это понятия, которыми мы часто определяем то, что вызывает в нас определённый положительный отклик. Для эстетической науки важно оперировать точными понятиями, эксплицируя и уточняя их категориальный статус. Обратимся к истории и посмотрим, как трактовали «красоту», «прекрасное» в разные периоды истории. Эстетическая мысль трактовала эти термины по-разному даже в один и тот же период истории. Согласно Платону, красота есть «эйдос» (сейчас бы мы сказали – диалектическое понятие «идеи» прекрасного в художественно-безупречной форме); Аристотель рассматривал красоту как объективное свойство природы, которому присущи соразмерность, определенность, упорядоченность.

Средневековая мысль конкретизирует понятие красоты. В частности, Фома Аквинский считал, что для красоты требуется, во-первых, цельность, или совершенство, во-вторых, должная пропорция и созвучие, и наконец – ясность, полная сбалансированность и гармонизация всех частей целого [1, с. 290].

В Новое время споры по поводу диалектики объективного и субъективного применительно к категории прекрасного продолжают: достаточно подробно эта проблема освещена в работах советского философа В. Крутоуса (в частности, в книге «Родословная красоты». М., 1988).

В концепциях беспредметного искусства категория прекрасного пересматривается радикально. Их авторы заявляют об относительности ее и даже условности. Так, Малевич утверждает, что «природа не хочет вечной красоты и потому меняет формы и выводит из созданного новое и новое», красивое, с его точки зрения, «усл о в н о (разрядка моя – К. А.), ибо в новой вещи – новая красота» [2, с. 155]. То есть красота как субъективное понятие может иметь только индивидуальную трактовку.

Кандинский искал красоту исключительно «во внутренне-духовной жизни», отказываясь видеть ее в мире материальных вещей. «Эта внутренняя красота, – пишет он, – есть красота, которую, отказываясь и от привычной красоты, изображают в силу повелительной внутренней необходимости» [3, с. 33].

В христианском типе культуры чувственно воспринимаемая красота **вторична**, над Вселенной безгранично возвышается Творец сущего – Бог, наделенный атрибутами нетленной, неизменной, вечной красоты. Все величие и красота видимого мира лишь отголосок, отблеск абсолютно совершенного бога, который является источником всеобщей красоты. Красота земная была сформулирована в одухотворенном облике человека, сотворенного по «образу и подобию». Красота в религиозном искусстве представляла собой сферу, чуждую применению каких-либо субъективистских критериев, поскольку ее внутренняя основа была надприродна. Эстетическую значимость обретали те предметы природного бытия, в которых наиболее полно происходило отражение небесного совершенства.

Святые отцы Церкви, как Западной, так и Восточной (Ансельм Кентербийский, Григорий Нисский, Василий Великий, Иоанн Златоуст), высказывались **не столько об искусстве, сколько о красоте** как проявлении божественного начала. Именно в этом смысле красота была предметом их непосредственных созерцаний и теоретических размышлений.

В чувственно-эмпирическом типе культуры (который условно субординируется с понятием "классика") понятие «красоты» выступает как одна из важнейших категорий, фокусирующих на себе онтологическую и гносеологическую проблематику. Специфической особенностью в интерпретации категории «красоты» в чувственно-эмпирическом типе культуры является принципиально **идеалистическое** ее понимание. В этом два типа культуры – чувственно-эмпирический и религиозный, христианский, – обнаруживают некоторое **сходство**. Идеалистическая интерпретация красоты в чувственно-эмпирическом типе культуры вырастает из трансцендентности мифологического сознания античной культуры. Собственно говоря, основы такого подхода к осмыслению красоты были заложены философией Платона, в рамках которой чувственно осязаемая вещь мыслилась в качестве прекрасной, гармоничной, совершенной, в силу соответствия своему эйдотипическому образу – «идеи данной вещи».

В рамках общей идеалистической парадигмы подхода, для которого характерно наличие внеэмпирического трансцендентного канона красоты, существовали свои специфические подходы. Назовем наиболее влиятельные из них. В первую очередь следует упомянуть о философской концепции Гегеля, рассматривающего красоту как трансцендентный феномен. По Гегелю красота – чувственная видимость идеи, духовное выражение в чувственной форме. Для Шеллинга Красота есть проявление Божественного в конечном. Такая трактовка красоты наиболее выпукло проявлялась в античном изобразительном искусстве. С эпохи Возрождения начинают преобладать пантеистические тенденции в понимании категории красоты.

Художники и теоретики Ренессанса (Леонардо да Винчи, Лука Пачоли, Венченца Данти, Ладовико Дольче, Альбрехт Дюрер) пытаются выявить гармонию путем установления системы «божественных пропорций». **Красивое**, с точки зрения ренессансного идеала, заключено в самой природе, **тождественно объективной гармонии окружающего мира**. По этому

поводу крупнейший теоретик искусства Возрождения Леон-Баттиста Альберти писал: «Не украшение делает прекрасным тело, но прекрасное заключено в самом теле» [4, с. 77].

В середине XIX века в европейской культуре все большее значение начинает приобретать общественная концепция красоты, при этом само понятие данной категории наполняется социально артикулированным содержанием. Уже в классицистическом искусстве конца XVIII – начале XIX века индивидуальное начинает совпадать со всеобщим. Источником формирования реалистического идеала в изобразительном искусстве явились французский материализм XVIII в. (Д. Дидро, Э. Кондильяк) и в значительной мере европейский позитивизм XIX в. (О. Конт, Р. Спенсер). В России идеологическую платформу общественнической концепции красоты составили труды Н. Чернышевского, Г. Плеханова, В. Ленина и целой плеяды советских философов-эстетиков – Ю. Борева, М. Кагана, М. Лифшица и др. Для представленной выше концепции красоты характерно следующее: явление или вещь считаются красивыми в случае, если они обретают общезначимую (социально значимую) выразительность. Красота должна соответствовать идеалу. Вспомним пример Н. Чернышевского с тремя типами женской красоты, соответствующими определенным сословиям. А в советском изобразительном искусстве произведения А. Дейнеки – прекрасные образы советских женщин, созидающих светлое будущее. Несмотря на материалистическую подоплеку данной точки зрения на красоту, мы можем рассматривать ее в рамках идеалистической парадигмы. Так как художник в этом случае совершенно однозначно отражает не саму реальную жизнь, а **высвечивающуюся в этой жизни идею**.

В инновационно-креативном типе культуры была реализована субъективистская модель прекрасного. Представители модернизма и в теории и на практике доказывали, что главный источник восприятия заключен в субъекте, и красота, следовательно, представляет собой **проекцию внутреннего мира художника**, обладающего интуитивно постигнутым совершенством, наложенным на несовершенную, с точки зрения авангардиста, действительность. Художник-модернист воспринимает мир не таким, каким он существует сам по себе, а воспринимает эманацию собственной души по отношению к окружающему миру, для него прекрасное объективно не существует, а привносится субъектом. Понятие красоты у модернистов не только субъективно, но и относительно.

По этому поводу естественно возникает вопрос: в чем же критерий красоты, совершенства, целесообразности новых форм? Ответ заключается в следующем: критерий – чувственная сфера художника – автора этих форм. Вспомним сакраментальную фразу К. Малевича: «Я хочу быть делателем новых знаков моего внутреннего движения, ибо во мне путь мира; и не хочу копировать и исказить движение предмета и других разновидностей форм природы» [5, с. 15].

Если посмотреть, как обстоит дело с гармонией (совершенством) в абстрактном искусстве, то увидим, что формально оно в нем налицо: квадрат как таковой действительно обладает совершенной формой. В абстракциях экспрессивного толка иногда можно наблюдать определенную цветовую гармонию, отдаленно или конкретно увязанную с какими-либо зрительными ассоциациями. Например, морской пейзаж можно организовать довольно убедительно, пользуясь голубовато-изумрудным колоритом и пр. на уровне формальной

цветовой гаммы. В таком случае совершенство абстрактной композиции мало чем отличается от совершенства композиции в технической эстетике, том же дизайне, т.е. имеет место то, о чем писал в свое время российский дизайнер Ю. Сомов: «Любая композиция может рассматриваться как определенная система, основанная на соподчинении элементов главных, менее значимых и второстепенных» [6. с. 71].

Формируя определенные стереотипы в понимании красоты, модернисты одновременно пытаются воздействовать на ее объективную основу, т.е. окружающую действительность, привнося свои методы и принципы в художественную практику современности (дизайн, архитектура, реклама), активно воздействуя на художественный процесс. Очевидно, в XX веке роль индивидуальности художника в построении эстетического идеала (субъективная модель) намного возросла, но это обстоятельство не отвергает полностью возможного наличия объективного, общезначимого идеала, построенного на идеациональной истине.

Коснемся другого качества, приданного красоте абстракционистами. Речь идет об относительном характере основополагающей категории эстетики. Как известно, красота – регулятор ценностных отношений общества, мерило духовного бытия человека. Ее произвольное толкование, особенно в условиях нарастающих противоречий современной цивилизации, может привести к негативным последствиям. Красота в неопределенном статусе способна предстать в отрыве от других основополагающих начал человеческого духа – Истины и Добра. Функционирование искусства в таком случае происходит на уровне внешнего, порою случайного сцепления внешних сил, усилиями искусства с такой аксиологической установкой на пьедестал красоты могут быть воздвигнуты вещи безобразные или уродливые в духовном и нравственном плане. Прекрасное не должно находиться в замкнутом состоянии, рассчитанном на эстетов, оно, в любом случае, с необходимостью должно корректироваться с другими общечеловеческими ценностями.

В классическом определении красота предстает как единство объективного и субъективного, общего и частного. Когда же мы имеем дело с чистой формой (абстрактное искусство), мы вправе вести речь не о красоте в классическом значении этого слова, а о некоторых общих, либо частных свойствах самой абстрактной формы, т.е. выразительности, необычности, оригинальности (частные свойства), совершенстве, равновесии, завершенности, цельности (общие свойства).

Самоочевидно, что можно рассматривать форму с позиции гармонии ее линий, ритмов, красок, их расположения между собой, делать оценку произведения (формы) односторонне, с позиций ее внешних качеств, как чисто зрительной ценности, в которой субъективная идея нашла свое объективное выражение. В этом случае истина, при которой высшим идеалом красоты для любой формы является Господь Бог, Абсолют, гармоничный космос, уступает место истине **частных идей**, для которых идеалом становится неповторимость, оригинальность формы.

Обобщим сказанное выше. В любом случае красота – внешнее выражение гармонии. Гармония же есть трансцендентное начало, эманацию которого мы наблюдаем повсюду в природных, социальных, искусственных формах. Все эти формы являются лишь сосудами, вмещающими это абсолютное начало. Присутствие этого начала ощущает любая культура,

независимо от степени своего развития. Прекрасную мысль по этому поводу высказал русский философ Н. Тарабукин: «Форма красоты условна и зависит от уровня культуры и ее характера, но чувство красоты – едино» (разрядка моя – К. А.) [7, с. 46]. Н. Чернышевский обращал внимание на то обстоятельство, что понятия о красоте у простого народа не сходны во многом с понятиями аристократии, однако мы знаем массу примеров, описанных литераторами всех времен и народов, когда красивые женщины и мужчины из простолюдин покоряли сердца аристократов и аристократок. Точно также можно с уверенностью сказать, что шедевры Леонардо, Рафаэля, Тициана не могут быть восприняты представителем какой-либо иной культуры как безобразные. Трудно себе представить и такую ситуацию, когда иконы подобные «Владимирской» и рублевской «Троице» станут предметом насмешки и надругательства.

Соотнося реальный мир со своими идеалами, каждая культурная эпоха находила красоту в том, что соответствовало этим идеальным нормам, и в этом смысле можно постулировать категорию красоты как относительную. Однако стремление постичь абсолютную красоту средствами изобразительного искусства неистребимо в истории человеческой культуры. На этом пути все попытки достойны внимания и восхищения. Сюда мы относим великого скульптора античности Поликлета, воспитанного на пифагоровской эстетике, создавшего «Канон», немецкого художника А. Дюрера, воплощавшего «божественные пропорции» в живописи и графике, русских зодчих, построивших церковь Покрова на Нерли, иконописца А. Рублева и многих других прекрасных художников, которые в своих творениях сумели вплотную приблизиться к абсолютному совершенству, в полной мере достичь которого в изобразительном искусстве, наверное, невозможно.

Литература

1. История эстетики. – М., 1962. – т. 1. – 290 с.
2. Малевич, К. О новых системах в искусстве / К. Малевич // Собр. соч.: в 5 т. – М., 1995. – Т. 1. – С. 154–155.
3. Кандинский, В. О духовном в искусстве / В. Кандинский. М., 1992. – С. 33.
4. Вельфлин, Г. Искусство Италии и Германии эпохи Возрождения / Г. Вельфлин. ОТИЗ, 1934.
5. Малевич, К. О новых системах в искусстве / Малевич. – Витебск, 1919. – С. 15.
6. Сомов, Ю. С. Композиция в технике / Ю. С. Сомов. М., 1987. – С. 71.
7. Тарабукин, Н. М. Смысл иконы / Н. М. Тарабукин. М., 1999. С. 46.