

АКСИОЛОГИЧЕСКОЕ ИЗМЕРЕНИЕ ЭСТЕТИКИ

ОТ АРИСТОКРАТИЧЕСКОГО ЭСТЕТИЗМА К АРИСТОКРАТИЧЕСКОМУ БЕЗОБРАЗИЮ

М.П. Матюшова

Кафедра онтологии и теории познания
Факультет гуманитарных и социальных наук
Российский университет дружбы народов
ул. Миклухо-Маклая, 10/2, Москва, Россия, 117198

Автор рассматривает проблему соотношения эстетического и нравственного, прекрасного и безобразного в искусстве от античности до современности. Особое внимание автор уделяет анализу таких явлений, как эстетизм, проявившийся в искусстве и жизни в Англии конца XIX в., декаданс во Франции и д'аннунцианизм в Италии. По мнению автора, все эти явления объединял культ красоты и искусства. Современное искусство характеризуется как искусство, в котором изображение безобразного играет доминирующую роль.

Ключевые слова: эстетическое, нравственное, эстетизм, декаданс, д'аннунцианизм, культ красоты, культ безобразного

Проблема соотношения искусства и морали имеет сложную и длительную историю. Начиная с античности, эта проблема была в центре внимания многих философов, которые во многом отождествляли нравственное и эстетическое. Понимая нравственность прежде всего как формирование нравственных качеств человека, добродетелей, а также как следование определенным установкам и правилам поведения, безнравственность определялась как нарушение этих правил.

В греческом сознании нравственное и эстетическое были тесно связаны, и понятие меры, канона, середины были применимы как к определению прекрасного, так и к определению добродетели. Именно греки ввели понятие калокагатии, как сочетания внутренней нравственной красоты и благородства и внешней красоты. Как пишет Лосев, «Подлинное эстетическое переживание, по Аристотелю, и подлинное художественное творчество возникают только тогда, когда здесь не имеется никакого противоречия с моралью; наоборот, искусство и мораль только поддерживают друг друга» [1. С. 435.]

Мировоззрение античных философов основывалось на убеждении, что миром правит закон гармонии, являющийся аналогом красоты и что человек в своих

поступках также должен следовать ей. Этот закон гармонии, или прекрасного, был для греков главным критерием для оценки искусства, жизни, поведения людей, и он был своеобразным эталоном, применявшимся практически ко всем явлениям действительности.

Отношения искусства и морали более сложные и противоречивые. Так, например, Платон известен как первый цензор, который в идеальном государстве требовал изгнания поэтов, изображающих реальную действительность, ибо, по его мнению, они являются воспроизводителями нереальности. Таких поэтов надо награждать и выселить из государства.

Мотивы такого требования просты — нужно воспитывать идеального гражданина на образах, олицетворяющих добродетель, справедливость, прекрасное, а так как в реальной жизни все перемешано, то задачей поэта как раз и является отбор положительных явлений, качеств человека, т.е. создание некоего идеала, которому надо следовать. Показ же безнравственных поступков (в частности, Платон выступает против образов богов у Гомера, которые слишком уж похожи на людей в их пороках), так же как показ слабостей героев, действует негативным образом и может навредить воспитанию воинов.

В то же время Платон подчеркивает, что воспитание чувства прекрасного должно начинаться с детства: «Ритм и гармония несут с собой благообразие, а оно делает благообразным и человека, если кто правильно воспитан, если же нет, то наоборот... он будет хвалить то, что прекрасно, и, приняв его в свою душу, будет питаться им и станет безупречным; а безобразное [постыдное] он правильно осудит и возненавидит с юных лет [2. 20а.]».

Таким образом, Платон очень четко выразил мысль о функциональности искусства, отстаивая идею об искусстве как мощнейшем средстве воздействия на чувства и поступки людей в государстве.

Аристотель в отличие от своего учителя занимает иную позицию, которая связана, прежде всего, с пониманием им воздействия трагедии, с категорией катарсиса. Нельзя не отметить также тот факт, что произведения искусства, согласно Аристотелю, должны доставлять удовольствие, причем даже изображение безобразного, ибо оно тесно связано с познавательной способностью человека: «На что смотреть неприятно, изображения того мы рассматриваем с удовольствием, как, например, изображения отвратительных животных и трупов» [3. С. 49].

В то же время немецкий просветитель Г.Э. Лессинг в своем знаменитом произведении «Лаокоон» пишет: «Известен закон фивян, повелевавший художникам при подражании облагораживать человеческую натуру и запрещавший им, под страхом наказания, уродовать ее» [4. С. 82]. Среди греческих художников были и те, которые изображали уродливое и гнусное в человеке, но такие художники, замечает он, не получали общественного признания, жили в бедности и имели прозвище «рипарографов», т.е. «живописцев грязи». [5. С. 81].

Все меняется с конца XVIII и в течение XIX в.

В XIX в. в Англии возникло явление, получившее название «эстетизм», представители которого утверждали приоритет искусства и красоты над моралью, эстетической формы над содержанием, гедонистической функции над воспитательной, в большей степени, ассоциируемой с дидактикой викторианской эпохи.

Это была своеобразная религия красоты и искусства, причем сама жизнь трактовалась как произведение искусства, как подражание искусству, построение жизни в соответствии с определенными правилами. Провозглашается эстетический идеал человека — человека-денди, отличающегося утонченными, изысканными манерами, экстравагантной одеждой. Как правило, это связано было также и со своеобразным образом жизни и поведения, называемым эстетским, характеризующимся эксцентрическими выходками, нарушением всех норм и стандартов этой, по их мнению, обыденной пошлой действительности.

В Англии эстетизм был представлен в 1890-х гг. О. Уайльдом, Э. Доусоном и О. Бердсли.

Произведение искусства, с точки зрения представителей эстетизма, должно обеспечить человеку получение удовольствия, а не моральное нравоучение, стремление к красоте оценивается как высшее благо, искусство не должно служить никаким высшим нравственным целям. По мнению О. Уайльда, жизнь и природа подражает искусству гораздо больше, чем искусство подражает жизни и природе. Предисловие Уайльда к «Портрету Дориана Грея», по сути, является манифестом эстетизма: «Нет книг нравственных или безнравственных. Есть книги, хорошо написанные или написанные плохо... Художник не моралист. Подобная склонность художника рождает непростительную манерность... Всякое искусство бесполезно» [6. С. 5]

Речь в данном предисловии идет о том, что безнравственная книга не может быть хорошей, так же как и нравственная книга не может претендовать на звание шедевра.

Но что такое безнравственная книга? Может ли «Анна Каренина» Л.Н. Толстого быть безнравственной книгой? Вероятно, да, сказали бы религиозные люди, живущие по евангельской заповеди «Не прелюбодействуй!». Однако многие писатели, художники считают это произведение величайшим шедевром, в котором отразилось глубокое понимание жизни и психологии человеческих отношений.

Если герой книги является преступником, и главной идеей произведения является утверждение, что преступление — это не только норма, но и героизм, и такие человеческие качества, как корысть, коварство, подлость, предательство, выставляются как самые ценные качества в характере личности, при этом пропагандируются, романтизируются до такой степени, что становятся привлекательными для подражания, то такую книгу можно назвать безнравственной и она никогда не станет мировым шедевром.

Конечно, во многом это было развитие идей, заложенных романтиками, вознесшими искусство и художника на недостижимую высоту. Так, например, многие критики сравнивали О. Уайльда с романтиком лордом Байроном, ибо они оба считали, что жизнь сама по себе является произведением искусства, у обоих было представление о художнике как о человеке незаурядном, с обостренным чувством красоты. Они оба настолько ненавидели и боялись посредственности, что вся их жизнь была связана со скандалами и общественным порицанием.

Также основание такой позиции было сформулировано И. Кантом, который в «Критике способности суждения» выдвинул положение о том, что чувство пре-

красного должно быть свободно от морали и пользы, практического интереса. Кроме того, Кант утверждал, что красота пробуждает в нас чувство бескорыстного удовольствия, без каких-либо следов желания владения или потребления, в то время как безобразное вызывает противоположные — чувства отталкивания, отвращение, ужас и страх.

Возможно, такое утверждение было своеобразной реакцией на развитие индустриального общества и на появление новых утилитарных буржуазных ценностей, которые оно проповедовало.

Свою лепту в возникновение эстетизма внес и Ф. Ницше своими высказываниями о соотношении нравственности и красоты: «Доныне дозволялось искать красоту лишь в нравственно добром. Это в достаточной мере объясняет, почему так мало нашли и так много времени потратили на поиски воображаемых дряблых красот. Но так же верно, что во зле заключены сотни видов счастья, о котором понятия не имеют добродетельные, в нем существуют и сотни видов красоты и многие еще не открыты» [7. С. 6].

В произведении О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» Дориан Грей, влюбленный в красоту, поиски которой составляют смысл его жизни, ищет тонких эстетических наслаждений, не заботясь о нравственности, совершает договор с дьяволом, суть которого заключается в том, что его внешность никогда не изменится, не станет безобразной, уродливой, старой. Мысль, о том, что лучше бы старел портрет, а он всегда оставался молодым, и, что за это он мог бы душу отдать, воплотилась в реальность.

Во Франции эстетизм приобрел другое название, появился термин «декаданс», его главным лозунгом был иррационализм, утверждение, что только искусство интуитивно или мистически раскроет высшую истину. О декадансе начали говорить после публикации сонета Верлена в журнале «Le Chat Noir».

Это была фетишизация красоты и искусства, протест против общества: многие художники, писатели и поэты во Франции заявляли свое моральное превосходство над буржуазией, которая была для них не только социальным, но и духовным врагом и которую надо было шокировать и ослеплять — «шокировать буржуа» стало их боевым кличем.

Отношения писателя с обществом становятся конфликтными, даже агрессивными и провокационными. С одной стороны, художник отождествляется с мятежником, с другой стороны, с наркоманом, человеком богемы без определенного места жительства и определенного занятия. Во многом такие представления базировались на реальном фундаменте: многие декаденты увлекались такими препаратами, как гашиш и опиум, а абсент, стал официальным напитком движения — все это позволяло, по их мнению, вызывать вдохновение. Художник все более отождествляется с маргинальной личностью.

В Италии возникновение аристократического эстетизма связано с именем Д'Аннунцио, жизнь и творчество которого вполне соответствовало основным принципам английского эстетизма и французского декаданса. Роскошь, блеск, изысканность сопровождает его жизнь: он посещает выставки, музеи и театры,

ходит на концерты, скачки, тогда же появляется слово «д'аннунцианизм» и д'аннунцианский стиль жизни, который проявляется в изящном убранстве жилища: он окружает себя многочисленными слугами, изысканными произведениями искусства, коврами и гобеленами, статуями и другими предметами искусства. Затем он пишет свой первый роман «Наслаждение» — своеобразный гимн красоте, чувственности, искусству.

Однако в отличие от О. Уальда, который был чужд политики, хотя и был лордом, Д'Аннунцио провозглашает также идею «политики как красоты». Он знал творчество не только Ш. Бодлера и Т. Готье, но и Гюисманса, роман которого явился своеобразным манифестом декадентского эстетизма.

Главный герой романа «Наслаждение» Андреа Сперелли, альтер эго автора, провозглашает удовольствие своим основным принципом жизни. Для Андреа искусство имеет абсолютное значение: сама жизнь мыслится как искусство, а не только «искусство ради искусства». Д'Аннунцио предлагает «уникальную жизнь», сделанную наподобие произведения искусства, которую отличает эlegantность, красота и аристократизм, качества, которые должны быть достигнуты любой ценой.

Каковы же общие черты этого культурного феномена, называемого в Англии «эстетизм», во Франции — «декаданс», а в Италии — «д'аннунцианизм»?

Все эти явления объединяет культ красоты, это своеобразная религия красоты и искусства. Декларируется автономия искусства от каких-либо социальных целей, искусство должно подчиняться только самому себе, его необходимо извлечь от любого внешнего критерия, морального, политического или социального. Непременной частью культа искусства является поклонение форме произведения искусства, понимаемой как чистая красота.

Утверждается иррационалистическое понимание творчества, делается акцент на интуитивизм, мистицизм, как в процессе творчества, так и в процессе его восприятия.

Как и при романтизме, возвышается роль Художника как пророка. Художник представляется как изолированная личность, возвышающаяся своей исключительностью, аристократическими ценностями над повседневной жизнью и пошлостью буржуазного образа жизни. Так, например, с поэзией связывается откровение Абсолюта, поэт представляется в качестве посредника и священника открываемой Абсолютом истины с помощью символики: отсюда и распространенность в использовании аналогий, поиск соответствий между душой субъекта и жизнью Вселенной, использование метафор.

Превозносится субъективизм и индивидуализм — не подражать жизни, как это делали писатели натуралисты, но создавать ее.

Позднее авангардизм, казалось, полностью порвал с мыслью о том, что искусство должно служить каким-либо высоким целям. Он порвал с профессионализмом, мастерством, с традицией, художники в какой-то степени даже испытывали гордость от отсутствия мастерства и академического образования.

Если ранее, особенно в эпоху Возрождения, художник гордился своим мастерством, дополняя его обширными знаниями, образованностью, ибо не только

его гениальность, но и широкий кругозор был залогом появления выдающегося шедевра, в котором выражались общечеловеческие ценности, которые становились близки людям не только той эпохи, в которую творил художник, но и его далеким потомкам, то авангардизм гордился своей простотой, своим наивным видением мира и даже в какой-то степени дилетантизмом воплощения на полотне.

Искусство все больше и больше направлялось на то, чтобы подорвать или преступать моральные устои, и главным орудием в этом искусстве являлось не отражение красоты окружающего мира, а оригинальность и новизна — основные категории эстетики модернизма и постмодернизма.

В манифесте 1918 г. Рихард Хюльзенбек дает свои пояснения слову «Дада», которое явилось лозунгом для возникновения дадаизма: «Слово Дада символизирует примитивнейшее отношение к окружающей действительности, вместе с дадаизмом в свои права вступает новая реальность... дадаизм не противостоит эстетически жизни, но рвет на части все понятия этики, культуры и внутренней жизни, являющейся лишь одеждой для слабых мышц» [8. С. 319].

Традиции, которые были накоплены более чем за 2500 лет всей человеческой истории, начиная с Древней Греции, Ренессанса, голландского искусства XVII столетия, появления Академий искусств в Европе с возникновением авангардизма подверглись беспощадной критике и всевозможным нападкам, ибо главной задачей нового искусства объявлялась свобода выражения. Именно провозглашение свободы самовыражения способствовало тому, что модернизм стал своеобразной формой «подавления» и «притеснения» академического искусства и, в конечном счете, самой репрессивной и нормативной ограничительной системой мысли во всей истории искусства.

В «Техническом манифесте футуристической литературы» явно видно влияние идей Бергсона: «И не надо корчить из себя святых. Раз и навсегда плюнем на Алтарь Искусства и смело шагнем в неоглядные дали интуитивного восприятия! А там, покончив с белыми стихами, заговорим свободными словами... Врожденная интуиция — отличительная черта всех романцев. Я хотел разбудить ее в вас и вызвать отвращение к разуму... Кончилось господство человека. Наступает век техники!.. Мы сначала познакомимся с техникой, потом подружимся с ней и подготовим появление механического человека в комплекте с запчастями. Мы освободим человека от мысли о смерти, конечной цели разумной логики» [9. С. 167—168].

В современную эпоху, эпоху постмодерна, когда традиционные религиозные, моральные и художественные ценности утратили свою доминирующую роль в моральной и социальной жизни индивида и группы, когда темы, считавшиеся ранее недостойными быть предметом изображения в искусстве, полностью заполонили все пространство искусства, проблема соотношения искусства и морали продолжает оставаться актуальной, хотя для многих художников соединение двух этих понятий — мораль и искусство — кажутся нелепыми.

Вновь, как и в былые времена, но может быть в более острой форме мы должны ответить на вопрос — могут ли моральные нормы применяться к искусству,

т.е. должен ли художник своими произведениями воспитывать в людях благородство и высоту духа, или же оно может существовать независимо, автономно от морали?

Если распространить этот вопрос на область государства, то он будет звучать в иной форме — должно ли государство своей культурной политикой способствовать нравственному воспитанию своих граждан или же культура в основном будет и дальше выполнять свою развлекательную функцию, потешая людей сериалами, детективами, различными шоу?

Данная проблема, конечно же, связана с проблемой свободы художника, свободы творчества и свободы воли. Если мы станем на точку зрения, что художник свободен в своем творчестве, ибо оно является продуктом, созданным в порыве вдохновения, а в этот момент он находится полностью во власти неподвластных ему иррациональных сил, тогда мы не вправе судить художника за его творение. Истинный художник стремится освободиться от всего, ибо как Бог был полностью свободен в творении мира, так и художник хочет ощущать такую же свободу в создании собственного творения.

Однако эта свобода всегда относительна, так как изображение явлений действительности всегда несет на себе печать мировоззрения художника, оно всегда прямо или опосредованно дает определенную оценку действиям героев произведения, осуждает их или же любит ими. Как пишет И. Кант «Ужасы, болезни, опустошения, войны и т.п. могут быть прекрасно описаны как вредные явления, даже изображены на картине. Лишь один вид уродства не может быть представлен соответственно его виду в природе, не уничтожая всякое эстетическое благорасположение, т.е. красоту в искусстве — это уродство, вызывающее отвращение» [10. С. 185].

Современная эпоха также коренным образом меняет свои представления о соотношении прекрасного и безобразного, показывая относительность этих понятий. Художники не просто эстетизируют безобразное, но ставят его на более высокий пьедестал, который гораздо выше, чем пьедестал красоты. Возникает своеобразный культ Уродства, который изгоняет и заменяет всю предшествующую традицию с культом Красоты.

Объясняя это явление, многие теоретики ссылаются на то, что сам мир настолько изменился, изменились критерии художественных ценностей, в самом мире столько уродства, что старые каноны не могут больше служить ориентиром в искусстве и если ты художник, то ты должен отобразить это в своем творчестве.

Также одним из аргументов подтверждающим существование этого явления в искусстве является утверждение, что коль в обществе существует моральный релятивизм и нигилизм в отношении к традиционным ценностям, то это соответственно ведет и к эстетическому релятивизму и эстетическому нигилизму, ставящему на место прекрасного в жизни и в искусстве безобразное, уродливое, шокирующее, отвратительное и т.п.

Хабермас в своей речи «Модерн — незавершенный проект» приводит рассуждения Д. Белла из его работы «Культурные противоречия капитализма»: «Авангар-

дистское искусство проникает в систему ценностных ориентаций повседневной жизни, инфицируя жизненный мир умонастроением модернизма. Этот модернизм — великий искуситель, он несет с собой господство принципа безграничного самоутверждения, требование аутентичного опытного самопостижения (Selbsterfahrung), субъективизм перевозбужденной чувствительности, и тем самым высвобождает гедонистические мотивы, несовместимые с профессиональной дисциплиной, да и вообще с моральными основами целесообразного образа жизни» [11].

Эта инфицируемость общества становится все большей и все более заразной. Прошло почти 200 лет после опубликования книги Розенкранца о категории безобразного, но сейчас количество работ, посвященных данной теме, напоминает огромный снежный ком, который с годами все увеличивается, появляется все больше работ, объединенных одним названием — «Безобразное — Ugly», например, «The Modernist Cult of Ugliness: Aesthetic and Gender Politics». Lesley Higgins; (Лесли Хиггинс «Модернистский культ безобразного: эстетическая и гендерная политика» — перевод М.М.); «Ugly: the Aesthetic of Everything», by Stephen Bayley («Безобразное — эстетика всего» Стефана Бэйли — пер. М.М.) [12].

Кроме того, открываются курсы, которые предлагают исследования истории безобразного в истории искусства, так, например, объявляется летний курс в Берлинском университете, содержание которого составляет такие темы, как «безобразное как эстетическая категория», «теоретические трактаты о безобразном», «художественное выражение безобразного, виды безобразного» и т.д.

Или, например, на презентации книги Стефана Бэйли «Безобразное. Эстетика всего» гостям были предложены «безобразные канапе и безобразные коктейли». Как сказал сам автор: «Мой бармен работает над серым цветом коктейля и мартини с корнیشонами в них...» «Говорить о красоте скучно — когда вы говорите о безобразном — это более интересно» [13].

Основная идея книги заключается в утверждении, что эстетические ценности постоянно меняются, следовательно, невозможно выдвинуть какие-либо объективные критерии прекрасного, кроме того — то, что сегодня осуждается как нечто чудовищное, завтра, возможно, будет признаваться шедевром.

«Если бы весь мир был красив, это было бы на самом деле очень скучно. Нам нужна мера уродства, чтобы понять красоту. «Небеса можно понять только тогда, когда у вас есть концепция ада», — утверждает Стивен Бейли [14]. Это почти что эстетическая концепция Августина, высказывающего подобные взгляды, однако в наше время именно красота является тенью безобразного, а не наоборот, и можно сказать об этом приеме, что там Уродство празднует бал.

Наиболее ярким примером эры эстетизации безобразного, «дегуманизации», абсурдизма и провокационности в искусстве является творчество Д. Хэрста, который в 1995 г. сделал инсталляцию, представляющую собой 2 разлагающихся трупа коровы и быка. До этого была акула в формальдегиде (1991), мертвая овца в формальдегиде (1993). В 2007 г. был выставлен человеческий череп, покрытый платиной и усыпанный бриллиантами, натуральными в этом арт-объекте являются лишь зубы.

Подобное «творчество» характерно и для Э. Трейси, которая стала воплощением художника — аутсайдера, ее работы известны своей провокационностью, и она сама постоянно приводит в бешенство мир искусства. Одной из первых работ была работа, получившая название «Все, с кем я когда-либо спала в 1965—1995», представляющая собой палатку с аппликацией 102 имен людей, с которыми она когда-либо имела интимные отношения, а также имена близких ей друзей.

Она часто использует события из своей личной жизни в качестве отправной точки для своих работ: она выставила свою жизнь как произведение искусства, причем в этом «произведении» делая акцент прежде всего на сексуальных моментах.

Самой известной, пожалуй, была работа, получившая название «Моя кровать» (*My Bed*), показанная в галерее Тейт. Она выставила свою неубранную собственную кровать, с различными предметами, лежащими на ней и под ней, носящими следы ее борьбы с депрессией, а также множество других предметов, как, например, пустые бутылки и тапочки на полу, и др.

Какую реакцию могут вызывать подобные арт-объекты? У нормального человека только отвращение от этого постмодернистского произвола, от этого разложения, происходящего в мире искусства.

Должно ли искусство и дальше продолжать эту линию, или же, и это, по нашему мнению, связано с инстинктом самосохранения человеческого в человеке, оно должно придерживаться своеобразных табу на изображение определенных тем и дать миру направление к добру, как писал об этом Ф. Шиллер в «Письмах об эстетическом воспитании человека».

Если мы станем на эту точку зрения, т.е., что искусство функционально, и оно должно служить обществу в деле утверждения нравственных принципов, в деле совершенствования человеческой природы, то мы, конечно, будем утверждать социальную и нравственную ответственность художника за свое творение. В этом смысле понятие красоты является имманентно присущим художественной практике, ибо оно ориентирует людей на воспитание высоких нравственных и эстетических идеалов, имеющих большое значение для воспитания благородства в человеке и построения взаимопонимания между людьми различных времен и различных культур.

Понятно, что искусство не должно быть проповедью, а художник проповедником, но настоящее искусство должно будить в нас добрые чувства, ибо высокое искусство и высокая нравственность неразделимы.

Следуя закону прекрасного, художник создает нам видимую красоту, которую мы ощущаем зрением, а нравственность выражена в поступках человека и в его отношении к жизни. Однако чтобы создать эту видимую красоту, художник должен обладать многими качествами, и прежде всего глубинным пониманием психологии человека, его внутреннего мира.

К какому выводу мы пришли? К очень неоднозначному, ибо, перефразируя известное выражение Платона «Прекрасное трудно», можно сказать, что определить в современную эпоху, что такое искусство — трудно, ибо в силу коренного изменения моральных и художественных ценностей в обществе изменилось

и само понятие искусства, его значение настолько расширилось, отношения между нравственным содержанием искусства и его эстетической формой настолько неоднозначны, что выделить основные линии взаимоотношений между этими двумя переменными очень трудно.

Понятие искусства практически слилось с понятием «жизнь», однако в ее самых негативных моментах. Произведение искусства называют артефактом, нет четких границ его определения, главное — это то, что оно не имеет практической цели. Ответ на вопрос, является ли это искусством, или же это просто свалка мусора, будет различным, в зависимости от того, где находится этот так называемый арт-объект, если в музее — это произведение искусства, если на улице, соответственно, будет другой ответ.

Как отмечает Д. Дики, автор институционального подхода к определению искусства, в своей известной статье «Определяя искусство», чтобы работа могла называться произведением искусства, она должна быть артефактом, звание, которое ей может быть присвоено некоторой группой лиц, причастных миру искусства, которые действуют от имени определенного социального института (Art world) и если работу поместят в музей, или это будет театр, у нее появится статус артефакта: «Произведение искусства в дескриптивном смысле — это 1) артефакт, 2) которому какое-либо общество или социальная группа присвоили статус кандидата для оценки» [15. С. 246].

Однако, следуя данному подходу, мы полностью лишаемся оценочного подхода к искусству, ибо каков критерий будет при определении хорошего арт-объекта и плохого арт-объекта?

Искусство и мораль связывает тонкая нить, с одной стороны, она держит их вместе, поэтому искусство легко можно растворить в морализаторстве или в эстетизме, с другой стороны эти две грани словно существуют автономно.

Искусство — способ нравственного развития человечества, а не способ деградации человека и человечества. Понимая, это II Ватиканский Католический Собор еще в 1963 г. принял Декрет о средствах массовой коммуникации (Inter Mirifica), где говорилось и об искусстве: «Повествование о нравственном зле, его описание или изображение, разумеется, может — в том числе и через средства массовой коммуникации — способствовать более глубокому познанию и исследованию человека, проявлению и возвышению величия истины и добра, и именно благодаря достигаемым при этом драматическим эффектам. Однако для того, чтобы они не приносили душам скорее вред, чем пользу, они должны полностью подчиняться нравственным законам, особенно в том случае, когда речь идет о темах, требующих должной сдержанности или же подстрекающих человека, уязвленного первородным грехом, к порочным страстям» [16. С. 49].

ЛИТЕРАТУРА

- [1] Лосев А.Ф. История античной эстетики. — Т. IV. — М., 2000.
- [2] Платон. — Государство.
- [3] Аристотель. Об искусстве поэзии. — М., 1957.

- [4] *Лессинг Г.Э.* Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. — М., 1957.
- [5] Там же.
- [6] *Уайльд О.* Портрет Дориана Грея. — СПб., 2003.
- [7] *Ницше Ф.* Генеалогия морали. — СПб., 1908.
- [8] Называть вещи своими именами. Прогр. выступления западн-европ. лит. XX в. — М., 1986.
- [9] Там же.
- [10] *Кант И.* Критика способности суждения. — М., 1994.
- [11] Речь по случаю вручения премии имени Адорно, учрежденной городом Франкфурт-на-Майне за 1980 г. Перевод сделан по тексту, опубликованному в: *Wege aus der Moderne: Schliisseltexte der Postmoderne-Diskussion.* Hrsg. von W. Welsch. — Weinheim, 1988. — S. 177—192. URL: web-local.rudn.ru/web-local/prep/tj/files.php...
- [12] «Ugly: the Aesthetics of Everything», by Stephen Bayley, is published by Goodman (электронный источник) URL: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/ugly-is-the-new-beautiful-from-aesthetic-monstrosity-to-design-masterpiece-8219717.html>
- [13] Ibid.
- [14] Ibid.
- [15] *Дикки Д.* Определяя искусство — Американская философия искусства. — Екатеринбург: Деловая книга, 1997.
- [16] Документы II Ватиканского собора. — М., 1998.

THE PROBLEM OF THE RELATION OF AESTHETIC AND MORAL, BEAUTIFUL AND UGLINESS IN ART: FROM THE ARISTOCRATIC AESTHETICISM TO THE ARISTOCRATIC UGLINESS

M.P. Matyshova

Chair of Ontology and Epistemology
Faculty of Humanities and Social Sciences
Peoples' Friendship University of Russia
Miklukho-Maklay str., 10/2, Moscow, Russia, 117198

The author considers the correlation between the aesthetic and the moral from ancient to modern times. Special attention is paid to the analysis of such a phenomenon as aestheticism, manifested in art and life in England at the end of the 19th century, in decadence in France and in D'Annunzianism in Italy. According to the author, all these phenomena were united by the cult of beauty and art. Modern (contemporary) art is characterized as aestheticizing the ugly.

Key words: aesthetic, moral, aestheticism, decadence, d'annunzianism, a beauty cult, the cult of ugliness.

REFERENCE

- [1] *Losev A.F.* Istorija antichnoj jestetiki. — Т. IV. — М., 2000.
- [2] *Platon.* — Gosudarstvo.
- [3] *Aristotel'.* Ob iskusstve poezii. — М., 1957.

- [4] *Lessing G.Je.* Laokoon, ili o granicah zhivopisi i poezii. — M., 1957.
- [5] Ibid.
- [6] *Uajl'd O.* Portret Doriana Greja. — SPb., 2003.
- [7] *Nicshe F.* Genealogija morali. — SPb., 1908.
- [8] Nazyvat' veshhi svoimi imenami. Progr. vystuplenija zapadn-evrop. lit. XX v. — M., 1986.
- [9] Ibid.
- [10] *Kant I.* Kritika sposobnosti suzhdenija. — M., 1994.
- [11] Rech' po sluchaju vruchenija premii imeni Adorno, uchrezhdennoj gorodom Frankfurt-na-Majne za 1980 g. Perevod sdelan po tekstu, opublikovannomu v: Wege aus der Moderne: Schliisseltex-te der Postmoderne-Diskussion. Hrsg. von W. Welsch. Weinheim, 1988. — S. 177—192. URL: web-local.rudn.ru/web-local/prep/rj/files.php...
- [12] «Ugly: the Aesthetics of Everything», by Stephen Bayley, is published by Goodman (jelekt-ronnyj istochnik) URL: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/ugly-is-the-new-beautiful-from-aesthetic-monstrosity-to-design-masterpiece-8219717.html>
- [13] Ibid.
- [14] Ibid.
- [15] *Dikki D.* Opredeljaja iskusstvo — Amerikanskaja filosofija iskusstva. — Ekaterinburg: De-lovaya kniga, 1997.
- [16] Dokumenty II Vatikanskogo sobora. — M., 1998.