***Естетичний ідеал***

***Естетичний ідеал (від грецького idea - ідея, поняття, первообраз, уявлення) - художнє уявлення про досконалість, втілене у творі мистецтва, відображення прекрасного як належного. Естетичний ідеал визначається суспільними тенденціями.***

Естетичний ідеал як компонент естетичної свідомості виступає у якості вищої мети, мотиву естетичної діяльності. Естетичний ідеал є уявленням про те, яким має бути художній твір для того щоб відповідати певному етичному ідеалу людини. Він представляє собою систему певних нормативів, формує художній канон. Специфіка генезису естетичного ідеалу полягає у тому, що він синтезує багатовимірний екзистенційний досвід особистості, узагальнюючи його. В якості мотиву діяльності естетичний ідеал спрямовує людину на задоволення естетичної потреби. З одного боку, він виступає в якості критерію естетичної оцінки явищ, з іншого - стимулює утворення нових артефактів, які відповідають естетичним потребам.

Категорія ідеал знаходить своє обґрунтування в естетиці І.Канта. Насамперед філософ розділяє поняття "ідея", яке означає поняття розуму та "ідеал". Ідеал краси базується на невизначеній ідеї розуму про деякий максимум, але представлений не за допомогою понять, а лише в одиничному зображенні. Ідеал виступає як те, чого ми не маємо, проте прагнемо створити його у собі. Процес створення уявного ідеалу викликає питання у Канта: яким чином ми досягаємо подібного ідеалу краси? Апріорно чи емпірично? І для якого різновиду краси можливий ідеал? Філософ вказує, що ідеалом краси може виступати лише те, що має мету власного існування у собі, а такою істотою є тільки людина. Неможливо уявити ідеал краси, який би обумовлювався певною метою, наприклад ідеал прекрасного будинку, прекрасного дерева або саду. А ось людина здатна бути ідеалом краси, так само як людство у якості інтелігенції єдине серед усіх предметів світу здатне бути ідеалом досконалості.

На думку І.Канта, треба розрізняти два моменти: естетичну ідею норми, яка слугує критерієм судження про людину, як приналежної до особливого роду тварин, та ідею розуму, яка перетворює цілі людства в принцип судження про образ людини. Саме завдяки цьому судженню в явищі відкриваються цілі людства як його дія. Ідея норми не може бути сформована з дослідних емпіричних даних, чи з пропорцій, які могли б виступати як фіксовані правила. Вона не є повним прообразом краси у своєму роді, вона слугує правилом (таким був Доріфор Поліклета). А ідеал, на відміну від ідеї норми прекрасного, можна здобути лише у образі людини, через те, що саме в ній знаходить свій вираз моральність.

Наступний етап розвитку вчення про ідеал здійснюється у філософії Георга Вільгельма Фрідріха Гегеля, для якого закінчене вчення про ідеал є центром його естетичної системи. Ідеал у Гегеля є не мрією, не вигадкою, а ідеєю, що "перейшла до розгортання в дійсності і вступила з нею в безпосередню єдність". За словами Гегеля, "ідея як дійсність, яка отримала відповідну власному поняттю форму, є ідеал". Філософ переконаний, що лише істинно конкретна ідея породжує істинний образ і їх відповідність одне одному і є ідеал. Ідеал розвивається сам у собі, породжує із себе своє оформлення, ціле царство ідеалу. У своєму історичному розвитку він проходить три діалектичні етапи: 1) визначення ідеалу, як такого, 2) розгорнуту визначеність або "дію" всередині ідеалу і 3) зовнішню визначеність ідеалу.

Гегель дає історичне трактування категорії ідеал, застосовуючи її до історії художнього розвитку всього людства. Трьом етапах розвитку ідеалу відповідають і три стадії розвитку мистецтва: класична, символічна і романтична. У першому типі ідея є невизначеною, вона позбавленої тої індивідуальності, якої вимагає ідеал. Сюди відноситься витончена архітектура. У класичному мистецтві провідним видом мистецтва є скульптура. Тут "ідея" повністю переходить в "явище". В класичній художній формі - повне взаємопристосування "ідеї" і "реальності". Тут є збіг форми та змісту. Ознакою класичного мистецтва є те, що тут тіло є повністю духовним, а дух є тілесним. Розкладання класичної форми мистецтва призводить до переходу в нову форму - романтичну. Зміст мистецтва стає духовним і суб'єктивним. У романтичному мистецтві зовнішнє, чуттєве стає випадковим, воно віддано свавіллю фантазії. Символічна, класична і романтична художні форми як три різновиди співвідношення між ідеєю та її образом у сфері мистецтва знаходяться у стані прагнення до ідеалу як до істинної ідеї прекрасного, у досягненні ідеалу та у виході за його межі.

Естетичний ідеал є формою творчого естетичного відображення дійсності, яке прагне розкрити сутність предмета. Насамперед він виникає в житті, а лише згодом усвідомлюється та знаходить відображення у мистецьких творах.

В суспільному розвитку один естетичний ідеал змінюється на інший і в цьому сенсі відбувається безперервний розвиток, де неможливо цілком досягнути ідеалу. Саме в ідеалі поєднується минуле та майбутнє або наочно належне. Естетичний ідеал нерозривно пов'язаний з розвитком суспільства, насамперед з його суспільними та моральними аспектами. Видозміни в одній сфері стимулювали зміни в формулюванні ідеалу.

Естетичний ідеал уособлює у собі найвищий рівень всіх видів людської діяльності, який може бути досягнутим у певну історичну добу представниками конкретного прошарку, класу, соціальної групи. Особливістю естетичного ідеалу є його історичний та соціальний характер, він відображає уявлення про вищий ступінь свободи людської життєдіяльності та гармонійного розвитку особистості.

Модифікації естетичного ідеалу нерозривно пов'язані з вихідними положеннями та визначальним принципом культурної доби. В античності ідеалом виступає гармонійно розвинена людина, у якої фізична та духовна складові врівноважені та взаємопов'язані не лише між собою, а й скеровуються світовим порядком, законом, космосом, логосом. В середньовіччі здійснюється перемога божественного, духовного начал над мирським, тілесним, гріховним, а свобода уявляється як боротьба з фізичним тілом. Доба Відродження відновлює єдність між фізичним та духовним, яке відтепер пов'язується з творчою діяльністю особистості і т.д.

Можна зауважити, що естетичний ідеал регулював як особливості художньої творчості, так і специфіку сприйняття твору. Протягом тривалого часу була тенденція зображення лише "позитивного" ідеалу. Платон зауважував, що варто зображати лише моральні дії, які стимулюють мужність та повагу до "сильних світу сього". У жителів Фів у той самій Греції навіть був прийнятий закон, який забороняв художникам зображати потворне.

Естетичний ідеал поєднує у собі естетичні уявлення великої кількості людей і представляє собою єдиний конкретно-чуттєвий образ, що може мати різні нюанси, проте сутність (не у абстрактному, а у наочному вигляді) залишається спільною для представників однієї соціальної групи. Саме естетичний ідеал пов'язує між собою інші компоненти естетичної свідомості, займаючи проміжне місце між естетичними теоріями та чуттєвим рівнем.

В естетичному ідеалі здійснюється кристалізація, виокремлення та синтез основних прагнень людства, причому не у науково-абстрактному, а у конкретно-чуттєвому, доступному вигляді. Ідеал є критерієм того, з чим людина стикається в навколишньому світі, що цікавить її. В житті відбувається зіставлення дійсності та ідеалу. Отже ідеал є поєднанням ідеального та реального. В функціонуванні ідеалу завжди присутній елемент передбачення дійсності.

Формування естетичного ідеалу в житті окремої людини є доволі складним та тривалим процесом, що здійснюється насамперед через засвоєння естетичного досвіду людства, трансляція якого можлива через мистецькі твори. Отже, лише у гармонійному поєднанні власного досвіду та надбань світової культури здійснюється створення естетичних ідеалів, естетичних смаків, відбувається процес естетичного виховання особистості.

***Прекрасне***

Серед найвищих цінностей людства, якими є ***істина, добро***і ***краса,***остання займає особливе місце в житті людини. Вона здавна була предметом дискусій, зіткнення різних думок і уявлень. Важко визначити, коли у мові з'явилось поняття ***прекрасне,***однак відомо, що історичні уявлення про красу нерідко суперечать одне одному. Від чого ж залежить уявлення про красу, яким е її вимір, які відтінки властиві їй?

У слов'янській поезії красиву дівчину порівнюють з ласкавим Сонцем - "красна дівка" (від кольору і тепла Сонця). А от для країн Сходу таке порівняння традиційно неприйнятне. Навпаки, тут поети порівнюють дівчину з Місяцем. У якому ж випадку порівняння вдаліше? Скажемо так: кожне з них чудове й істинне для свого місця. В обох діє одна й та сама закономірність, але дає різні наслідки. А це означає, що реальні предмети, які оцінюються як прекрасні, різняться між собою. Отже, прагнення з'ясувати сутність прекрасного, зіставляючи між собою найчудовіші предмети, не має сенсу.

Цікаво, що на це звернув увагу ще два з половиною тисячоліття тому давньогрецький філософ Платон у діалозі "Гіппій Більший", де відтворюється бесіда Сократа із софістом Гіппієм. На Сократове запитання "Що таке прекрасне?" Гіппій відповідає: це, мовляв, прекрасна дівчина, прекрасний горщик або прекрасна кобилиця. Така відповідь не задовольнила Сократа. Чому? А тому, що Гіппій назвав красу окремих предметів, які різняться між собою, але вони не відображають сутності прекрасного.

У своїй праці Платон відкидає й інші відомі йому концепції прекрасного, зокрема, що прекрасне - це щось вигідне, доцільне або - якесь чуттєве задоволення. На його думку, "прекрасне за природою своєю щось, по-перше, вічне, тобто таке, що не знає ні народження, ні загибелі, ні зростання, ні зубожіння, а по-друге, не в чомусь прекрасне, а в чомусь потворне, не колись, десь, для когось і порівняно з чимось прекрасне, а в інший час, в іншому місці, для іншого і порівняно з іншим потворне... всі ж інші різновиди прекрасного причетні до нього таким чином, що вони виникають і гинуть, а його стає ні більше, ні менше і ніяких впливів воно не відчуває" . В цьому визначенні Платон дає уявлення про прекрасне як "одвічну ідею", до якої реальні прекрасні предмети мають лише опосередковане відношення.

У ті ж самі часи інше уявлення про прекрасне зародилося в естетичній концепції Аристотеля. Стихійний матеріалізм цього мислителя змусив його шукати сутність краси в об'єктивних властивостях предметів і явищ. Для нього краса міститься у величині і порядку. Закладена Аристотелем традиція пошуку об'єктивних властивостей предметів, що забезпечують їхню досконалість, хоч і була представлена в Історії естетики численними варіантами, проте розкрити таємницю краси все ж не змогла.

Властивістю, що забезпечує довершеність, називали гармонію, симетрію, пропорцію, доцільність, домірність. З цими уявленнями пов'язані пошуки й обчислення вже згадуваного ***золотого перетину,***тобто таких співвідношень між частинами, наприклад, людського тіла або архітектурної споруди, додержання яких забезпечувало б досконалість об'єкта. Проте виявилось, що так званий золотий перетин є далеко не єдиним естетично вартим пропорційним співвідношенням - і в природі, і в архітектурі, в усіх сферах мистецтва естетичний вплив формують різноманітні принципи пропорційності. Водночас предмети, що побудовані за законом "золотого перетину", нерідко лишаються естетично нейтральними або навіть справляють негативне естетичне враження. Причина тут проста - принцип "золотого перетину" виключає з процесу творення потенційні можливості, фантазію людини, її активну участь в естетичній оцінці.

Аристотелю належить пріоритет в розумінні того, що чим складніший об'єкт стає предметом естетичної оцінки, тим важче відшукати для цього переконливу підставу. "Життя, якщо брати його винятково таким, яким воно є, не позбавлене своєрідного елемента прекрасного" та "Ніщо протиприродне не може бути прекрасним" . Аристотель використовує зовсім інший принцип для визначення сутності прекрасного - принцип доцільності. "Не випадковість, а доцільність присутня в усіх витворах природи, до того ж найвищою мірою, заради якої вони існують чи виникли - належить до галузі прекрасного" .

Зрозуміло, що осягнення доцільності в акті естетичної оцінки є значно складнішим процесом, ніж сприйняття кількісної і просторової сутності прекрасного. Отже, чим складніший об'єкт естетичної оцінки, тим складнішим виявиться і механізм естетичного судження, який вимагає від людини не тільки розвинутого почуття, а й глибоких знань та досвіду.

Так, наприклад, естетична оцінка людини може бути спрямована на її зовнішність, тіло. І в цьому випадку досить буде оцінити її домірність і доцільність. Тобто людина може бути красивою як доцільно побудований живий організм. Але ці аспекти естетичної оцінки будуть не повними, оскільки спрямовані не на сутність об'єкта. Аристотелеві щодо цього належить геніальна здогадка: "Людина за своєю природою істота політична", вона є "суспільною твариною і за природою своєю створена для співжиття з іншими"3. Отже, при естетичній оцінці людини слід виходити з її сутності; прекрасне в людині має перебувати в тісному зв'язку з її суспільною моральною природою. "Прекрасне те, яке окрім-того, що бажане саме заради себе, заслуговує ще похвали, або, що будучи благом, приємне, тому що воно благо. Якщо у цьому зміст поняття прекрасного, то доброчесність доконче є прекрасне, тому що, будучи благом, вона ще заслуговує похвали" .

Моральна цінність краси надовго стала орієнтиром естетичних прагнень і намагань людства, починаючи із стоїцизму й упродовж усієї середньовічної епохи. Самоцінність естетичного виключалась в умовах панування релігійної ідеології, яка зробила суспільним ідеалом аскетизм, духовне вдосконалення через звернення до Бога як вищого блага і краси. Все це призвело до суттєвої зміни в естетичній орієнтації з однієї системи цінностей, де пануючим принципом була краса реального світу, до другої, де таким принципом була піднесеність над реальністю, духовне подолання протиріч та недовершеності дійсності. Моральне, духовне піднесення як поривання до божественної досконалості проймало не тільки всю структуру свідомості середньовічної людини, а й значною мірою визначало характер естетичного впливу мистецтва на людину та на систему художніх засобів, якими воно оперувало. Внаслідок цього на перше місце в системі категорій висунулися поняття світла і сяйва, гармонії і пропорції, символу й алегорії. Прекрасне почало визначатися як "гармонія і світло", або як "пропорція і сяйво". Ця формула міцно увійшла в середньовічну естетику аж до початку дослідного вивчення мистецтва, коли з нього почали знімати пелену містичності.

Відродження відновило самоцінність живої, чуттєвої людини. Воно не обмежилось античними уявленнями про красу як симетрію і домірність, доцільність і гармонію, В ренесанській естетиці краса визначалась передусім як гармонія матерії і духа, тіла і душі, людини І навколишнього світу. Леон-Батіста Альберті,. один з провідних художників і теоретиків мистецтва епохи Відродження, так визначав красу у своєму трактаті "Про архітектуру": "Краса є строга гармонія всіх частин, об'єднаних тим, чому вони належать,- така, що ні додати, ні відняти, ні змінити нічого не можна, аби не зробити гірше. Велика це і божественна річ, здійснення якої вимагає всіх сил мистецтва і обдарованості, рідко коли навіть самій природі дано витворити щось цілком довершене й у всіх відношеннях досконале... Зі сказаного, я гадаю, зрозуміло, що краса, як щось властиве і природжене тілу, розлита по всьому тілу тією мірою, якою воно прекрасне" .

Проте мистецтво доби Відродження, звернене до духовного світу людини, здійснивши синтез ідей гуманізму із стихійно-матеріалістичною теорією краси, не могло обмежитись розумінням краси як об'єктивних властивостей та якостей предмета. Адже краса людини залежить не тільки від зовнішньої досконалості її тіла, а й значною мірою від внутрішнього поруху душі, що має вияв у гармонії манери, руху, виразності тощо. Естетика Ренесансу вводить нову характеристику краси - грацію, що не зводиться ні до яких кількісних визначень. Грація означала суб'єктивну неповторну красу, тобто таку гармонію, яка проявляється не в статичному співвідношенні частин об'єкта, а в його динаміці, виразності, русі, розвиткові.

Така зміна змісту категорії ***прекрасне***свідчить про загальне зростання естетичної свідомості передусім, завдяки розвиткові мистецтва, що робить предметом дослідження дедалі складніші об'єкти дійсності, в тому числі людину як особливу соціальну істоту з її внутрішнім духовним багатством, моральними якостями, з усім тим, що виділяє її із тваринного світу.

Звичайно, подібні об'єкти дослідження складні за своєю структурою, способом соціального функціонування, а отже, непрості для естетичного пізнання та відтворення. Передати в усій складності красу порухів душі, самого життя людини - завдання якісно нового рівня, яке вирішувалось мистецтвом Відродження із залученням не тільки традицій античного мистецтва, а й усього комплексу наукового і суспільного знання цієї епохи. Зв'язок мистецтва і науки в цей період не був просто декларованою необхідністю, а усвідомленою дійсністю, оскільки для художників доби Відродження не існувало принципової різниці між наукою та мистецтвом з точки зору їхньої участі і ролі у творчому процесі. Геометрія, теорія перспективи, анатомія були поряд з майстерністю і талантом головними помічниками художника.

Ускладнене завдання художнього осмислення світу породжувало сумніви щодо можливості навіть з допомогою найскладніших геометричних та арифметичних розрахунків виразно передати закономірності існування прекрасного. Альбрехт Дюрер, який протягом усього свого життя займався геометричними розрахунками, пов'язаними з пошуком ідеальних пропорцій (для цього ділив людську статуру на 1800 частин), все ж дійшов висновку про обмеженість формально-технічних прийомів для створення та осягнення краси: "Що таке прекрасне - цього я не знаю, хоча воно й міститься в багатьох речах. Якщо ми хочемо внести його в наш твір і особливо у людську фігуру, в пропорції всіх членів ззаду і спереду, це дається нам з труднощами, адже ми мусимо збирати все з різних місць. Нерідко доводиться перебрати дві чи три сотні людей, щоб знайти в них дві чи три прекрасні речі, які можна використати. Ось чому, якщо ти хочеш зробити хорошу фігуру, необхідно, щоб ти взяв від одного голову, від другого - груди, руки, ноги, кисті рук та ступні і так використав різні типи всіх членів. Адже прекрасне збирають із багатьох красивих речей, подібно до того, як з багатьох квітів збирається мед".

Підвищення ролі науки та раціонального мислення в культурі Нового часу суттєвим чином вплинуло на уявлення про шляхи й умови досягнення прекрасного, про значення естетичного суб'єкта в цьому процесі. Для естетики Відродження об'єктивність та абсолютність прикрашеного не викликає сумніву. Активність суб'єкта полягає лише в умінні виявити і втілити красу. Нове ж пізнання краси потребує точності і ясності усвідомлення, краса осягається не почуттям, а розумом:

То смисл хай буде найдорожчий вам,

Красу ж хай віддає віршованим рядкам .

Правильна оцінка естетичних властивостей предмета залежить і від художнього смаку, що характеризує міру творчого розвитку індивіда. У формуванні доброго смаку вирішальну роль відіграє розум, який дає підставу судити про особистість. Отже, закладалося нове розуміння прекрасного, яке ставало не тільки об'єктивною якістю предметів і явищ, а й пов'язувалося з відношенням до цього процесу естетичного суб'єкта, особистості.

Про підвищення ролі суб'єктивного моменту в розумінні природи краси свідчить той факт, що родоначальник німецької класичної філософії Іммануїл Кант розумів естетику як критику смаку. Він пояснював специфіку естетичного судження як судження смаку тим, що воно виражає наше почуття задоволення чи незадоволення і його підвалини суб'єктивні, тобто воно відбиває суб'єктивність ставлення до об'єкта. Але сама здатність естетичного судження спирається на загальні та необхідні апріорні (додосвідні) форми свідомості. У сфері естетичних суджень роль апріорної форми відіграє принцип доцільності. "Краса - це форма доцільності предмета, оскільки вона сприймається в ньому без уявлення про мету"1.

Таким чином, Кант, ставлячи питання про сутність прекрасного, виявляє, що прекрасне - це не тільки якість чи властивість предмета, об'єкта, а й ставлення суб'єкта до об'єкта, опосередковане апріорними формами мислення. Це означає, що Кант вперше наголосив на необхідності діалектичного підходу до вивчення естетичних явищ.

Закладена Кантом традиція виявилась досить плідною, оскільки він першим порушив питання про специфіку прекрасного як специфічного естетичного явища, акцентувавши увагу на відмінності естетичної якості предмета чи явища від чисто природної натуральної його властивості І якості. На думку Канта, прекрасне є цінність, це те, що ми своєю доцільною діяльністю надаємо життю, те, .що пов'язане з нашою волею, почуттями, уявленням.

Діалектичні положення кантівської естетики в найбільш завершеному вигляді ми знаходимо у вченні Регеля, зокрема в його лекціях з естетики, предметом якої він вважав "царство прекрасного". Гегель одразу ж застеріг, що прекрасне в природі не є предметом естетики. Предметом естетики є тільки художньо прекрасне, "тому що краса мистецтва є красою, народженою і відродженою на ґрунті духу, і наскільки дух і твір його вищі за природу та її явища, настільки ж прекрасне в мистецтві вище за природну красу".

Якщо перевести термін "дух" на матеріалістичну мову, то це означає, що людська діяльність, яка ґрунтується на соціальних якостях І властивостях особистості, є вирішальним фактором у формуванні прекрасного. Іншими словами: естетичні якості і властивості людини є такими, що набуті нею внаслідок її специфічної діяльності. Саме тому, зауважує Гегель, "наші уявлення про красу природи надто невизначені, що у цій галузі ми позбавлені критерію..."

Що ж до явищ людського духу - культури, мистецтва - то, оскільки вони є продуктом людської діяльності, критерій тут визначається тим, "що у дусі наявне лише те, що він виробив своєю діяльністю".

Ступінь досконалості твору мистецтва визначається рівнем відповідності між Ідеєю (змістом) та його формою (суттєвим образним втіленням). "Прекрасне слід визначити як чуттєве явище, чуттєву видимість ідеї" . Змістом ідеї прекрасного, з погляду Регеля, є загальнолюдське, а формою її прояву у мистецтві - художнє. Отже, Гегель вважав, що наші уявлення про прекрасне соціальне обумовлені.

Концепція Гегеля активно вплинула на розвиток світової естетичної науки. Звичайно, сприймалася вона не однозначно, проте причетних до порушених ним проблем вона не залишила байдужими. Так, російський вчений М. Чернишевський з позицій фейєрбахівського матеріалізму не забарився з полемікою про джерело прекрасного. Не "всесвітній дух", а реальне чуттєве життя є джерелом прекрасного. "Прекрасна та істота, в якій ми бачимо життя таким, яким має бути воно за нашими поняттями" ,- пише Чернишевський у своїй дисертації "Естетичні відношення мистецтва до дійсності".

Подальший розвиток філософії довів, що ідея, поняття прекрасного є соціальним, життєвим людським змістом, який є надбанням суспільної практики, і відповідно вказав на джерело краси - людську працю. Це зовсім не означає, що прекрасне не існує об'єктивно. Навпаки, чим вищий рівень суспільної практики, тим ширшим і повнішим є наше уявлення про прекрасне. Останнє існує незалежно від нас і нашої свідомості навіть у тому випадку, коли оцінюється продукт людської діяльності. Але здатність виявити прекрасне або творити його належить лише суспільному суб'єктові, що сформувався завдяки практичному освоєнню світу, реалістичному ставленню до дійсності. Оцінка ж прекрасного залежить від смаку та ідеалу особистості, через призму яких із світу людської культури вона робить відбір естетичних цінностей. Оцінка може бути істинною або хибною настільки, наскільки відповідає об'єктивній цінності прекрасного. Отже, прекрасне як естетична категорія характеризує явища з точки зору їхньої ціннісної естетичної довершеності.

***Потворне***(як і прекрасне) є однією з основних естетичних категорій, яка з найдавніших часів привертала увагу філософів і теоретиків мистецтва. В історії естетики це поняття найчастіше згадується як антипод прекрасного, хоч має, як і прекрасне, свої Історичні модифікації.

В античну епоху поняття потворного виступало здебільшого як просте заперечення краси, як щось протилежне і супротивне їй. Тому історія ідей про потворне збігається по суті з історією вчень про прекрасне. Однак виникали тоді і досить глибокі та оригінальні Ідеї щодо естетичної цінності потворного. Певне розведення некрасивого, виродливого та потворного як естетичного, художньо опрацьованого ми знаходимо спочатку у Сократа, а потім і у Аристотеля. З точки зору Аристотеля, мистецтво завдяки мімезису як засобу художнього освоєння світу робить можливим відтворення виродливого. "Продукти наслідування всім приносять задоволення. Доказом цього слугує те, що трапляється насправді: зображення того, на що дивитися неприємно, ми розглядаємо із задоволенням, як, наприклад, зображення огидливих тварин або трупів".

Мається на увазі те, що природа художнього мімезису знімає відразливу природу виродливого і робить його або естетично нейтральним, або навіть якоюсь мірою привабливим.

У Середньовіччі поняття потворного тлумачилось як естетична категорія, протилежна прекрасному (за аналогією теологічного тлумачення протилежності добра і зла). Мистецтво часто тоді зверталось до зображення потворного, прагнучи зробити його наочним через спотворення людського тіла, через зображення низьких пристрастей та гріховності роду людського. Протиставляння прекрасного як доброго і божеського та потворного як гріховного і людського широко використовувалось у художньому зображенні біблійних легенд і особливо Страшного суду. Широке розповсюдження категорія потворного знайшла у візантійській естетиці, для якої характерним був інтерес до антиномій І протиставлень. Візантійські мислителі усвідомлювали прекрасне і потворне як полярні категорії, розрізняючи їх передусім відповідно до їхньої психологічної дії. Так, Василь Великий вважав, що прекрасне привертає до себе кожного, а потворне викликає у глядачів відразу. Псевдо-Діонісій був упевнений, що потворне є одним із проявів зла І намагався визначити його об'єктивні ознаки, до яких відносив відсутність краси і порядку, змішування різнорідних предметів.

Мистецтво Відродження, яке орієнтувалось на ідеал гармонійно розвиненої людини, широко використовувало потворне як форму, що забезпечує найвиразніший контраст красоті. Цей принцип широко використовував Леонардо да Вінчі. При зображенні Історичних сюжетів він радив художникам "змішувати по сусідству прямі протилежності, щоб через зіставлення посилити одне другим, і тим більше, чим вони будуть ближчими, тобто потворний в сусідстві з прекрасним, великий з малим, старий з молодим, сильний зі слабким..." .

В естетиці класицизму проблема потворного практично відкидалась. Оскільки естетики класицизму розділяли в мистецтві високі і низькі жанри, вони забороняли зображення характерного або виродливого у "високих" мистецтвах.

Просвітителі виступили з різкою критикою естетичних теорій класицизму, які будувалися на концепції "ідеальної краси", і наголошували, що предметом мистецтва повинна бути вся природа у всьому її розмаїтті, а не тільки так звана витончена природа. Німецький просвітитель Лессінг у трактаті "Лаокоон" пише, що мистецтво в новітній час безмежно розширило свої кордони і наслідує природу, в якій прекрасне становить лише незначну частину. Істина і виразність є її головним законом, і так само, як природа приносить красу в жертву вищим цілям, так і художник мусить підкорятися своєму основному потягу і не зосереджуватися на красі більше, ніж це дозволяють правда і виразність. А мистецтво завдяки істині і виразності робить найпотворніше в природі естетичним в мистецтві. Лессінг вважав, що різні види мистецтва мають неоднакові можливості у відтворенні потворного. В живопису ці можливості обмеженіші, ніж, наприклад, в поезії - поет має змогу ширше відображати виродливе та потворне. Вчений також розрізняв ступені потворного і його зв'язок з іншими формами естетичного. Коли потворне вражаюче, то воно жахливе, коли ні - воно смішне.

І. Кант визнавав, що потворне може бути предметом зображення в мистецтві, проте він встановлював жорсткі кордони, недодержання яких виводить мистецтво за межі естетичної сфери. Витончене мистецтво, вважав він, виявляє свою перевагу саме в тому, що воно чудово описує речі, які в природі огидні і відразливі. Але таке зображення не е безпосереднім, зверненим тільки до естетичного почуття, бо за допомогою алегорій або атрибутів, що мають привабливий вид, тобто опосередковано, воно звертається також і до розуму, який надає можливість відповідно тлумачити зображене.

Особливого значення набуло потворне в естетиці і мистецтві романтиків, які наголошували на естетичному значенні потворного як поетичній антитезі краси. Саме розмаїтість життя, існування в ньому поруч добра І зла, прекрасного і потворного, низького і піднесеного, темряви і світла змушують мистецтво звертатися до цих протиріч. І якщо Гегель в "Естетиці" не приділяв категорії потворного особливої уваги, то його учні І критики робили потворне чи не найголовнішою проблемою німецької естетичної науки другої половини XIX ст. Резенкранц, послідовник філософії Гегеля, видавець творів Канта, в "Естетиці потворного" (1853 р.) розвиває концепцію, згідно з якою потворне є органічним моментом прекрасного. Це, на його думку, відбувається тому, що потворне, визнаючи свою нездатність, переходить у комічне, завдяки чому досягає згоди з красою. Звернення до потворного як органічного моменту мистецтва обумовлювалося об'єктивно Історичним характером мистецтва XIX ст., яке на тлі суспільних протиріч прагнуло осягнути потворне як необхідний момент життя.

Саме художні течії XIX ст.- реалізм, критичний реалізм, натуралізм - доводять ідею мистецтва як пізнання та відображення дійсності до її логічного завершення. Нічого в житті не може обминути мистецтво, якщо воно претендує на пізнання. Як пише відомий нідерландський вчений Иохан Хейзинга у праці, що аналізує становище мистецтва XX ст., "В сутінках завтрашнього дня", реалізм бачив своє завдання у більш відвертому відтворенні деталей людського єства, а потім і протиприродності. Погляд повсюди звертався до безпосереднього, особистого, первородного, своєрідного, стихійного, спрямовувався на неусвідомлене, інстинктивне, дике. Ця ірраціоналізація культури взагалі і мистецтва зокрема проходила поряд з найвищим розквітом технічних засад оволодіння природою, зростаючими можливостями впливу на людську свідомість.

Якщо реалізм хоч якось ще намагався, відображуючи потворне, притягти його до суду і винести вирок, то натуралізм знімав з себе обов'язок судити явища життя з точки зору суспільних уявлень про добро і зло. Саме тому натуралістичне зображення огидного і потворного не брало на себе обов'язку естетично опанувати його. Це і донині служить однією з головних причин критики натуралізму в мистецтві - від класичних його зразків, які дав Е. Золя, до натуралізму XX ст.: сюрреалізму, поп-арту, масової культури взагалі.

Завдяки мистецтву естетизація потворного досягла в XX ст. широкого розповсюдження, аналога якому не знайти в усій Історії цивілізації. Така збоченість мистецтва до неусвідомленого і загрозливого цілком зрозуміла. Адже мистецтво, як і пізнання, не може обминути ті аспекти суспільного життя, які впливають на нього, але ще лишаються поза сферою їх практичного опанування. Зрештою, не це є предметом критики у сучасному мистецтві. Апологія огидливого, жахливого, потворного, перебільшення їхньої ваги, неспроможність мистецтва осягнути і духовно опанувати складність підсвідомих, інстинктивних суспільне значущих засад людського Існування - ось в чому звинувачується сучасне мистецтво. Прикладом цього може бути позиція представника віденської школи, мистецтвознавства Г. Зедльмайра, який писав у творі "Втрата середини": "Нічне, тривожне, хворобливе, неповноцінне, гниюче, огидне, спотворене, грубе, непристойне, перекручене, механічне і машинне - усі ці регістри, атрибути й аспекти нелюдського оволодівають людиною та її найближчим світом, її природою І всіма її уявленнями. Вони ведуть людину до розпаду, перетворюють її на автомат, химеру, голу маску, труп, примару, на блощице-подібну комаху, виставляють її напоказ грубою, жорсткою, вульгарною, непристойною, монстром, машиноподібною істотою" . У різних напрямах мистецтва XX ст. при всій їхній розмаїтості ми бачимо той чи інший тип зв'язку подібних антилюдських рис.

Отже, потворне має в естетичній практиці людини особливе значення. Воно виступає як усвідомлена людиною загроза її існуванню, як те, що підриває підвалини людяності, що потребує духовного та практичного опанування. В класичному мистецтві потворне - це, як правило, вже опанована загроза, тобто людина вже володіє засобами її опанування. Однак, як це ми бачимо на прикладі мистецтва XX ст., цілком можлива ситуація, коли мистецтво відмовляється від місії боротьби з нелюдським, а, навпаки, піднімає його до рівня норми, тобто естетизує потворне. Причини такого явища - не чисто художні; це цілий комплекс культурних, духовних і соціально-економічних передумов, про які йтиметься далі.