КРАСОТА — универсалия культуры субъект-объектного ряда, фиксирующая содержание и семантико-гештальтную основу сенсорно воспринимаемого совершенства. Понятие "К." выступает одним из смысловых узлов классической философии, центрируя на себе как онтологическую, так и гносео-этическую проблематику. Спецификой интерпретации К. в философии классического типа является принципиально внеэмпирическое ее понимание и отнесение ее к трансцендентному началу. Основы такого подхода к К. были заложены философией Платона, в рамках которой вещь мыслилась в качестве прекрасной (совершенной) в силу соответствия своему эйдотическому образу, идее, воплощение (объективация) которой, собственно, и выступает целью становления и бытия данного объекта (см. Платон, Эйдос, Гилеморфизм). Таким образом, К. артикулируется как таковая и реализует свое бытие применительно к миру идей как трансцендентному; прекрасное же мыслится как воплощение К. в конкретных вещах. Классическая традиция философской интерпретации К. и классическая эстетика являются теми векторами развития европейской культуры, которые могут быть рассмотрены как одно из наиболее ярких проявлений эволюционного потенциала платоновской концепции, которой, по оценке Виндельбанда, "было суждено сделаться жизненным принципом будущих веков", — заданный Платоном семантический вектор осмысления К. практически фундировал собою всю историю классической философской парадигмы: К. неизменно рассматривалась как трансцендентный феномен, а феномен прекрасного в силу этого обретал характеристики нормативности. Под "прекрасным" европейская классика понимает объект, соответствующий внеэмпирическому умопостигаемому канону, в качестве которого вариативно постулируются: 1) персонифицированный Бог в христиански ориентированных философских учениях: так, в рамках схоластики моделируется представление о К. как о собственно Боге: "Бог творит К. не только вовне себя, он сам по своей сущности тоже есть К."

(Ансельм Кентерберийский). Именно Бог в качестве К. как таковой является трансцендентным источником прекрасного: "К. сама по себе есть то, существование чего является причиною всего прекрасного и творит всякую К." (Николай Кузанский).

Лишь в Боге К. и прекрасное (равно как и возможность и действительность, форма и оформленность, сущность и существование) выступают как тождественные (Ареопагитики). Бог — "сама К.", которая "изначала свертывает (implicatio) в себе все природные красоты, развертывающиеся (explicatio) своими идеями и видами во Вселенной" (Николай Кузанский). Таким образом, "К. есть все бытие всего сущего, вся жизнь всего живущего и все понимание всякого ума" (Николай Кузанский); 2) безличный Абсолют: от абсолютной идеи Гегеля, совершенство которой в качестве К. проявляет себя в предметах чувственным образом — как "чувственная видимость идеи", — до К. как конституированной в качестве "ирреального" содержания прекрасного предмета у Н.Гартмана; 3) персонификация К. как таковой в неортодоксальных культурных лакунах христианской традиции, практически занимающая семантическую позицию, изоморфную

позиции Бога в ортодоксии: например, в куртуазной культуре К. Донны трактуется как "самой Красы любимый плод" (Бернарт де Вентадорн); К. фундирует собою всю систему ценостей куртуазии ("так жить, как хочет К." во "Фламенке"), сама выступая нормативным требованием для трубадура и обретая спекулятивно-дисциплинарный характер (см. "Веселая наука"); 4) абстрактно понятая правильность: от ориентированных на математический формализм ренессансных теоретиков искусства ("гармония как душа мира" у Джозеффо Царлино, "божественная пропорция" у Луки Пачоли, "правила природы" у Андрео Палладио) до теоретиков модернизма: "война против зрения" и ориентация на выражение подлинной сущности объектов — "не как мы их видим, а как мы их знаем" (экспрессионизм), "как они должны быть" (кубизм), как "плоские идеи Платона" (неопластицизм — после Мондриана) и т.п. Будучи имплицитно фундированным идеей предустановленной гармонии, данное направление трактовки К., как правило, формирует скептическую позицию как по отношению к постижению К., как таковой, так и по отношению к ее художественному воспроизведению, акцентируя внимание на редуцированности полноты К. в конкретном объекте, в диапазоне от ренессансно мягкой констатации Винченто Данти ("вряд ли возможно увидеть всю красоту, свойственную человеческому телу, воплощенной в одном человеке") до программного отвержения пиетета К. в модернизме на основании визуально наблюдаемого несовершенства мира (ранний экспрессионизм, дадаизм); 5) социально артикулированное содержание: внеиндивидуального когнитивного опыта ("прекрасно то существо, в котором видим мы жизнь такою, какова должна быть она по нашим понятиям" у Чернышевского), апостериорных рамок предметно-практической деятельности ("человек формирует материю также и по законам К." у Маркса), идеала социальных преобразований как семантического аналога совершенного общественного строя ("создать красоту, безмерно превосходящую все, о чем могли только мечтать в прошлом" у Ленина); 6) внеэмпирическая целесообразность, понятая как в телеологическом ключе (К. как свидетельство соответствия "целям человека" у Вольфа), так и в смысле непосредственного утилитаризма (К. как надиндивидуальная возможность удовольствия для "наибольшего числа людей" у Бентама).

Во всех названных моделях интерпретации К. эмпирически фиксируемые характеристики прекрасного предмета выступают лишь внешними признаками его причастности к К. (гармонии как основы гармоничности): "порядок... соразмерность и определенность" как проявления исходной целесообразности у Аристотеля; "целостность, или совершенство, должная пропорция, или созвучие, и ясность" как свидетельства воплощенного в вещи Божественного замысла у Фомы Аквинского; "строгая соразмерная гармония всех частей, объединенных тем, чему они принадлежат", т.е. "число, фигура и размещение" как презентация несводимой к их сумме гармонии как таковой (concinnitas), которая есть "нечто большее", нежели их сочетание, и являет собой "источник всей прелести" (Л.-Б.Альберти). Однако при всей редуцированности (по отношению к К. как таковой) прекрасного объекта значение последнего огромно, ибо именно посредством свечения в прекрасном К. осуществляет собой призыв, задает субъекту побудительный импульс стремления к К. (через стремление к прекрасному) и трансцензуса к ней: этимологию греч. kalon (прекрасное) Платон возводит к глаголу kalo — зову (Кратил, 416 b-c).

Прекрасными Платон называет те объекты, в которых соответствующие им эйдосы воплощены наиболее адекватно и очевидно. Именно в силу этой очевидности, пребывая среди сотворенных подобий, тем не менее, можно "повернуть к открытому морю К." (Пир, 210d). Согласно платоновской концепции человек, "видя здешнюю красоту, вспоминает красоту истинную" (Федон, 249d). Ее зов пробуждает в душе встречное стремление, для обозначения которого Платон использует персонификацию Эроса в его традиционной (мифологической) семантике векторной устремленности (греч. eros — желание, стремление, страстное влечение). Влечение к К., таким образом, конституируется как любовь (ср. более позднее — у Плотина — обозначение состояния узренности совершенства, эйдотического соответствия в объекте, открывающего перспективу познания эйдоса: "влюбленные относятся к тем, кто зрит и стремится к образу").

Таким образом, "любовь к узренной красоте прорезывает у души крылья и побуждает ее взлететь" (Платон). Постижение абсолютной истины моделируется в этом контексте как восхождение по "лестнице любви и К." вплоть до К. как таковой: "вот каким путем надо идти в любви...: начав с отдельных проявлений прекрасного, надо все время, словно бы по ступенькам, подниматься ради самого прекрасного вверх"

(Пир, 211c). В неоплатонизме трансцендентальность этого подъема к единосущему фиксируется понятием экстаза (греч. extasis как смещение, превосхождение, выход за имманентные границы). Как схоластическая, так и ренессансная философия практически воспроизводит эту парадигму: "само добро" по-гречески называется kalos, а прекрасное — kallos, как если бы доброе и прекрасное были родственны. К тому же греческое слово kalo значит "зову"; в самом деле, доброе зовет к себе и влечет так же, как и прекрасное" (Николай Кузанский). Такая трактовка К. задает особую интерпретацию чувственной сферы как сферы репрезентации К.: Господь сложил "К. свою" в сотворенные вещи "приличным для них чувственным образом" (Ансельм Кентерберийский); "чувственной красоты душа возвышается к истинной красоте и от земли возносится к небесам" (Сугерий; надпись на фасаде церкви в Сен-Дени; 11 в.). В этом контексте чувственность артикулируется как сфера, где реализуется устремленность и движение (восхождение) к К.: "движение всего чувственного совершается от красоты к красоте"

(Николай Кузанский). Семантическая организация мироздания моделируется Марсилио Фичино в данной системе отсчета следующим образом: "один и тот же круг, ведущий от Бога к миру и от мира к Богу, называется тремя именами.

Поскольку он начинается в Боге и к нему влечет — красотой; поскольку, переходя в мир, захватывает его — любовью; а поскольку, вернувшись к создателю, соединяет с ним его творение — наслаждением". Если Бог центрирует мир, то К. топологически соотнесена с "окружностью", ибо она есть "Божественный луч", пронизывающий собою все

причастное Богу мироздание, "сияние Божественного лика" в творении (Марсилио Фичино). Аналогично, у Гегеля прекрасное выступает как "чувственная видимость идеи", у А.Г

.Баумгартена эстетика конституируется как теория чувственного познания, etc. Любовь в этой системе отсчета есть "порыв к К." (Марсилио Фичино), "желание обладать К." (Дж. Пико делла Мирандола). Таким образом, "красота есть причина любви" (Пико делла Мирандола), а "любовь есть последняя цель красоты" (Николай Кузанский). Любовь рождается "из лона Хаоса" как желание совершенствования (Пико делла Мирандола); в романтизме Хаос и Эрос выступают как необходимые предпосылки К., мыслимой в качестве результата становления Космоса из Хаоса вследствие креативного эротического импульса (Шлегель), — ср. с персонификацией

Любви как космотворчества в мифологических космогониях (см. Идеализм) и натурфилософской трактовкой любви как организующей и упорядочивающей исходный Хаос силой (Филия у Эмпедокла), с одной стороны, и современную синергетическую формулу "порядка из хаоса" — с другой. Менее развернуто, однако достаточно отчетливо выражен этот аспект осмысления К. в материалистически ориентированных моделях: дифференциация "прекрасного, как мы его воспринимаем" и "реально прекрасного" у Дидро; понимание К. как качества, благодаря которому прекрасные объекты "вызывают любовь или подобную страсть" у Э. Берка; эстетическая трактовка безобразного как "тоски по красоте" (М. Горький). Трансцензус к К. как таковой, выводящий за пределы сенсорного опыта (экстаз как "превосхождение") имеет в классической трактовке две отчетливо выраженные семантические размерности: (а) — гносеологическую: начиная с Платона, постижение К. как таковой отождествляется в культурной традиции с познанием абсолютной истины: канонически христианская мистика практически отождествляет "лицезрение К." и откровение (Бернар Клервоский); схоластика актуализирует проблему К. в контексте принципа "аналогии бытия", фундирующего модель познания истины как распознавания свечения К. Творца в творении; неортодоксальная куртуазная культура моделирует любовь к воплощенной в Донне К. как путь истинного познания: "Всю красоту твою, Боже, // В сей госпоже я постиг" (Арнаут де Марейль); Баумгартен конституирует концептуальную эстетику как когнитивную дисциплину и т.п.; (б) — нравственно-этическую: приобщение к К. традиционно мыслится европейской культурой как обретение духовно-нравственного совершенства: К. как "достоинство" (dignitas) у Цицерона; модель Бонавентуры, согласно которой К. — "в каждой из тварей, что под небесами... И это есть первая ступень, на которую должна вступить душа, если хочет взойти в чертоги любви... Вселенная — лестница для восхождения к Богу"; для куртуазной традиции, фокусирующей всю полноту К. в образе Донны, характерна специфическая эротизация нравственного совершенствования: именно приближаясь к Донне как к женщине, рыцарь приобщается к моральному благу: "В Донне чудесный исток // Доблестей я обретаю" (Арнаут Даниэл), "Касаясь нежной кожи // И поцелуи множа, // Раймон, ну до чего же // Я духом стал

богат, // Вкусив любви услад" (Гийом де Кабестань); в романтизме К. идентифицируется со свободой, а прекрасное в этой системе отсчета выступает как "свобода в явлении"

(Шиллер). В обрисованном контексте, заданном глубинными основаниями европейской культуры, в рамках внетрансцендентальных философских систем феномен К. утрачивает свой онтологический статус, в силу чего понятие прекрасного утрачивает трансцендентную критериальность, артикулируясь как сугубо субъективное: "К. вымысла" (Л.-Б.Альберти), "то, что представляет предмет только субъективно" (Кант), "обозначение характерной эмоции" (Дьюи) и др; в этом же ряду стоит и критика Берка Чернышевским за онтологизацию прекрасного. Лишь произвольное апплицирование субъективного восприятия на вызвавший его объект (состояние) позволяет в этом контексте говорить о К. как предметном конструкте ("презентативная гносеология" неореализма и "репрезентативная гносеология" критического реализма): "красота есть наслаждение, рассмотренное в качестве вещи" (Сантаяна). В системе отсчета, исключающей возможность трансцензуса, соприкосновение с прекрасным, соответственно, не означает постижения К. как таковой, а потому лишается своего гносеологического потенциала: "суждение вкуса не есть познавательное суждение" (Кант), и искусство как формирование символов в принципе не соотносимо с "внесимволическим опытом" предметности, выражая имманентную "символотворческую способность" как свободную игру человеческого духа (С

.Лангер). В отличие от классической традиции постмодернизм, основанный на деконструктивистской стратегии элиминации "трансцендентного означаемого" (Деррида), задает такое пространство философствования, в котором проблема К. в принципе является не артикулируемой. Объявляя текст, отсылающий к тезаурусу установившихся культурных значений ("текст-удовольствие") и предполагающий реконструкцию своего имманентного смысла ("комфортабельное чтение"), традиционным, Р

.Барт противопоставляет ему "текст-наслаждение", который, напротив, разрушает "исторические, культурные, психологические устои читателя, его привычные вкусы, ценности, воспоминания, вызывает кризис в его отношениях с языком". Такой текст обретает виртуальные смыслы лишь в процедуре его "означивания" (Кристева), "источником смысла" становится читатель (Дж.Х.Миллер). Таким образом, "текст-наслаждение" возникает в самой процедуре чтения: "при таком чтении мы пленяемся уже не объемом (в логическом смысле слова) текста, расслаиваемого на множество истин, а слоистостью самого акта означивания" (Р

.Барт). Такой подход к тексту задает вектор, приведший к середине 1980-х к оформлению парадигмы "постмодернистской чувствительности" (Лиотар, А.Меджилл, В

.Вельш), радикально отличной от традиционного понимания чувственной сферы как сферы презентации прекрасного и трансцензуса к К. Отсутствие имманентного смысла, репрезентировавшего бы "трансцендентное означаемое", делает текст принципиально открытым для плюрального означивания, конституирует его как хаос (как в мифологическом значении исходности, так и синергетическом значении креативности): "мир децентрированного" как условие возможности нарративной свободы (см.

Нарратив). И как в классической натурфилософии космически артикулированная Любовь, устрояющая мир, возникает "из лона Хаоса" (от орфизма до Ренессанса), так и "любовный дискурс" (Р.Барт) постмодернизма реализуется посредством "желания", которое "разъединяет, изменяет, модифицирует... формы" (Гваттари). Однако если в классической философской традиции эта организация обретала онтологический статус, то "любовный дискурс" принципиально процессуален и нонфинален: ставшие смысловые структуры не задают текстовой онтологии, "желание... организует... формы и затем бросает их" (Гваттари). "Желание" как языковая стратегия разрушения устоявшихся структур и смыслов ("мышление соблазна" у Бодрийяра, "сексуальность и язык" как "формы желания" у Мерло-Понти) реализуется через механизмы деконструкции, объективируясь в "эротическом текстуальном теле" (Р

.Барт). В фигуре "любовного дискурса" перспектива экстазиса обретает сугубо спекулятивно-языковую форму, а К. как внетекстовый феномен оказывается избыточной.

М.А. Можейко