

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ
УКРАЇНИ

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І
МИСТЕЦТВ

Кафедра культурології та міжкультурних комунікацій

На правах рукопису

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА

на здобуття освітнього ступеня магістр

на тему:

Феномен потворності в контексті сучасної гуманітарної кризи

Виконала студентка II курсу

групи МКР-31-21

Спеціальності 034 «Культурологія»

Наконечна М.С.

Науковий керівник:

доктор філософських наук, професор

Сіверс В.А.

Допустити до захисту

Протокол засідання кафедри

від «__» _____-2022 р. №__

Завідувач кафедри доктор культурології,

професор Овчарук О.В.

Київ – 2022

АНОТАЦІЯ

Наконечна М.С. Феномен потворності в контексті сучасної гуманітарної кризи - Кваліфікаційна наукова робота на правах рукопису. Висувається на здобуття освітнього ступеня магістр за спеціальністю 034 – Культурологія. – Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ, 2022.

Феномен потворності є малодослідженим явищем, проте особливості його сприйняття людською свідомістю та різноманіття відтворення доводять, що це явище має потужне підґрунтя, яке, власне, впливає на наше життя та сприйняття дійсності. Дослідження феномену потворності саме в контексті гуманітарної кризи дозволяє нам розкрити широту цього поняття та проаналізувати сфери впливу.

Відповідно до поставленої мети, у кваліфікаційній роботі вивчено та обґрунтовано специфіку феномену потворності й проаналізовано вплив гуманітарних проблем сучасності на сприйняття потворного.

Розглянуто історичні аспекти формування та розвитку явища потворності, вплив на трансформаційні процеси факторів гуманітарної кризи. Здійснено аналіз існуючих досліджень з даного питання та проведено комплексне культурологічне дослідження феномену потворності в контексті сучасної гуманітарної кризи.

Ключові слова: потворне, естетика, гуманітарна криза, мистецтво, культурні особливості потворного.

SUMMARY

Nakonechna M. The phenomenon of ugliness in the context of the modern humanitarian crisis - Qualifying scientific work on the rights of the manuscript. Nominated for a master's degree in specialty 034 - Cultural studies. – National Academy of Managerial Personnel of Culture and Arts, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kyiv, 2022.

The phenomenon of ugliness is an understudied phenomenon, but the peculiarities of its perception by human consciousness and the variety of reproduction prove that this phenomenon has a powerful basis, which, in fact, affects our life and perception of reality. Studying the phenomenon of ugliness in the context of a humanitarian crisis allows us to reveal the breadth of this concept and analyze the spheres of influence.

In accordance with the set goal, the qualification work studied and substantiated the specificity of the phenomenon of ugliness and analyzed the impact of modern humanitarian problems on the perception of ugliness.

The historical aspects of the formation and development of the phenomenon of ugliness, the influence of humanitarian crisis factors on the transformational processes are considered. An analysis of existing research on this issue was carried out and a complex cultural study of the phenomenon of ugliness in the context of the modern humanitarian crisis was carried out.

Key words: ugly, ugliness, beauty, aesthetics, humanitarian crisis, art, cultural features of ugly.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	5
РОЗДІЛ I. ОСМИСЛЕННЯ ПОТВОРНОГО КРІЗЬ ПРИЗМУ ЕСТЕТИЧНО-ПСИХОЛОГІЧНОГО ДИСКУРСУ.....	9
1.1 Проблематика дихотомії «Прекрасне – Потворне» як критерій осмислення дійсності.....	9
1.2 Природа потворності як рушій в осмисленні та прийнятті дійсності....	18
РОЗДІЛ II. ІСТОРІЯ СТАНОВЛЕННЯ ЕСТЕТИЧНИХ ПОГЛЯДІВ.....	27
2.1 Передісторія формування уявлень про красу та потворність.....	27
2.2 Трансформації бачення краси та потворності крізь призму епохи.....	33
РОЗДІЛ III. ГУМАНІТАРНА КРИЗА СУЧАСНОСТІ ТА ПОТВОРНІСТЬ: ТРАНСФОРМАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ ТА ЇХ ПРОЯВ У МИСТЕЦТВІ.....	55
3.1. Гуманітарна криза як суспільне явище сучасності.....	55
3.2 Зміна естетичного сприйняття внаслідок гуманітарної кризи.....	60
ВИСНОВКИ.....	75
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	78

ВСТУП

Ми всі відтворюємо позитивну реакцію, коли перед нами щось красиве. Але, наше життя побудоване на порівняльному аналізі, а отже протилежності неминучі. Говорячи про красу, ми автоматично протиставляємо її потворності. Та складно уявити, що насправді, красиве та потворне – це зовсім не протилежності, а рівноправні аспекти одного і того ж явища.

Наша здатність здійснювати естетичний аналіз дозволяє нам наповнювати оцінку естетичною цінністю. Сприйняття одного й того ж об'єкту чи явища можуть абсолютно відрізнятись у кожного з глядачів, але при цьому, коли ми наважуємося вже охарактеризувати це щось з точки зору естетики, ми проявляємо свій інтерес і захоплення. Різниця у тому, що у когось це негативний досвід оцінки, а у когось позитивний.

Проте, ми живемо у світі, де межа між красою та потворністю сходиться нанівець, тепер не важливо дотримуватися ідеальних пропорцій чи кольорової гами, тепер не потрібно маскувати щось неприємне, адже нині реалістичність та викривленість стають провідними. Тим паче, XXI століття – період глобальних змін та перевтілень, час викликів та боротьби зі страхами, епоха боротьби за збереження життя та своєї ідентичності.

Тому, **актуальність** теми полягає у вивченні феномену потворності, його особливостей та впливу на людську свідомість крізь призму сучасності в контексті гуманітарних криз.

Дана робота може дати поштовх до пояснення сучасних процесів трансформації сприйняття краси та потворності, які тягнуть за собою зміни в сфері мистецтва та науки. Адже, задля аналізу мистецтва та особливостей культури, ми маємо розуміти механізм роботи нашої свідомості в залежності від конкретних ситуацій і під впливом певних факторів.

Мета дослідження – вивчити та обґрунтувати специфіку феномену потворності й проаналізувати вплив гуманітарних проблем сучасності на сприйняття потворного.

Відповідно до поставленої мети, задля її досягнення, окреслено наступні **завдання**:

- Дослідження естетичних категорій Прекрасне і Потворне;
- Вивчення особливостей Потворного та впливу його на людську свідомість;
- Аналіз історії формування та розвитку понять краси і потворності;
- Виявлення особливостей сучасних аспектів сприйняття потворності;
- Вивчення причин та наслідків сучасних гуманітарних криз;
- Дослідження та обґрунтування трансформації феномену потворності крізь призму гуманітарних криз сучасності.

Об’єкт дослідження – феномен потворності як способу трансформації свідомості.

Предмет дослідження – феномен потворності в контексті сучасних гуманітарних криз.

Задля вирішення окреслених завдань, було використано такі **методи дослідження**:

- *Діахронічний метод* полягає у вивченні хронології появи та існування феномену потворності;
- *Порівняльно-історичний метод* дозволяє проаналізувати історичні зміни феномену потворності та порівняти їх між собою;
- *Структурно-функціональний метод* дає можливість обґрунтувати особливості впливу потворності на людину, розібравши структуру даного явища;

- *Аксіологічний метод* полягає у висвітленні трансформаційних процесів феномену потворного під дією факторів сучасних гуманітарних криз.

Теоретичну основу дослідження складають роботи видатних філософів, культурологів, психологів та психоаналітиків, а саме аналізу феномену потворності присвячені праці Карла Маркса, Габора Паа, Імануїлв Канта, Нельсона Гудмена, Карла Розенкранца та інших.

Історичні процеси зміни уявлень про потворне досліджував Умберто Еко, Жан Бодріяр, Генріх Вельфлін.

Психоаналітичний аналіз явища потворності та вплив зовнішніх факторів на нього вивчали Зигмунд Фрейд, Теодор Адорно і т.д.

Наукова новизна результатів дослідження полягає в глибокому аналізі феномену потворності, доведені його глобального впливу на людську свідомість і можливість трансформувати її, окрім того вивчено специфіку змін сприйняття цього явища під загрозою гуманітарної катастрофи.

Практична цінність дослідження: матеріали кваліфікаційної роботи можна використовувати на теоретичних та практичних курсах, що присвячені проблемі естетичних поглядів. Також матеріали можуть бути включені до теоретичної бази лекційних курсів з культурології, мистецтвознавства та філософії. Окрім цього, робота може використовуватися для розробки додаткових тренінгів, лекцій та симінарів в рамках неформальної (додаткової) освіти.

Результати дослідження апробовані та опубліковані у формі доповідей:

- На Всеукраїнській науково-практичній конференції «Сучасний культурно-мистецький простір: креативні та інформаційно-комунікативні трансформації» (Київ, НАКККіМ, 21-22 червня 2022 р.) Тема: «Тема потворного в творчості Марини Абрамович як засіб художнього втілення»;

- на Всеукраїнській науково-практичній конференції «Культурні домінанти ХХ століття: мистецька освіта» (Київ, НАКККіМ 30 вересня 2022 р.) Тема: «Потворність як форма трансформації свідомості»;

- на III Всеукраїнській науковій конференції «Культурні та мистецькі студії» (Київ, НАКККіМ 11 листопада 2022 р.). Тема: «The beauty of ugliness: the paradox or awareness factor?» [Краса потворності: парадокс чи фактор усвідомлення?].

Структура кваліфікаційної роботи складається з анотації (українською й англійською мовами), вступу, 3 розділів та висновків. Список використаних джерел налічує 68 найменувань.

РОЗДІЛ І. ОСМИСЛЕННЯ ПОТВОРНОГО КРІЗЬ ПРИЗМУ ЕСТЕТИЧНО-ПСИХОЛОГІЧНОГО ДИСКУРСУ

1.1. Проблематика дихотомії «Прекрасне – Потворне» як критерій осмислення дійсності

Поняття «краса» та «потворність» вважаються такими, що виступають антиподами один одному, проте якщо розглядати їх крізь призму різних наукових теорій та підходів, то ми очевидно можемо зіштовхнутися з неоднозначністю розуміння та взагалі сприйняття їх. Адже надалі ми розглянемо, як ці поняття існують як паралельні площини, не перетинаючись, тобто між ними зникає прямий зв'язок та точка дотику, яка є такою, що виділяє момент відмінності та протилежності. Виникає абсолютно логічне питання «як?», якщо у нашому звичному щоденному вжитку ці поняття є антонімами і описують одне явище з двох протилежних поглядів.

Головна задача, що постає перед автором – розкрити широту розуміння категорії Потворне та відобразити особливість цього явища в сучасному світі. Адже із плинністю часу з'являються все нові форми сприйняття багатьох звичних для нас понять.

Науковці різного напрямку діяльності регулярно звертають увагу на проблеми гармонії, цілісності, образності та тему краси. Але, зазвичай, лише у контексті наведених вище питань згадують фрагментарно поняття Потворне. Естетичну категорію Потворне можна розглядати як абсолютно самостійний об'єкт дослідження. Звісно, при вивченні Потворного ми спираємося на амбівалентність та протиставлення, але не обмежуємо себе лише такими елементарними методами дослідження.

Почнемо з розгляду загальноприйнятого визначення поняття «потворне». У Філософському енциклопедичному словнику читаємо: «Потворне – естетична метакатегорія, яка виступає як антипод прекрасного і відображає негативну

естетичну цінність [61, с. 503]». Звісно це визначення не можна вважати абсолютним, але звернімо увагу, в запропонованому визначенні нам тлумачать Потворне саме у розрізі протиставлення з Прекрасним. Згідно з тим самим словником: «Прекрасне - метакатегорія естетики, яка характеризує явища дійсності з точки зору їх довершеності і, відповідно, такими, що володіють найвищою цінністю для людини [61, с. 516]». Тут нам пропонують розуміти Прекрасне як дещо довершене, те що певною мірою наближено до ідеалу. Та хто формує стандарти й ідеали до яких так усі стрімко прагнуть? Для тлумачення цього, варто згадати існуючі моделі розуміння Прекрасного. В естетиці є такі моделі:

1. Прекрасне як втілення Бога (абсолюту) у конкретних явищах або предметах.
2. Прекрасне як те, джерелом і витоком чого є сама людина та її свідомість.
3. Прекрасне як природний прояв об'єктивних якостей явищ дійсності, найбільш близький до їх природних особливостей.
4. Прекрасне як співвідношення об'єктивних якостей явищ дійсності, найбільш близький до їх природних особливостей [47].

Тобто, якщо керуватися стандартним сприйняттям Потворного, ми його розуміємо як протилежне Прекрасному. Потворне – аберація, тобто хибне, помилкове, те що є відхиленням від істини.

І вищенаведене можна підтвердити дослідженнями, наприклад, біологами та когнітивістами, які переважно запевняють, що наша свідомість містить уявлення про гармонію, а це в свою чергу дає нам змогу сприймати та проявляти відповідну реакцію на красу що нас оточує. І, власне, наша здебільшого позитивна реакція на яскраві кольори є аргументованим фактом, адже саме здатність розрізняти яскраві кольори дозволила людському виду продовжувати своє існування.

Також, у переважній більшості випадків ми позитивно реагуємо на симетричні зображення, будь то людини чи візерунку, ми ніби на підсвідомому рівні відчуваємо задоволення.

Але попри всі ці приклади, ми не вимагаємо від митців створювати лише такі твори, які будуть нам подобатися і викликати прихильність. Тим паче, з плином часу наші уявлення про красу та потворність змінюються. Нині в мистецтві ми можемо спостерігати поступове зникнення межі між Прекрасним та Потворним. Чому так відбувається?

Відповідь на це питання намагаються знайти науковці, художники та ін.. Ми зіштовхуємося з ситуацією, коли естетичне задоволення людина спроможна отримати від абсолютно будь чого. І тут ми не можемо вже прирівняти слово краса до естетики, як синоніми. Адже в сучасному світі це співставлення є абсолютно недоречним, зникає зацікавленість навіть у розмежовуванні краси та відрази. Звичайно, так було не завжди.

Аналіз творів мистецтва та численні опитування доводять те, що нині відштовхуючі образи, ті що не підпадають під характеристику Прекрасного, збирають все більше прихильників. Це можна пояснити тим, що саме потворність, «недовершеність» об'єднує людей, почуття дисгармонії допомагає людям стати на один рівень завдяки схожим недолікам.

У випадку, коли ми говоримо про митців, то їм притаманне апелюють до широких спектрів почуттів понять та категорій, адже задля художнього втілення тієї чи іншої ідеї необхідне вміння поєднувати протилежні емоції та засоби, тільки тоді глядач отримає шанс прожити втілення автора та відчути потрібний контраст емоцій.

Яскравих прикладів такого тонкого, але потужного таланту грати емоціями глядача можна назвати безліч. Наприклад, відомий «Фонтан» Марселя Дюшана, або загадковий «Чорний квадрат» Казимира Малевича, чи майже весь творчий доробок

відомої засновниці жанру перформанс Марини Абрамович. Список можна продовжувати до нескінченності.

Принцип роботи такого підходу є вельми зрозумілим. Приймати та сприймати красиве – це наша майже біологічна характеристика, але питання полягає у тому, чому ми щось вважаємо красивим, а щось нам здається негарним, при цьому ми не втрачаємо зацікавленість до цього.

Насправді, парадокс зацікавленості в потворному можна пояснити. Все негармонійне, потворне викликає в нас негативні емоції, які ми наче інстинктивно прагнемо викоринити, подолати, заспокоїти себе. Таким чином, ми ніби виходимо зі звичної «зони комфорту», яка складається з «приємного», з гармонійних складових, що підпадають під норми краси, які формуються суспільством в умовах конкретної культури. Отже, нас приваблює не саме зображення чогось неприємного, а стан, який ми проходимо, наша реакція та відчуття, те що ми переживаємо в конкретний момент.

В реаліях сучасності ми всі прагнемо до інакшого оновленого бачення світу. У мистецтві, яке є чи не єдиним для нас свідченням змін бачення краси та потворності, ми помічаємо втрату зацікавленості у створенні прекрасних унікальних об'єктів.

Звісно, ми переважно говоримо не про далекі племена, які живуть за своїми правилами, мають свої особливі бачення та критерії сприйняття. Але важливо розуміти, що поняття краси та потворності залежать напряму від цінностей, які закладені в тій чи іншій культурі. Шлях сприйняття краси та потворності залежить не від естетичних категорій, а від критеріїв. Про це згадував і відомий німецький філософ і економіст Карл Маркс у праці «Капітал», він висунув думку, що володіння капіталом може виступати компенсацією потворності. А саме: «Я потворний, але я можу дозволити собі найпрекрасніших жінок. Значить, я не потворний, бо дія потворності, в її силі відлякування, зводиться нанівець грошима.

Нехай я – за своєю індивідуальністю – кульгавий, але гроші дають мені 24 ноги. Значить, я не кульгавий [16, с. 1012]».

Якщо проаналізувати цей парадокс, то ми звернемо увагу на те, що подібна реакція виникає не тільки на гроші, а й на владу. Цьому є докази, адже чимало правителів, які були відверто огидними та абсолютно непривабливими, крізь призму поглядів позиціонувалися підданими як харизматичні та впливові люди, яких обожнювали.

Парадокс потворного пояснив свого часу американський філософ аналітичної традиції, логік – Нелсон Гудмен. Професор Гарвардського університету описував явище, коли твори мистецтва, або певні речі, по стандартним критеріям естетики вважаються потворними, але при цьому вони можуть здаватися естетично привабливими. Прояв цього парадоксу можна вбачати навіть у вживанні виразів «страшенно красиво», або наприклад коли ми кажемо «Асиметрія цього дизайну додають йому привабливості», або якщо певні речі, що охарактеризовані як прояв «краси» сприймаються як абсолютна потворність, тобто ми поєднуємо ніби абсолютні протилежності [19].

Про таку особливість говорили й раніше, так, наприклад, німецький філософ Карл Розенкранц, наслідуючи Фрідріха Гегеля вважав, що естетичні якості об'єкта зосередженні в ньому самому, а не визначаються сприйняттям того, хто спостерігає даний об'єкт. Він запропонував світу доволі специфічний варіант сприйняття потворного, бо на його думку краса – це щось між нескінченно піднесеним та кінцево приємним, що пов'язане з формою. А ось потворне він пояснював не як антонім краси, а як дещо між красивим та комічним [23].

Відомий психоаналітик Зигмунд Фрейд у свою чергу пояснював привабливість потворного тим, що саме потворне спроможне вихопити людину зі звичного світу і перенести у світ протилежний прекрасному. У своїх дослідженнях він звертає увагу на етимологію німецького слова «unheimlich», що перекладається як моторошне, потворне, адже це слово виступає протилежністю до слова «heim» -

дім, сімейне вогнище. Тобто потворне – те, що виходить за межі нашого комфорту та звичного образу, виштовхує потаємне та приватне[63].

Так само, в російській мові слово потворний перекладається найчастіше як «безобразное», тобто, якщо розібрати запропоноване слово, то це ніщо інше як безобразний, той ще не має у собі Образу Божого, не-сутнісний, не-існуючий, або навіть мертвий.

Цікавою є також ідея запропонована німецьким філософом Іммануїлом Кантом відповідно до якої задоволення від краси виступає продуктом «вільної гри» уяви та розуму людини. Філософська думка Канта включає поняття гри як естетичного принципу. Гра уподібнюється до мистецтва як вільна діяльність, що не має практичної мети. Так у творчій грі закладається подвійна природа – уява та розум, що і є віддзеркаленням філософії Канта. Тож, у звичному спокійному стані уява та розум (як те, що схильне до розсуду) взаємодіють таким чином, що життєвий досвід людини обмежує його внутрішні судження. В момент «вільної гри» зв'язок порушується, що дозволяє людині відчувати предмет як є, без особистих оцінок, які нав'язані досвідом. Це все зводиться до того, що естетичне сприйняття ґрунтується на «справжніх» судженнях, а не суб'єктивних[13].

Науковці запропонували й варіанти вирішення парадоксу привабливості потворного. Один з таких – обмежити поняття «краса», задля того, щоб усунути внутрішнє протиріччя парадоксу. Про це говорив і вищезгаданий Нелсон Гудмен: «У тому випадку, якщо прекрасне виключає потворне, краса не є мірилом естетичної цінності; але якщо прекрасне може бути потворним, то краса стає лише іншим словом для естетичної цінності, яке до того ж вводить в оману[19, с. 117]». Це все зводиться до того, що потворні явища та речі для нас є «привабливими», або викликають наш інтерес, але ми не сприймаємо їх як дійсно красиві. Але такий варіант вирішення парадоксу є однозначно недосконалим, з цим погодився і сам Гудмен. У підручнику «Основні поняття естетики» німецький філософ мови та літератури Франц Коппе писав: «Естетичне тоді добре, коли воно задовольняє

потреби. Тому сукупність естетичних форм... саме красива... тому що іноді вона використовувалася в безлічі традицій і творів мистецтва для досягнення високих цілей. Ось причина, чому досі зухвало потворне мистецтво зберігає у своїй формі крихке поняття краси [9, с. 64]».

Інший варіант як подолати парадокс потворного запропонував сучасний німецький науковий журналіст та письменник Габор Пааль у книзі «Що таке красиве? Естетика і знання». Він стверджує, що існує декілька рівнів естетичних цінностей, які взаємодіють та співвідносяться. І саме це він закладає як ідею, адже можливий варіант того, що предмети або явища з позиції одного рівня будуть підпадати під поняття Прекрасне, а з точки зору іншого рівня – це вже буде абсолютно протилежне бачення[11].

Загалом, розглядаючи всі наведені теорії, ми можемо тільки переконатися у беззаперечному взаємозв'язку Прекрасного та Потворного, але при цьому зрозуміти, що Потворне має набагато більше підґрунтя та філософську основу. Недаремно у мистецтві звертаються до Потворного як до символу негативних проявів дійсності. Психологічно людина переходить у стан спокою та гармонії з самою собою, отримуючи естетичне задоволення від спостереження за тим, що спроможне розвантажити від негативних емоцій. Таким чином, потворність, як і краса, зачіпає наші рецептори і дає так званий посыл до нашої нервової системи та власне мозку, що у свою чергу трансформує зображення у відповідні нейронні форми. Не даремно говорять, що красу ми сприймаємо очима. Аналогічно можна розглядати потворне.

Звісно, що лише активність чи пасивність ділянок нашого мозку є свідченням нашої реакції на ті чи інші речі. Науковці лише роблять спроби дослідити чи реально з реакцій мозку зчитати наші суб'єктивні судження про об'єкт. Так, дослідники Інституту емпіричної естетики імені Макса Планка (Франкфурт на Майні) на чолі з Едвардом Весселем провели дослід, згідно якого для 16 піддослідних було підготовлено та показано твори мистецтва, які підпадають під

загальноприйняті стандарти краси, а учасники дослідного експерименту повинні були визначити красу запропонованих об'єктів. В той же час за допомогою функціональної магнітно-резонансної томографії дослідники вивчали процес, який відбувається у мозку кожного з учасників експерименту.

У ході досліду виявилось, що ті ділянки мозку людини, що є відповідальними за візуальне опрацювання інформації не є індикаторами краси, бо ж їх активність помічалася лише час від часу, навіть у відповідь на картини, які всі піддослідні визначили естетично привабливими.

І що цікаво, науковці помітили під час проведення досліду активність мережі пасивного режиму роботи мозку (Default-Mode-Netzwerk). Дана мережа переважно проявляє свою активність коли ми перебуваємо у стані легкого сну, або коли ми переживаємо сні наяву. Тобто, ця зона нашого мозку зазвичай є неактивною у процесі аналізу зовнішнього світу. Та докази збудження мережі пасивного режиму роботи мозку під час дії зовнішніх подразників, які людина сприймала як естетично привабливі, були вже доведені науковцями[6].

На думку автора, ці досліді можуть свідчити нам про те, що людське сприйняття естетичних категорій пов'язано з нашим несвідомим. Адже як зазначено вище, за естетичне сприйняття ймовірно відповідає мережа пасивного режиму мозку, тобто та ж мережа, яка відповідає за бачення сновидінь. В свою чергу, сновидіння є однією з форм контакту з несвідомим людини. Зигмунд Фрейд ще у 1895 році запропонував світу ідею, відповідно до якої сновидіння – спосіб реалізації несвідомого. Він стверджував, що ті образи, які ми бачимо уві сні керуються несвідомими імпульсами, про які ми не хочемо та навіть не можемо зізнатися у стані свідомості[65].

Або ж, як зазначає психотерапевт Валерій Синельников: «набагато простіше розглядати елементи сновидіння як частини свого «Я». Ці частини – елементи особистості, які можуть перебувати в конфлікті, а можуть тісно взаємодіяти[56, с. 8]». Він впевнений, що найцінніше, що людина бере від власного вищого «Я» - це

регулярні нагадування та спонукання до потужних можливостей самовдосконалення. Але, коли ми долаємо певну межу невдоволення, або межу заперечення, ми відчуваємо страх. Наш організм у відповідь починає активно боротися зі станом невдоволення, задля того, щоб відновити звичний стан систем людського організму, в процесі цього організм посилає імпульси до свідомості про потребу у зміні ставлення з негативного на позитивне по відношенню до чогось або когось.

Якщо ми до процесу естетичного сприйняття застосуємо цей механізм, то наше бачення та реакція на Прекрасне і Потворне може бути пояснені наступним чином: коли ми взаємодіємо з об'єктом, який потенційно може бути оцінений нами з точки зору естетики, наше свідоме відображає у дійсність проекцію боротьби із власним «Я».

Ми несвідомо проходимо трансформацію. Те, що ми бачимо або відчуваємо, може викликати у нас відразу, тобто постає для нас у негативній оцінці. Проте, під дією суспільних норм, пануючого ладу та норм естетики, ми автоматично починаємо аналізувати об'єкт споглядання крізь перелік характеристик, при чому аналіз здійснюємо майже на рефлекторному рівні, спираючись на закладені в нас стандарти. В певний момент може виникати ситуація, коли ці характеристики не влаштовувати нас, викликають протиріччя та конфлікт всередині, в свою чергу ми у процесі цього конфлікту долаємо грань невдоволення, або як зазначали вище межу заперечення, тоді в середині нас виникає неконтрольований страх. Це страх швидше за все перед суспільством, яке спроможне осудити, або не сприйняти відхилення від стандартних поглядів.

У відповідь на страх наш організм реагує і починає запускати процес боротьби з невдоволенням, для того щоб забезпечити звичний нормальний стан функціонування систем організму. В ході такої захисної реакції, організм продукує сигнал до нашої свідомості про потребу трансформації задля збереження життєдіяльності організму. Далі наша свідомість дає нам вказівку на зміну нашої

оцінки, якщо відповідно до «стандарту» об'єкт підпадає під характеристики Прекрасного, ми маємо змінити свою негативну оцінку на позитивну, або ж навпаки, якщо об'єкт характеризується як Потворне, то і оцінка має бути відповідно негативна, навіть якщо ви несвідомо відчуваєте прихильність до цього об'єкту.

1.2. Природа потворності як рушій в осмисленні та прийнятті дійсності

Але, чи можемо ми вважати Потворне естетичним рушієм нашого несвідомого, рефлексією, що відображається у нашому свідомому у вигляді певних реакцій? Спробуємо розібрати таку гіпотезу.

Серед медиків існує думка про «психічний принцип» який ніби розташований поза людським тілом і власне приводить в дію механізм роботи людського мозку. Таку ідею подав у 1978 році австралійський нейрофізіолог, лауреат Нобелівської премії з фізіології та медицини Е. Д. Керью під час виступу на XVI Всесвітньому філософському конгресі[12]. Про схоже говорив і Зигмунд Фрейд, який ввів в науковий обіг поняття «несвідоме», після того як відмовився від запропонованого раніше терміну «підсвідомість». Він розумів під цим поняттям елемент людського мислення, що діє поза нашим усвідомленим сприйняттям. Пізніше його учень Карл Юнг відкоригував поняття несвідомого, розділивши на:

- Власне несвідоме – частина мислення яка керує глибинними процесами забезпечення життєдіяльності людського організму, тобто те, що ми не в змозі усвідомлювати.
- Неусвідомлюване – частина мислення, якою людина спроможна опанувати тільки за умови освоєння певних навичок.

Таким чином, як визначив у 1996 році А.В. Петровський, несвідоме – цілісний комплекс процесів психіки людини у взаємодії із діями та станами що ми проживаємо, який впливає на нас[12]. Цей вплив ми не можемо відчути та обґрунтувати.

Несвідоме постає для нас формою відображення дійсності, в момент дії якої ми не орієнтуємося в часі та просторі дії, втрачаємо здатність контролювати поведінку та здійснювати оцінку. З. Фрейд пояснював несвідоме як прагнення людини які вона не в змозі реалізувати через їх суперечливість соціальним нормам.

Враховуючи вищезазначене, ми маємо змогу проаналізувати Потворне як одну з проєкцій рефлексії, адже попередній висновок тягне його наслідки. У загальному розумінні ми сприймаємо поняття рефлексія як процес занурення у свої психічні реакції та залежні від них стани. І що важливо, такий процес притаманний лише дорослим особам, бо ж дитина не спроможна здійснити реальний аналіз своїх реакцій, вони формуються рефлексивно. Натомість зрілі суб'єкти з урахуванням багатьох зовнішніх факторів впливу, мають здатність до концентрації уваги на внутрішніх процесах та самоаналізу.

І в такому випадку, якщо наш потяг до симетрії, гармонії вважається природним, то коли ми говоримо про потворність, будь-які спроби проявити інтерес до цього, зазвичай оцінюються оточенням як відхилення від норми. Хоча насправді, Потворне – це не стільки про матеріальні об'єкти, які ми піддаємо естетичній критиці, як про наш глибинний несвідомий стан. Цей стан ми проживаємо в процесі сприйняття та рефлексії.

Науковці здебільшого відстоюють позицію, де «краса» – привносить в життя людини радість і благополуччя, натомість «потворність» несе за собою тільки смуток. Народна культура ототожнює поняття краси з людиною яка має привабливу зовнішність, а потворне з людиною, яка має вади, чия зовнішність відштовхує. Також існує думка про співвідношення краси та світу природи, адже природа є цілісною та гармонійною, а потворне – те, що існує поза природою, і не має форми. Отже, ми можемо поняття потворне окреслити як культуру, точніше як її елемент або продукт.

Взагалі, феномен культури не можна розглядати без аналізу співвідношення природи та культури. Культура має свої особливості, що виражається навіть у

формулюваннях, які стосуються пояснення або інтерпретації даного поняття. Так, наприклад, «*cultura contra natura*» – формулювання, що свідчить про бачення культури як чогось, що існує за межами природнього, відмінне від реального. Інколи зв'язок між природнім та культурним вважають нелогічним, розглядаючи як парадокс. Фактично, культура постає перед нами як абстрактне явище, адже вона є ніби надприродною. Саме тому культура доволі часто пояснюється як «друга природа».

Ще у часи Античності виникає подібне бачення. Філософ Демокрит власне і запропонував ідею, що культура – «друга природа». Це визначення може здаватися суперечливим, бо ж навіть аналіз робіт культурологів дає підтвердження тому, що культуру прийнято розуміти як продукт людської праці.

Якщо природа – середовище в якій існує людина і без якої неможливе існування, то людина творить простір у якому вона живе і будує своє бачення – «другу природу». Але як людина, що є творінням природи й існує в її межах, може створювати щось, що є поза межами природи? Тому, абсолютно логічним є висновок, що культура – феномен природи, бо творцем її є людина, яка є істота біологічна.

Людина у процесі творення культури розкриває свій природній потенціал, але для цього ми виходимо за межі природнього, а отже, культура – це процес подолання нашого інстинкту та вихід на рівень надприродного. І таке особливе вміння долати органічні кордони пов'язано лише з людиною. Бо інші живі істоти на рівні інстинкту створюють щось, що може нагадувати нам культуру, тобто певну структуру, але при цьому це не буде культурою. Все це пов'язано з тим, що тільки людина має здатність вільної творчості.

Попри це, культура – явище протилежне природньому, те що вічне та може розвиватися без прямої участі людини. Як зазначає український філософ В.А. Сіверс: «Велика кількість визначень культури, яка існує на сьогодні, пов'язана зі здатністю людини символізувати світ, тобто відкривати і створювати нові смисли в

процесі своєї життєдіяльності... Ця здатність пов'язана з наявністю у людини свідомості [57 с. 4]». А у Філософському словнику нам пропонують: «свідомість - специфічний прояв духовної життєдіяльності людини, пов'язаної із пізнанням яке робить відомим (свідомим), знаним зміст реальності, що набуває предметно-мовної форми знання[61, с. 567]». Її структура є складною і складається з трьох шарів: духовний шар, буттєвий та рефлексивний. Тобто, якщо розглядати культуру як процес творення нових смислів, що власне відбувається у рамках нашої свідомості, то ми можемо допустити, що на цей процес впливають і проєкції несвідомого, які у рефлексивному шарі свідомості утворюють смисли та значення.

На думку німецького філософа Карла Ясперса: «Ми нічого не знаємо ні про моменти історії, що творять, ні про перебіг духовного становлення, нам відомі тільки результати. І на підставі цих результатів нам доводиться робити висновки. Ми ставимо питання про те, що стало істотним у перетворенні людини на людину у світі, який вона створює; про те, які відкриття вона зробила у небезпечних ситуаціях, у своїй боротьбі, керована страхом та мужністю; як склалися взаємини статей, ставлення до життя та смерті, до матері та батька [68 с. 67]». Тож можемо припустити, що саме наш досвід та поступове набуття навички сприймати та розуміти власне «Я» надало нам поштовх змінювати світ навколо нас та змінювати своє ставлення до когось або чогось.

У даному випадку Потворне може виступати як ціле поле смислів, котрі не мають форми, не є цілісними у нашому несвідомому і які проєктуються в свідомість, далі під дією зовнішніх факторів (суспільна думка, епоха, технології) втілюються у нашу оцінку певних предметів або явищ.

Потворне, на відміну від Прекрасного, вирізняється багатоманітністю проявів і це в свою чергу додає аргументів на користь фрази Умберто Еко «Потворність непередбачувана, краса гранична [20, с. 112]». Потворне є не тільки протилежним до краси, воно спроможне в негативній формі демонструвати уявлення про ідеал

естетичного, а також є способом вираження негативних емоцій, страхів та невдоволень.

Про багатоманітність потворності говорив також і німецький філософ Теодор Адорно, він підтримував ідею того, що багатоманітність підживлюється як раз за рахунок існуючого протиставлення Прекрасне – Потворне [32]. А К. Розенкранц розділив поняття потворне на види, таким чином виділивши: безформність, неправильність, дефігурацію [23]. У. Еко вважав, що потворне елементарно розглядається як результат порушення норм гармонії, нехтування пропорціями.

При цьому, дуже влучно описує ймовірний взаємозв'язок між красою та потворністю Т. Адорно, коли пише «Якщо взагалі щось виникло в чомусь, то радше гарне виникло в огидному, ніж навпаки [31, с. 75]». Загалом, потворність з точки зору естетики існує у дійсності та окремо у мистецтві. Це є причиною різних підходів до аналізу та пояснення Потворного. Але є і узагальнені особливості, так, наприклад, історичні події та зміни у суспільстві тягнуть за собою зміну естетичних ідеалів . Для кожної доби та культури характерні свої бачення ідеалу, а отже і потворність сприймається по різному.

Канони краси змінюються, до того ж доволі часто і до невпізнанності, проте народжуються вони з існуючого вже, тільки трансформуються у нові інтерпретації. Потворність у контексті такого підходу представлена ширшим спектром сприйняття, бо ж потворне – не завжди погане, що може підтвердити значна кількість матеріалів, які відкривають Потворне у різних засобах, таких як кіно, живопис, скульптура, філософські та художні твори.

В мистецькому просторі поняття потворного часто відносять до творчості видатного художника Ієроніма Босха, адже його специфіка зображення потойбіччя чарує своєю нестандартністю бачення та втілення. Персонажі його творів явно зображені протилежними прекрасному, або як охарактеризував бісів Босха У. Еко: «майже комічні, що нагадують карнавальних персонажів[20, с. 56]».

А до цього, наприклад, людство не могло визначити як зображати спотворене від страждань тіло Христа, поки лише в епоху Середньовіччя не виникає ідея прийняття, осмислення та виправдання «непривабливості» в такому контексті. Це все супроводжується низкою змін у суспільстві, що тягне до зміни поглядів, трансформації канонів церкви. Такий процес, власне, і призводить до сприйняття знівеченості від страждань як краси людської природи Христа. Відповідно і зображення його страждань стають реалістичнішими, такими що викликають відповідні реакції нашої свідомості й спроможні занурити нас у сферу правильних (за мірками тієї епохи) розсудів.

Спроби полюбити та як мінімум сприйняти потворне продовжуються і зараз, але вони звісно поповнюються новими формами та методами. Дослідження доводять і факт того, що соціальні проблеми та страхи впливають на зображення і сприйняття потворності. Це ми знову ж таки можемо пояснити тим, що в період переламних моментів, або криз, коли наш мозок починає боротьбу з процесом неприйняття, невдоволення задля збереження звичного стану забезпечення життєдіяльності організму, наша свідомість під дією несвідомого поля смислів, породжує нові бачення, або переоцінку існуючих. Процес боротьби з власним «Я» запускає механізм зміни не тільки особистісного відношення, але і закладає основу змін у суспільстві.

Коли в реальному матеріальному світі виникає певна загроза, або відбувається щось, що відбуваються зміни, звичний стан життя, яке спроможне впливати на духовний стан людини, тоді наша свідомість вимушено проходить трансформацію. А оскільки наша свідомість не підлягає прямому спостереженню і виходить за межі реального, це дозволяє нам сприймати Прекрасне та Потворне ніби як два тотожних поняття, які співіснують та впливають одне на одне. А на думку автора вплив цей є не рівно пропорційним. Прекрасне ми не ототожнюємо з поняттям «краса», йому ми надаємо звужене розуміння крізь призму довершеності ідеалу (Божественного), але все так само можемо протиставити Потворному.

Натомість Потворне можна звести до тієї ж «другої природи», яка спроможна народжувати нові смисли. Бо ж з царини потворності може виникати як огидне, неприємне, несиметричне, так і красиве у розумінні та під впливом певної епохи, течії, або ідеї.

Ось сучасна американська філософія Кетлін Марі Хіггінс пише «Краса не може бути невинною [12]» в тому сенсі, коли «піднесена пишність ядерного гриба супроводжує моральне зло [12]». І вона має рацію, адже з кожним новим днем у світі, де вирує віртуальне життя, Потворність трансформується від зла та зневаги до закликів підтримки, об'єднань та захисту. Так раніше будь-яке відхилення від стандартів та гармонії у зовнішності перетворювало об'єкт, по відношенню до кого це діє, на потворний. То тепер, коли людство пододало чимало кризів, неодноразово будучи під загрозою винищення (при чому люди знищували самі себе), Потворне набуло нового значення.

Потворне постає для нас в образі Іншого, та протистоїть нашому власному «Я». Ще в Античності філософська думка передбачала автоматичне визначення концепції Іншого як протилежності. Проте, цей термін з'являється як серйозний доробок лише у 18 столітті, коли Георг Гегель вводить у праці «Феноменологія духу» поняття Інший, що постає ключовою складовою самосвідомості. Він пояснює цю ідею тим, що ствердження самосвідомості можливе лише через визнання Іншого.

Але важливо додати уточнення, що в контексті змін, які проходило та проходить людство, враховуючи, які кризові ситуації подолані людським видом, Інший у цьому випадку постає як небезпечний, чужий, ворог, так як про нього говорив і Жан Поль Сартр. Інший наче стає поглядом без лику, той що знецінює, страшить та принижує. Так, в ситуації будь-якої кризи яку людина вимушена долати, будь-яка небезпека розцінюється як потворність. І особливість цього сприйняття полягає в тому, що в цій ситуації «потворність» застосовується майже

до всього, але таке маркування зводить до опису спостерігача ніж до опису самого об'єкту спостереження та маркування.

Це обумовлено в першу чергу тим, що в момент кризи, наш організм в цілому та свідомість зокрема, націлені на забезпечення стабільного та повноцінного функціонування організму в межах допустимої норми, і всі сили спрямовані саме на регулювання найважливіших систем. Натомість деякі вторинні процеси відходять на другорядний план, тобто коли людина переживає стан стресу і основною метою є – виживання, вона не замислюється над тим чи дійсно картина є красивою, а понівечене тіло військового, який пройшов через біль та страждання заради перемоги над ворогом, є потворним. Ні, в цей момент наша свідомість ніби звільняє від контролю нашу реакцію на візуальні подразнення. Ми звільняємося від нав'язаних зовнішніми факторами оціночних суджень, зникає межа між нашою об'єктивною та суб'єктивною оцінкою.

Цей процес дозволяє нашій свідомості дати волю несвідомому, яке продукує реакцію на когось або щось. В результаті психологічного напруження, для нас не є пріоритетним оцінка візуального контексту, ми переходимо на рівень аналізу смислів і того, що стоїть за межею візуального сприйняття.

Відштовхуючись від запропонованої гіпотези, найпотворнішою частиною нас постає ніяк не фізична певна вада, або асиметрія обличчя, а наш розум та свідомість. Саме це створює межі між Прекрасним і Потворним.

Нині ми живемо у світі, де все більша кількість митців привертають нашу увагу до зміни загальнолюдського ставлення до потворності. Мистецтво грає чималу роль у тому, аби ми навчилися сприймати і приймати те, що не підпадає під ідеали. Такий підхід спонукає нас викреслити думку, що потворне – це тільки про зло, адже жодним чином ні. Потворне – це царина нескінченних смислів, вона породжує як красу, так і непривабливість. Творчість багатьох митців, яких ще вчора всі критикували за порушення канонів, гармонії, симетрії та ін., сьогодні це вже дивовижні роботи наповнені новим розумінням від глядача.

Колись Віктор Гюго допоміг узагальнити погляд на Потворне, говорячи: «Прекрасне – лише форма, розглянута в її найпростішому аспекті», а ось «Потворне – це деталь великого цілого, яка вислизає від нас і яка перебуває в гармонії не з людиною, а з усім існуючим[12]». А це дає нам змогу стверджувати, що коли ми маркуємо щось навколо нас, ми в першу чергу говоримо про самих себе, або про те, що викликає у нас страх і змушує нас запускати захисну реакцію, через яку ми фактично вивільняємо наш страх і позбавляємося його.

І у ході розвитку, людина навчилася позбавлятися від меж, так колись Потворне служило фактором соціальної ізоляції, то тепер це поняття ніби ставлять проти себе самого, таким чином кидаючи виклик у протистоянні з успадкованими стандартами та несправедливістю. А отже, тепер потворність для нас виступає як механізм загартування самих себе та освоєння чималого пласту розуміння свого «Я».

Звісно, що світ розвивається далі, знаходячи все нові форми бачення дійсності. При тому, що кожна культура зберігає свої особливості в даному питанні. Наша головна задача нині не дозволити померти «ідеальному» мистецтву і не боятися мистецтва потворного!

І досліджуючи сприйняття потворності, варто проаналізувати його історію та які зміни у поглядах виникали під дією конкретного перебігу подій, або під впливом філософських чи то релігійних течій. Адже це дозволить нам зрозуміти і твори того часу, ідеї та винаходи. Бо, як ми зазначали вище, Потворне – це не просто естетична оцінка, це цілий комплекс сприйняття дійсності, який існує незалежно у нашому несвідомому, виступає як естетичний рушій і таким, що в процесі рефлексії спроможне створювати нові смисли, задля подолання стану невдоволення і т.ін.

РОЗДІЛ II. ІСТОРІЯ СТАНОВЛЕННЯ ЕСТЕТИЧНИХ ПОГЛЯДІВ

2.1. Передісторія формування уявлень про красу та потворність

Особливості сприйняття такого суперечливого поняття як потворність існували завжди, звісно погляди та породжені смисли змінювалися під дією тих чи інших факторів. Потворне багатоманітне, безмежне та вільне у питанні впливу, на відміну від краси. Адже, краса – занадто мінлива, її ідеї та ідеали трансформуються у все нові та нові форми, до того ж, зміни відбуваються швидко та відносно несподівано. Та чи існують закономірності цих змін? Звісно це питання цікавило багатьох, але відповідь на нього остаточно визначити сучасній людині, яка живе у світі технологій, можливостей та задоволень, стає все важче.

Говорять, що задля розуміння певного явища необхідно вивчити його сутність, його дійсність та беззаперечно історію. Історія є досвідом, який люди проживали протягом століть. І вивчення цього досвіду може дати змогу нам відтворити в своїй уяві особливості певних періодів, закони та примхи простих людей, задля можливості осмислення сьогодення і припущень стосовно майбутнього.

Звісно, вивчаючи людську спроможність естетичної оцінки єдиним об'єктом дослідження стають матеріальні твори, які демонструють нам ідеали краси, особливості відтворення дійсності, нюанси розуміння різних явищ всіх епох.

Феномен потворності розглядається різними науками, проте, приналежність цього поняття до різновиду естетичної оцінки дає нам право аналізувати історію потворності саме під кутом історії естетики. Звісно, наука естетика виникла не так давно. Серед ряду філософських наук вона є відносно молодого, але це не виключає ймовірності, що естетична думка виникає ще з моменту появи людини. Особливість вивчення та власне дослідження історії естетичної думки полягає у постійній динаміці цієї науки.

Історія естетичної думки є рушієм постійного контакту теоретичних напрацювань з історичними фактами, що як результат і дають окреслення історії науки естетики.

Домінантне значення у питанні вивчення історії естетики ґрунтується на виборі влучної періодизації. Так, якщо ми за основу будемо вважати зміну соціально-економічних факторів, то розгляд історії естетичної думки буде пов'язаний із загальною історією і відштовхуватися від стандартної історичної періодизації. Натомість, коли ми приділяємо увагу й відносній самостійності розвитку естетичних ідей, то ми торкаємося духовної культури суспільства, її вплив на наше бачення краси та потворності, зокрема. Окрім того, ми не маємо забувати про вплив міфології, релігії та матеріальної культури.

Взагалі, сам термін «естетика» з'являється в роботі Александера Готліб Баумгартена під назвою «Aesthetica», що вийшла у світ в 1750-1758 р. На його думку естетика – наука про нижчий рівень пізнання, тобто про чуттєвий. Для порівняння, вищим рівнем пізнання він вважав логіку [1]. Естетика – наука про прекрасне, цю ідею розвивали й І.Кант, Г.Гегель та ін. Проте, естетична думка має багатоманітні втілення, тому обмежувати естетику лише прекрасним – некоректно.

Говорячи нині про естетику ми розуміємо, що вона охоплює значну частину культури і виражає її в основних парних категоріях: прекрасне - потворне, піднесене – низьке, комічне – трагічне. Таке розуміння стало результатом тривалого аналізу та вивчення векторів естетичної думки на основі мистецтва. Саме мистецтво постає для нас головним джерелом інформації в окресленій проблемі.

Та попри все, для людини й досі залишається відкритим питання що таке краса і де огидне, або яка межа між прекрасним та потворним, де справжнє зло і де добро. Часто зустрічаються спроби пояснити це все, але тільки з точки зору позитиву, а про непривабливе говорити мало хто хоче, уникаючи такого бінарного аналізу.

Основним зібраним та структурованим джерелом відповіді на ці питання стала робота Умберто Еко «Історія потворності». Філософ розглянув потворність не просто як антипод краси, що притаманно іншим дослідникам, а як явище, що має багату палітру проявів. Він говорив про обмеженість краси, адже явище краси загнане в рамки певних ідеалів, норм та стандартів, натомість потворність необмежена, вона проявляється в різних формах і викривленнях. У. Еко наводив приклад, сказавши, що ідеальний ніс не може бути довшим чи ширшим, бо існують відповідні критерії ідеальних пропорцій, а от потворний, тут вже безліч варіацій, майже все, що не підпадає під критерії краси – автоматично є потворним.

Хоча насправді, механізм сприйняття та естетичної оцінки не виділяє одразу все навкруги (що не є бездоганим) як потворне, можна виділяти навіть рівні відрази. Таким чином, потворним стає те, що викликає найбільшу відразу.

Будь-яка епоха мала свої ідеали краси, які знаходили втілення у працях філософів та художників. Їх роботи стають для нас чи не єдиним джерелом для відтворення та аналізу історії естетичних думок, проте в основному це допомагає з розумінням історії саме краси, з потворністю все набагато складніше. Так першим серйозним дослідженням потворного стала лише робота Карла Розенкранца «Естетика потворного», яка вийшла у світ тільки в 1853 році. І це чи не єдиний приклад такої роботи. А тема краси досліджується регулярно і має доволі ґрунтовну базу теоретичних матеріалів, це і дозволяє нам міркувати про ідеали та прихильності різних епох [23].

Краса та потворність мають і спільні елементи історії, тому розглядаючи історію потворності необхідно паралельно вивчати й історичні відмінності у баченні краси. Досліджуючи ці питання, ми спираємося на досвід близьких до нас культур Західної Європи. По-перше, європейські культури мають джерельну базу для можливості вивчення естетичної думки окремих епох, що, наприклад, непридатне екзотичним культурам, а по-друге, мистецтво Західної Європи як

джерело інформації, для нас є зрозумілим, тож ми у змозі й обґрунтувати його з наукової точки зору.

Естетичні стандарти будь-якої епохи формуються на підставі соціальних впливів, тобто це дає змогу зробити припущення, що як тільки виникають перші людські спільноти, тоді й починають формуватися перші стандарти краси від яких породжується й уявлення про потворність. Так певна перевага в соціальному сенсі може компенсувати естетичні недоліки. Так наявність грошей або влади, найчастіше, впливають на зміну естетичної оцінки соціуму до відповідної персони. Бо, як зазначалося автором у Розділі 1, коли в нас виникає невдоволення, це породжує страх, який в свою чергу стимулює свідомість до імпульсів задля зміни оцінки, аби зберегти органічний стан людини. В такому випадку, страх людини перед владою іншого переважає над страхом потворності, або соціального невизнання.

Аналізуючи такі особливості, потрібно вміти розрізняти відмінні види потворності. Науковці вивчаючи потворність та його соціальні особливості, роблять різноманітні припущення. Автором було підкреслено, що виокремлюють вроджену потворність, тотальну та формальну, проте достеменних визначень кожної з них немає. Спробуймо розібрати детальніше і сформувані прості визначення цих понять. Вроджена потворність – це відхилення від норми будови та функціонування організму, які є від моменту народження. Тотальна потворність – вродженні та/або набуті фізичні вади (відхилення від норми) у комплексі з моральною (психологічною) неповноцінністю. Формальна потворність – оцінка, яка може виникати спонтанно, інколи тимчасове емоційне сприйняття, та не мати істотного значення.

Історія нашого естетичного сприйняття починається майже від моменту появи на світ людини. Таке припущення звісно можна розглядати, але прихильники біологічної теорії еволюції й досі не можуть пояснити притаманне людському виду відчуття краси, проте роблять спроби з'ясувати механізм поняття привабливості. В

основному всі дослідження з цього питання базуються на вивченні статевого потягу, але як відомо він притаманний всім біологічним видам. Тому до роботи з вивчення нашого потягу до краси долучаються й психологи, які й намагаються визначити яким чином та за якими критеріями наша свідомість оцінює іншу людину. Найголовніше, що намагаються з'ясувати, це власне що зароджує наші смаки і як в нашій свідомості виникають перші ідеї про те, що являє собою краса, а що є потворним.

Статевий потяг пояснити можна звичайним природнім інстинктом до продовження роду, а ось які критерії формували перші уявлення про красу – це переважно здогадки або припущення, бо ж достовірних джерел цієї інформації не було, або не збереглися. Якщо, наприклад, аналізувати доісторичні наскальні розписи, перші фігурки, які виробляють люди і т.ін., то можна припустити, що й у питанні статевого потягу перевагу мали ті, що мали більші шанси на виживання та мали більш вираженні ознаки можливості продовження роду. Аналіз трипільської культури подає дуже яскравий приклад. Археологами було знайдено чимало глиняних фігур жінок, які мали вираженні ознаки статі та особлива увага була прикута до фізіологічних особливостей. Тобто, трипільські богині уособлювали родючість та продовження роду, а тому і зображували їх в підкресленими грудями, вираженими стегнами і т.д.

Прикладів таких культур і власне варіантів втілення привабливості та значущості можна навести чимало. Тож, можна зробити припущення, що наше сприйняття краси починає формуватися саме на підґрунті біологічних інстинктів. Натомість, якщо виникає відчуття привабливості, то автоматично формується і протилежне, тобто відраза. Якщо ми розглядаємо процес зародження цього явища, то певно, що перші відчуття відрази були пов'язані знову ж таки з біологічними інстинктами, а точніше з відхиленнями від уявлень про привабливість під дією інстинктів: нездорове тіло, невиражені статеві ознаки або неспроможність продовження роду.

Або ж, говорячи про загальний перебіг історії закладання естетичної свідомості, то ще в епоху Мустьєрської культури, а це 80-21 тис. років до н.е., виготовляючи знаряддя праці, чоловіки наносили барви, робили перші спроби різьблення, тобто виявляли бажання прикрасити знаряддя. Тут вже про біологічний інстинкт складно сказати, бо ж прикрашання зброї чи знарядь праці не грала ролі у продовженні роду.

Наскальні зображення теж вдосконалюються та стають від епохи до епохи привабливішими та більш змістовними через додавання нових деталей. Наприклад, серед знахідок доби пізнього палеоліту починають траплятися наскальний живопис, який відрізняється примітивністю, проте з часом первісні люди починають урізноманітнювати зображення, малюючи охрою тварин. Для Мадленської культури (15 – 8 тис. р. до н.е.) вже стає характерним зображення тварин в русі використовуючи декілька кольорів (різні фарби) для передачі зображення наближеного до реальності. В епоху мезоліту зображення передають вже сцени бою, процес полювання і т. ін., але увага прикута до вміння зобразити дію, а не стільки до вимальовування деталей. А з періоду неоліту людина починає вже опановувати декоративне мистецтво, тобто працювати над прикрашанням виробів.

Вважають, що вже в епоху бронзи краса людини та краса навколишнього світу поєднуються, це відбувається в період, коли з'являються потужні класові держави. Єгипет, Китай і Межиріччя започатковують новий етап у розвитку художнього бачення та відтворення світу. Людство формує перші ідеї про естетичні аспекти буття. Щоправда ці ідеї не закріплюються суворими канонами чи положеннями. Це доводять історичні факти у вигляді конкретних прикладів архітектури, скульптури в Єгипті. Особливо в період Стародавнього Царства у Єгипті (2 тис. р. до н.е.) коли формуються повноцінні форми візуальної культури. Так виникають: портретна скульптура, рельєфи, архітектура й інші варіанти візуальних видів мистецтв. Саме з історії Стародавнього Єгипту починаються дослідження перших сформованих уявлень про красу, вони пояснювали як

пов'язані добро та зло між собою, вони навіть сформулювали правила зображення тих чи інших елементів. Таким чином вони виділяли для себе Прекрасне, єгипетська культура концентрує увагу на канони краси і чітко їх витримувала.

Схожий процес становлення естетичної думки відбувався і в шумеро-вавилонській культурі, яка виникла у IV столітті до н.е. Розвиток мистецтва, ремесл та літератури сприяв формуванню і відтворенню їх відповідних канонів краси, що і гарантували існування потворного у вигляді того, що протилежне канонам.

Як тільки в конкретній культурі виникає розуміння Прекрасного, автоматично щось, що не підпадає під критерії краси, набуває негативного значення, тобто стає протилежним до краси, а отже відноситься до категорії Потворне.

Але навіть такі масштабні здобутки могутніх культур не дають нам чіткої відповіді на питання про процес виникнення перших уявлень про красу, вони лише демонструють нам їх. Знайти точку зародження людського бажання естетичної оцінки залишається й досі питанням відкритим.

2.2. Трансформації бачення краси та потворності крізь призму епохи

Перші теоретичні спроби обґрунтувати формування поняття краси та потворності виникають в епоху Античності. Тексти Гомера виділяють як перші, де фіксують писані уявлення про красу, які були характерними для архаїчного періоду Античності. Щоправда, для Гомера властива міфологізація у процесі сприйняття та осмислення навколишнього світу. Автор описує світ антропоморфних (людиноподібних) богів і героїв, що подібні до богів, крім того у творах фігурують чудовиська і відбуваються магичні трансформації людей у тварин. А ось естетика Гомера не поділяє категорій, він вбачає естетику в природі, людині та богах. Причому, він ніби транслює свої погляди на світ, в якому немає чіткої межі між людьми і богами, все існує та розвивається на тлі природи, яка теж взаємодіє.

В античні часи поняття краси мало велике значення для філософії розуміння світу. Філософи підкреслювали об'єктивну та онтологічну природу явища краси, доводячи зв'язок з досконалістю космосу (як символу світового порядку). Піфагорійська філософська школа пропагувала ідею зв'язку між красою та наукою математикою. Таким чином і виникла ідея «золотого перетину» - ідеальних пропорцій, які є естетично привабливими.

Аристотель натомість виводить нову теорію, майже революційну для людей того часу, говорячи про мімезис (наслідування/імітування мистецтва). Зміст мімезису полягав для нього у прямому відтворенні, в акті творчості. Він говорив про те, що ми можемо відображаючи дійсність відтворювати й зображати бридкі мертві тіла та потворних тварин. Це стало підґрунтям для формування уяви про привабливість потворного та навіть знаходить шляхи втілення у мистецтві Нового Часу.

Відповідно до напрацювань Платона, людина перебуває у середовищі краси та абсолютної чистоти до моменту свого народження. Він також вважав красу – центральною ідеєю. Окрім того, Платон запропонував поняття «to kalon» – абсолютне прекрасне, поєднання фізичної та моральної довершеності. Це поняття стало абстрактним початком відліку шляху морального, духовного та фізичного вдосконалення людини. Це поняття відоме нам як калокагатія.

Калокагатія виступає у діалогах Платона як норма виховного процесу. Сукупність норм та характеристик, якими повинен володіти чоловік (тільки грекам-чоловікам було дозволено опановувати даний стандарт виховання) задля того, аби гідним бути визнаним членом суспільства. Під цим поняттям закладають цілий комплекс рис, які можуть змінюватися в залежності від еволюції полюса, перегляді інтересів і т.д.

Цікавий факт, що термін «to kalon» виникає на території Греції, а сучасна мова сусідньої країни Албанії має слово «kalon», що вживається у значенні «те, що проходить», а тому ми можемо запропонувати гіпотезу, що таке вживання цього

слова обрано не просто так, бо це може вказувати також на факт мінливості краси. Краса – те, що проходить, змінюється, трансформується.

Звісно, античний світ зосереджувався на понятті Прекрасного в першу чергу, але це не заперечує існування й протилежного Потворного. Адже такий культ ідеалів та постійні поштовхи на досягнення цих ідеальних пропорцій тіла, розуму та душі, одночасно й розширюють сферу Потворного. Чим більше ідеальних критеріїв буде вигадано, тим більше відхилень від ідеалів будуть підпадати під загальний осуд, критику та ідентифікацію як потворності.

Й сам Платон пропонує у діалогах ідеї некрасивих речей, а Плотін вказує на наявність моральної потворності. Тобто, Античність постає для нас початком офіційного визнання дуальності цього світу. Тепер у свідомості людей фіксується протилежність краси та потворності, а отже процес продукування смислів переходить в активну фазу.

Так у грецькій культурі формується поняття жаху, потворного, бридкого. Втілюють ці смисли в зображенні безформних монстрів, тварин з людськими рисами та ін., задля формування загального негативного стану по відношенню до цих організмів.

Та невже античний період був настільки прекрасним та гармонійним? Мистецтво як джерело естетичних уявлень того часу демонструють нам ідеальну картину «епохи гармонії». Та на фоні цього ідеального світу краси вирували й бурхливі потворності. На щастя збереглися й свідчення сучасників про життя епохи, які розповідають про пір, як явище дуже неоднозначне у культурі Античності. Здавалося б, чим може здивувати пір тих часів, але насправді під ідеальною картиною приховуються справжні розваги зі збоченнями, про які згадують й тогочасні філософи.

Так історія свідчить, що античні піри починалися вельми спокійно, перші древні піри не вирізнялися особливою пишністю та різноманіттям частувань. Проте з часом меню почали розширювати, додаючи нові незвичні екстраординарні страви.

Певно що кулінарні шедеври античності явно мали інші смакові ідеали, але є свідчення з записів, що на пір намагалися подавати страви максимально завуальовані, щоб гості довго не могли визначити що саме вони споживають. Кількість страв зростала на столі, врешті доходило до того, що люди вже фізично не могли з'їдати всі запропоновані гостинці, але не спробувати щось зі столу вважалося поганим знаком, а тому античні люди не вигадали нічого ліпшого ніж під час піру регулярно викликати блювоту, аби «звільнити місце» для нових страв. До того ж страви між собою могли абсолютно не поєднуватися і викликати ряд інших неприємних ситуацій.

В Античність також важливу роль грало регулярне вживання вина, адже дар богу Діонісу вважався чи не найголовнішим. Хоча греки намагалися тримати себе в рамках і не долати міру допустимого алкоголю, розбавляючи напої водою, натомість римляни дають абсолютну свободу і позбуваються будь-яких меж у споживанні алкоголю. Такі застілля переходили в п'яні оргії, сварки та фізичні розправи. Це історія, що ховається під маскою краси та прагнення до ідеалів, вона існувала як явний прояв протилежності.

Бездоганне бачення світу та зведення краси до риси божественності, стало майже характеристикою епохи Античності. Проте зміни прийшли с появою християнства та стали серйозно помітними. Саме з виникненням християнства формується і нова теорія бачення та розуміння світу. Тепер світ є співвідношенням добра та зла, він є творенням Божим, що має абсолютне право на існування і може включати в себе і Прекрасне, і Потворне. Але, тепер, коли мистецтво робить спроби зобразити Ісуса та його страждання, тут вже не можна втілити цей образ мученика крізь призму Прекрасного. Для раннього християнства зображення розп'яття було непригаманним, бо ж це суперечило уставленим канонам. Зображувати те, що викликає неприємні почуття не вважалося мистецтвом. Проте, Августин один з перших, хто не побоявся запропонувати зобразити страждання Христа, а навіть навпаки, через понівечене тіло (фізичну потворність), відкрити погляд на духовну

чистоту та красу. Це кардинально змінює сприйняття потворності як такої. Тепер виникає ідея уособлення подвійної природи Ісуса Христа в зображеннях його страждань та понівеченого тіла, що доводило його людську природу і відкривало нові грані розуміння його божественної природи.

Але Георг Гегель звернув увагу на те, що з появою християнства потворне виявляється й у полемічній формі, коли мова йде про зображення гонителів Христа. Такі погляди породжують нову течію мучеників, які пропагують ідею наслідування Христа. Вони наголошують, що мученицька доля чекає на всіх, хто своє життя присвячує вірі. У роботі «Послання до мучеників» Тертуліана (І-ІІІ ст.) головний заклик – терпіти всі страждання, які для вас визначені, при цьому окрім закликів він ще і описує ці садистські випробування.

Тож епоха Античності від ідеалу досконалості (калокагатії) поступово пірнає у прірву страждань та насилля, яка виникає під дією християнських догм і стає провідною ідеєю людського буття.

На зміну античним уявленням приходить епоха Середньовіччя, яка в Європі настає з кінця IV століття і фактично до XIV століття формує, розвиває та утримує нові ідеї та принципи, в тому числі в естетичному напрямку. Культура середніх віків концентрується на релігії, тобто всі інші сфери займають другорядну позицію. Тепер центральною стає саме релігійна догма, ідеї сприйняття та відтворення тих чи інших понять базуються на баченні церкви. Тобто, з початком середньовічної доби, починається руйнація та майже знищення всього, що протилежне церковним канонам.

Християнська схема буття побудована навколо центрального поняття – Бог. Таким чином, Бог як вище абсолютне начало виступає творцем цілого світу і саме він створює порядок і гармонію. Християнська парадигма пропонує ієрархічну світобудову, розрізняючи такі рівні:

- Вищий рівень – довершений (ідеальний), абсолютно прекрасний і сталий світ, який є простором божественного;

- Другий рівень – простір духовності, де існують ангели;
- Третій рівень – простір земного, який є недосконалим, суперечливим та мінливим, а також може в результаті зникнути;
- Нижчий рівень – простір диявола, неупорядкований, хаотичний світ страждань.

Така багаторівнева структура світу, про яку мали уявлення християни, в період Середньовіччя стає провідною ідеєю світобудови. Але навіть з цієї структури ми бачимо чітке розділення, де фігурують різні категорії, отже головною ідеєю християнського світогляду стає протистояння божественного і земного, або добра і зла, краси та потворності.

Обґрунтування особливостей середньовічного бачення світу та явищ здійснювалося регулярно і найголовніше, що праці присвячені вивченню цих питань збереглися і до нині, тому, досліджуючи, ми маємо змогу спиратися на теоретичні знання, які записані та інтерпретовані очевидцями. Тепер наша головна задача не створювати припущення чи висувати гіпотези, а вміти правильно читати джерела, під кутом сьогодення та з розумінням подій того часу. В даному випадку мова йде про естетичні ідеї епохи Середньовіччя, тому головними джерелами достовірної інформації для автора є роботи філософів та теологів, ну і звісно самих творів, які передають безпосередні правила та ідеали.

Ідеали та традиції естетики Античності продовжували своє існування і після розпаду Римської імперії, але вже у Візантії, проти вони зазнали змін, бо для християнського світу всі категорії втрачають свою силу впливу на фоні Піднесеного, адже тепер важлива не людина та її ідеальні риси, а Бог – абсолют.

Християнство також закладає основу символізму. Всі об'єкти та предмети сприймаються тепер тільки крізь призму божественного, значення пов'язане з духовним світом. Тож для розуміння естетичних особливостей епохи Середньовіччя потрібно ще й звертати увагу на символи та знаки, адже за

абсолютно непримітним знаком може ховатися потужний зміст, або зовнішня привабливість, краса може приховувати справжнє жерло зла. Обережність вивчення мистецтва – запорука розуміння закладених смислів. Митці середньовічного періоду прирівнювалися до провідників між божественним та земним, тобто людським. Головна задача, яка ставилася перед мистецтвом полягала у вмінні через знаки і символи філігранно натякати на вічність, досконалість божественного, але вже ніяк не зображати реальну дійсність.

Власне, нова епоха демонструє нові ідеали краси та формує нові уявлення про потворність. Тепер великі очі, які віддзеркалюють душу, стають головним елементом на який звертається увага в процесі сприйняття. Тому і канони зображення ікон втілюють саме ідеальні пропорції краси, задля досягнення найвищої естетичної цінності.

Умберто Еко зазначав, що потворність з'являється у світі як форма жахливого і диявольського в християнській культурі завдяки Іоану Богослову з його одкровенням «Апокаліпсис». В тексті одкровення він описує апокаліпсис як прояв диявольської сили і боротьбу з жахливими потворними чудовиськами, що служать дияволу. Вся історія твору демонструвала постійне протистояння та коливання між станом ейфорії та станом дисфорії, що породжувало постійне очікування чогось або прекрасного, або потворного. Твір стає підґрунтям для опису та візуалізації образу Христа, образів Страшного суду, пекла і т.д.

Тема страждання Христа продовжується в середні віки, адже це підкреслює як символ – велич Ісуса. Психологічно для людини Ісус стає прикладом жертвовності, він страждає за весь людський рід. Якщо порівняти стилістику зображень Христа з безліччю варіацій зображень мучеників, то відчутна серйозна відмінність. Страждання Христа зображають реалістичною картиною, адже таким чином демонструють його піднесеність та абсолютність, його величність та надлюдську природу. Натомість мученики, вони можуть зображуватися з

елементами страждань, але важливо було не перебільшити, бо вони не можуть виглядати гірше за творця.

Окрім того, в епоху Середньовіччя стає звичним зображення різних вроджених та набутих фізичних вад людського роду, особливо це помітно на портретах. І осуд у суспільстві такі зображення могли викликати тільки у випадку, коли символізм їх виходив за межі людської свідомості, коли символи перенапружено балансують на грані зла і добра.

До речі, в середні віки мотиви пекла, смерті та людського земного існування у протиставленні формували дуже неоднозначні сюжети, бо ж мета художників зобразити не саму смерть, а через символізм передати її неминучість. Зображаючи пекло, автори спиралися на різноманітні текстові твори (релігійні, літературні), які яскраво описували уявлення про будову пекла.

Потворність завжди була присутньою як фольга для краси – Красуня і Чудовисько приймали різні форми. Це означає, що як тільки ви встановлюєте критерій для краси, відповідний критерій для потворності завжди здається майже автоматично: «Тільки краса впорядковує симетрію», – говорить нам Ямвліх у «Житті Піфагора», і «навпаки, потворність порушує симетрію [20]». Фома Аквінський навчає, що для краси необхідні три якості — перша з них — цілісність або досконалість, — тому незавершені речі саме тому, що вони незавершені, «є потворними». Вільгельм Овернський додає: «Ми б назвали людину з трьома очима чи одним оком потворною [20, с. 251]».

Таким чином, як і краса, потворність є відносним поняттям. протягом століть було багато текстів про відносність потворності та краси. У XIII столітті Жак де Вітрі писав: «Напевно, циклопи, які мають лише одне око, дивуються тим, хто має два, як і ми... оцінюйте чорних ефіопів потворними, але серед них найчорніша вважається найкрасивішою». Через кілька століть Вольтер писав: «Запитайте жабу, що таке краса... він відповість, що це його дружина-жаба, з її великими круглими очима, що стирчать із маленької голівки, її широким пласким

горлом і її коричневою спиною... Запитай диявола: він тобі скаже, що краса — це пара рогів, чотири пазурі й хвіст [7, с.8]».

Коли Дарвін писав, що почуття презирства та відрази виражаються однаковими способами в більшості частин світу – «Надзвичайна огида виражається рухами навколо рота, ідентичними тим, що готуються до акту блювоти», – він додав, що на Вогняній Землі, абориген простягнув руку, щоб помацати «холодне консервоване м'ясо, яке я їв на нашому біваку, і явно виявив повну огиду до його м'якості; тоді як я відчував цілковиту огиду до того, що до моєї їжі торкався голий дикун, хоча його руки не здавалися брудними [12, с.124]».

Чи існують універсальні способи, як люди реагують на красу? Ні, тому що краса – це відстороненість, відсутність пристрасті. Потворність, навпаки, є пристрастю.

Давайте спробуємо зрозуміти цю думку в світлі попередніх спостережень інших про те, що не може бути естетичного судження про потворність. Іншими словами, естетичне судження передбачає відстороненість. Я можу вважати річ прекрасною, навіть не відчуваючи, що повинен нею володіти. Я втихомирю свої пристрасті. Однак здається, що потворність має на увазі пристрасть, а саме огиду чи відразу. Отже, як може бути естетичне судження про потворність, якщо немає можливості відокремити?

Напевно, є потворність у мистецтві і потворність у житті. Існує судження про потворність як про невідповідність ідеалу краси, наприклад, коли ми говоримо, що картина вази з квітами є потворною. Хто намалював? Гітлер. Мова йде про твір молодого Гітлера. Тоді як натомість виникає пристрасна реакція на те, що ми вважаємо неприємним, відразливим, жахливим, огидним, гротескним, жахливим, лякаючим, кошмарним, непоказним, деформованим, спотвореним, мавпячим, звірячим.

На відміну від Платона, який казав, що слід уникати зображення потворності, починаючи з Аристотеля і далі, в усі часи визнавали, що навіть

потворність у житті можна красиво зобразити, і що вона насправді служить для того, щоб виділити красу або підтримати певна моральна теорія. І, як сказав святий Бонавентура, «*imago diabolo est pulchra, si bene repraesentat foeditatem diaboli* [5, с. б]» – образ диявола прекрасний, якщо він добре відображає потворність.

Отже, мистецтво виклало все найкраще, щоб представити потворність диявола. Але змагання за те, щоб добре зобразити потворність, змушує нас підозрювати, що насправді дехто, хоч і приховано, отримував справжню насолоду від жахливого, а не лише від різноманітних видінь пекла. Ви не можете сказати мені, що деякі пекла були задумані лише для того, щоб налякати вірних: вони також були задумані, щоб завдати нам пекельного удару. Якщо ми розглянемо різноманітні «Тріумфи смерті» з красою скелета або фільм Мела Гібсона «Страсті Христові», ми побачимо жах як джерело задоволення. Фрідріх Шиллер у своєму есе «Про трагічне мистецтво» 1792 року писав: «Це явище, спільне для всіх людей, що сумні, жахливі речі, навіть жахливі, справляють на нас непереборну спокусу, і що перед сценою спустошення та жаху ми відчуваємо водночас відштовхування та приваблення двох рівних сил... Будь-яка історія про привидів, якою б не була прикрашена романтичними обставинами, жадібно поглинається нами, і тим легше, оскільки історія розрахована на те, щоб у нас волосся дибки ставало... Подивіться, який натовп проводить злочинця до місця його покарання![12]»

Ви не можете сказати, що деякі пекла були задумані лише для того, щоб налякати вірних: вони також були задумані, щоб завдати нам пекельного удару.

Подумайте про всі незліченні описи страт, для яких не було жодного справжнього виклику, окрім насолоди від опису страти, бо інакше було б достатньо сказати: «винного стратили». Цей опис мук, заподіяних Андроніку, який був скинутий василевсом Візантії на початку 13-го століття, дивіться в Анналах Никети Хоніата: «Зв'язаного таким чином він був представлений перед імператором Ісаакієм. Його били по обличчю, били ногами по сідницях, виривали бороду, виривали зуби, обстригали голову; він став загальною розвагою для всіх тих, хто

зібрався; його били навіть жінки, які били його кулаками в рот, особливо всі ті, чиїх чоловіків убив або осліпив Андронік. Згодом, з відсіченою сокирою правою рукою, він був знову кинутий у ту саму в'язницю без їжі й пиття, нікого не доглядаючи.

Кілька днів по тому йому викололи одне око, і, сидячи на коростявому верблюді, він пройшов через агору... Одні били його киями по голові, інші забруднювали йому ніздрі коров'ячим гноєм, а треті губками виливали йому в очі виділення з черевів волів і людей... Були й такі, що плювками протикали йому ребра.

Але навіть після того, як повісили його за ноги, ідіотська юрба не залишила мученицького Андроніка і не пощадила його тіла. Зірвавши з нього сорочку, вони вирізали його статеві органи. Один лиходій встромляв довгий меч йому в кишки через рот, інші використовували обидві руки, щоб тримати свої мечі вгорі та опускати їх собі за спину, змагаючись, хто зможе зробити найглибший поріз, і вихваляючись найкращими ударами».

Кілька століть потому, на початку 1950-х років, Мікі Спіллейн, поет маккартизму та майстер крутого роману, розповідає нам, як приватний детектив Майк Хаммер убиває комуністичних шпигунів у «Одній самотній ночі»: «Вони почули мій крик і жахливий гуркіт рушниці та снаряди, що роздирають кістки та кишки, і це було останнє, що вони почули. Вони спустилися вниз, коли намагалися втекти, і відчули, як їхні нутрощі вириваються й бризкають об стіни.

Я бачив, як голова генерала розкололася на блискучі вологі осколки і розлетілася по підлозі. Хлопець з метро намагався зупинити кулі руками і розчинився в кошмарі синіх дірок. Був лише той хлопець у капелюсі зі свинячим пирогом, який божевільно намагався дістати пістолет у кишені. Я вперше націлив автомат і зняв його руку з плеча. Воно впало на підлогу поруч із ним, і я дозволив йому добре на нього роздивитися. Він не міг повірити, що це сталося. Я довів це, вистріливши йому в живіт. Вони всі були такі до біса розумні! Вони всі були до біса мертві!»

Але давайте зробимо крок назад. Греки, ототожнюючи красу з добром — kalòs kai agathòs, ототожнювали фізичну потворність з моральною потворністю. В «Іліаді» Терсіт, «найпотворніша людина, яка прибула до Іліуму, спотворена, кульгава на одну ногу, його плечі зігнуті над грудьми, гостра голова, покрита густим волоссям», був поганим. Так само були сирени, які були огидними, птахоподібними створіннями і зовсім не схожими на сирен, яких пізніше зображували європейські декаденти, які вважали їх красивими жінками. Гарпії, які були такими ж потворними, були поганими – і вони залишалися такими в Дантовому лісі самогубців. Мінотавр також був жахливим, як і Медуза, Горгона та циклоп Поліфем.

Але за часів Платона грецька культура опинилася перед проблемою: як сталося, що Сократ, який мав таку велику душу, був таким потворним? А чому Езоп був мозолем на оці? Згідно з романом Езопа еллінського періоду, байкар був «рабом... огидного вигляду, нікчемний, як слуга, пузатий, деформованої голови, кирпатий, смаглявий, карликовий, кривоногий, короткорукий, косоокий, губи-печінки – віща потвора». Більше того, «він був німим і не міг говорити». Добре, що він умів добре писати.

Для християнства, мабуть, все прекрасно; фактично християнська космологія та теологія пояснює красу всесвіту, так що навіть чудовиська та потворність потрапляють у космічний порядок, діючи як світлотінь на картині, щоб виділити світло. Про це написано незліченну кількість сторінок, перш за все святим Августином. Але саме Гегель зазначив, що тільки з християнством потворність увійшла в історію мистецтва, тому що «Христос, бичований, у терновому вінку, ніс свій хрест до місця страти, прибитий до хреста, помер у агонія катування й повільної смерті – це неможливо зобразити у формах грецької краси». Христос може виглядати потворним лише тому, що страждає. Так само, за Гегелем, «Вороги представлені нам як внутрішньо злі, тому що вони протистоять Богу, засуджують Його, знущаються над Ним, мучать, розпинають Його, а ідея внутрішнього зла і

ворожнечі до Бога несе із собою зовнішню сторону, потворність, грубість, варварство, лють і спотворення їхнього зовнішнього вигляду». Ніцше, як завжди екстремальний, запропонував власну точку зору: «Християнська рішучість вважати світ потворним і поганим зробила світ потворним і поганим».

Звичайно, Середньовіччя рясніло монстрами, але наша чутливість спонукає нас сприймати середньовічних монстрів, як я зауважив щодо краси, як потворні.

Понад усе в цьому гидкому світі покайне смирення тіла набуває особливої цінності. Якщо ви думаєте, що це обмежується середньовічними покайнями, ось текст 17-го століття, в якому отець Сеньєрі розповідає про покайння та болісні самозаподіяні муки святого Ігнатія Лойоли: «носив одяг із веретини поверх грубої волосяної сорочки, обв'язуючи стегна поясом, складеним із колючої кропиви, гострих колючок або залізних вістряків; постити на хлібі та воді щодня, крім неділі, і тоді не дозволяти собі жодних інших поблажок, окрім страви з гірких трав, змішаних із землею або попелом; проходити іноді цілі дні, по три, шість, а то й вісім за один раз, не приймаючи жодної їжі; бичуючи себе п'ять разів на день, і завжди до крові; жорстоко б'ючи по голих грудях важким каменем... Сім годин щодня він проводив у глибокому спогляданні; його сльози не припинялися, його приниження безперервні».

Це був безперервний тон життя, яке він провів у печері Манреса, яке він не пом'якшував, незважаючи на виснажливі й болісні недуги, що незабаром виникли в результаті – «втома, непритомність, напади болю, напади диявола і навіть небезпечна лихоманка» що зрештою виявилось б фатальним.

Звичайно, Середньовіччя рясніло монстрами, але наша чутливість спонукає нас сприймати середньовічних монстрів, як я зауважив щодо краси, як потворні. Вони дивні, зроблені лише з однією ногою та з ротом на грудях, що значно перевищує норму. Вони є провісниками, але були створені Богом таким чином, щоб бути носієм надприродних значень. Кожен монстр має власне духовне значення. У цьому сенсі середньовічні люди не вважали їх потворними — вони вважали їх

цікавими, казковими істотами. Вони бачили їх так, як наші діти тепер бачать динозаврів, яких вони знають напам'ять настільки добре, що легко відрізняють тиранозавра від стегозавра. Вони бачили в них попутників. Навіть на драконів Середньовіччя дивилися з такою цікавістю, тому що вони були вірними емблемами.

В Італії епохи Відродження «красиві люди» вважалися добрими, тоді як «потворні люди» були загалом поганими. Але яка «логіка» стояла за цим міркуванням?

Вивчивши обличчя тисяч засуджених, італійський кримінолог Чезаре Ломброзо (1835-1909) переконався, що він знайшов спосіб розпізнати «природженого злочинця». За його словами, володарі таких рис обличчя, як широка щелепа, глибоко посаджені очі та яструбиний ніс, набагато частіше мали дикий характер і примхливий характер, які спонукали людей до злочинів. Хоча теорії Ломброзо вже давно дискредитовані, фізіономія, або оцінка характеру людини за зовнішнім виглядом, була «наукою», яка протягом більшої частини історії людства мала великий авторитет. Навіть зараз деякі аспекти такого способу мислення породжують поширені упередження (рудоволосих жінок називають пристрасними, білявих — нерозумними). однак, Середньовічне та ранньо-сучасне переконання, що ваша зовнішність щось говорить про ваш характер, можна простежити до класичних джерел, таких як медична традиція від Гіппократа до Галена та пізня антична астрологія. Відповідно до досучасного світогляду, світ складається з чотирьох протилежностей (гарячого, холодного, вологого та сухого), які поєднуються, утворюючи чотири елементи: вогонь (гарячий і сухий), воду (холодний і вологий), повітря (гарячий і вологий). і земля (холодна і суха). Людське тіло пов'язане зі світом так само, як мікрокосм пов'язаний з макрокосмом, і тому саме людське тіло складається з цих елементів і протилежностей. У людському тілі елементи й протилежні елементи поєднуються, утворюючи чотири різні тілесні рідини («гумори»): жовту жовч, чорну жовч, кров і мокроту, і баланс цих гуморів визначає ваше здоров'я, а також ваш колір обличчя.

Оскільки в середньовічній і ранньомодерній думці «комплекція» включала як характер, так і зовнішність людини, вважалося, що переважна кількість певного гумору визначає як зовнішність, так і характер. Є чотири класичні комплекції: холерики, наприклад, високі й худі, мають добру пам'ять, але дуже мстиві; меланхоліки - худі, сентиментальні і типові вчені; сангвініки червонощокі (через всю кров), веселі й хтиві, але також легко гніваються; а ті, хто має флегматичний колір обличчя, бліді й огрядні, ліниві й не дуже розумні. Деякі з цих термінів досі широко вживаються: у романах пристрасних персонажів часто називають «сангвініками», тоді як у голландській мові слово «zwartgallig» (букв. «чорний») є загальним терміном для меланхолії.

З кінця 15 століття фізіогноміка стала навіть більш популярною, ніж це було раніше, особливо в Італії, де було перевидано численні середньовічні та класичні тексти та створено нові твори таких авторів, як Бартоломео Коклес та Джованні Баттіста делла Порта. Впливи цієї традиції також можна знайти в літературних текстах. Гарним прикладом є анекдот Маттео Банделло (1480-1562). Банделло був членом духовенства, а також відомим письменником смішних (і часто досить скандальних) романів, які він зібрав у своїй «Новелі». В одній із цих історій італійський король Фрідріх II розповідає про способи, якими фізіогномісти можуть визначити характер людини за зовнішнім виглядом:

Тоді король сказав, що якщо чоловік має жорстке волосся, він сміливий; якщо у нього широкі м'ясисті груди, він хтивий; і якщо він має протилежне цьому, він боязкий. Якщо у нього дуже кругле обличчя, то він дурний і безсоромний, якщо у нього дуже червоний колір, як перестигла шовковиця, він великий обманщик, а якщо у нього з'єднані брови, то він зрадник.

Більшість цих тверджень мають «логічне» пояснення – якщо ви спочатку приймаєте основні принципи гуморальної теорії. М'яке волосся, наприклад, є у людей флегматичних і тому боязких, а густі і грубі у сангвініків, вогняних і сміливих людей. Коли король продовжує свої порівняння, кажучи, що чоловіки з

кучерявим волоссям або музиканти, або люди зі злим і нестабільним гумором, капітан при його дворі відчуває нагоду.

Вказуючи на іншого придворного з кучерявим волоссям, він кричить, що «Віто там не може заспівати жодної ноти!», що Банделло вважав дуже дотепною відповіддю, тому що, судячи з міркувань короля, тепер усі повинні були б повірити, що через його кучеряве волосся це Віто був дуже злим створінням.

Проблема потворності завжди була предметом критичного дискурсу в естетиці та мистецтві. Однак ця концепція ніколи не існувала сама по собі, а завжди розглядалася в рамках постійно мінливої естетики краси. В епоху Просвітництва філософська естетика постала як нова галузь філософії, і поняття смаку було центральним для неї. Піднесене, прекрасне, комічне і трагічне були чотирма «класичними» категоріями, коли потрібно було робити оціночні судження, коли «класичне поняття потворного вважалось «безформним і, отже, неіснуючим». У своїй книзі «Потворність. Енциклопедія філософії» (1973), Джером Стольніц підтверджує, що «потворне, позбавлене будь-якої атрибутивної цінності, було безформністю через відсутність краси». Тим не менш, історія мистецтва населена образами, де «потворність» набуває форми. Парадоксально, але ці уявлення ніколи не є «потворними», а скоріше «красивими». Але якщо згідно з теорією бінарних опозицій Леві Страуса краса протилежна потворності і навпаки, то як потворність може бути прекрасною? І чому Потворність слід вважати антитезою Краси? Чи можна розглядати його як складову Краси? І як Мистецтво трансформує Потворність, надаючи їй «сирому» змісту певне контекстуальне значення, роблячи Потворність комічною, приємною і, нарешті, прекрасною? Метою цього критичного дискурсу є огляд, порівняння та оцінка деяких основних тверджень, зроблених різними критиками, теоретиками, філософами та митцями на згадані вище теми. Стаття посилатиметься на праці деяких середньовічних мислителів, як-от Олександра Хейлського та Вільяма з Овенгра, на теорії великих умів епохи Просвітництва, як-от Іммануїл Кант та Георга Вільгельма Фрідріха Гегеля, а також

до висловлювань таких сучасних філософів, як Умберто Еко та Санда Міллер. Деякі із зображень творів мистецтва Джованні да Модени, Пітера Брейгеля Старшого, Пабло Пікассо, Дугласа Гордона та Марка Квінна будуть коротко розглянуті та включені як ілюстративний та підтверджуючий доказ.

Від Античності до Середньовіччя різні естетичні теорії розглядали Потворність як антипод Краси. Ранні піфагорійці вважали, що «коли дві протилежності контрастують одна з одною, лише одна з них представляє досконалість: непарне число, пряма лінія та квадрат прекрасні; елементи, поставлені проти них, представляють помилку, зло та дисгармонію. Можна побачити, що неузгодженість, яка не відповідає канонам, на яких ґрунтується Краса (фізична чи моральна), вважається «неприємною»[20, с.126]. Вільям Овержський, філософ тринадцятого століття, повторює цю концепцію: «Ми б сказали, що людина з трьома очима або людина з одним оком фізично неприємна; перший за те, що має те, що є неналежним, другий за те, що не має того, що підходить і підходить». Видається розумним припустити, що те, що було оцінено як «неприємне», швидше за все, було чимось «іншим», скоріше унікальним у своїй відмінності, невпізнаним і неприйнятним. Імовірно, що дієслово «monstrum», яке означає щось «дивовижне, невимовне, невпізнане», може бути пов'язане з цим сприйняттям. Якщо «число», «пряма лінія» і «квадрат» являють собою цілісну форму, то «елементи, розташовані в опозиції», представляють «деформацію». Таким чином, філософ вісімнадцятого століття Девід Юм у своїх роботах говорив, що невпізнаний можна пов'язати з цим сприйняттям. Якщо «число», «пряма лінія» і «квадрат» являють собою цілісну форму, то «елементи, розташовані в опозиції», представляють «деформацію».

Таким чином, філософ вісімнадцятого століття Девід Юм у своєму «У Стандарті смаку» (1757) використовує слово «деформація» замість «потворність» як протилежність «краси». Сучасний німецький теоретик кіно та перцептивний психолог Рудольф Арнгайм запропонував іншу аналогічну думку, де потворність

розглядається «як боротьба протиборчих, неузгоджених порядків». Іншими словами, «розуміння краси в термінах порядку перетворює потворність як форму безладу». Після твердження Архейма постає важливе питання про те, який критерій можна використати для визначення «безформності», «деформації» та «розладу»? Чи можуть ці терміни існувати як заперечення «форми» та «порядку»? Отже, чи можна вважати Потворність запереченням Краси? Численні посилання на ці питання були знайдені в книзі Карла Розенкранца «Естетика потворності».

Карл Розенкранц наголошує на необхідності властивого «людському серцю» пристрасті до «занурення в жахливі безодні зла». Як доказ цього твердження він запропонував «виділену» появу «жахливих фігур» і «жорстоких звуків загибелі» у творах Данте, Мікеланджело, Рубенса, Корнелія та Шпора. Метафорично він визначає це як «естетичне пекло»: «Ми загрузли у злі та гріху, але також і в потворності. Жах безформності й уродливості, вульгарності й жорстокості оточує нас незліченними образами, від пігмеїв до тих гігантських уродств, з яких пекельне зло спостерігає за нами, скрегочучи зубами. Саме в це пекло краси ми хочемо спуститися. І неможливо це зробити, не потрапивши водночас у пекло зла, справжнє пекло, бо найпотворніше не те, що викликає огиду в природі <...> це егоїзм, який виявляє свою дурість у віроломних і легковажних вчинках. , в зморшкуватих лініях пристрасті, в похмурих поглядах і в злочині [20 с.135]».

Відповідно до цієї теорії стає зрозумілим, що Краса і Потворність розглядаються як нероздільні поняття, і розуміння одного неможливо без розуміння іншого. Таким чином, потворність можна розглядати як складову і вимогу Краси. Ці погляди були отримані в античні часи, коли Геракліт мав припустити, що «гармонія — це не відсутність, а рівновага між протилежностями [20, с.72]». Середньовічний мислитель Олександр Хейлський у своїй книзі коментарів «Summa», також повторився до цієї ідеї. Він стверджував, що «створений всесвіт — це ціле, яке слід оцінювати в його цілісності, де внесок тіней полягає в тому, щоб зробити світло сяючим ще більше, і навіть те, що можна вважати потворним саме

по собі, виглядає прекрасним у рамках» загального порядку[20, с. 148]. Інший середньовічний мислитель, теолог і поет Ален де Лілль також підняв ту саму проблему: «як «монстри» можуть бути «жахливими» і проникати в гармонію творіння як джерело збурень і деформацій? якщо Бог включив їх у свій план? (20, с. 145)]. Сучасні роздуми над цією ідеєю належать професору Умберто Еко. Він бачить красу і потворність як «дві сторони однієї медалі».

Щоб підтвердити ці теорії, важливо згадати пропозицію сучасної письменниці Санди Міллер, яка полягає в тому, щоб розглядати відношення між «потворним» і «красивим» як альтернативне відношення між «чорним» і «білим». За словами пані Міллер, чорний колір визначається як «не білий», і навпаки. Тому в «білому» завжди є частка «чорного», і, отже, «біле» є постійним змістом «чорного». Таким же чином це стосується відношення між «красою» і «потворністю», де обидва поняття доповнюють одне одного.

Потенціал розгляду потворності як вимоги краси спонукає дослідити, як «потворність» може бути трансфігурована в поєднанні з красою. Найбільш яскраві приклади цього «об'єднання» можна знайти в мистецтві. Умберто Еко у своїй книзі «Історія краси» зазначив: «...хоча потворні створіння та речі існують, мистецтво має силу зобразити їх у прекрасний спосіб, і Краса цієї імітації робить Потворність прийнятно...[29, с. 133]» Відповідно до цього твердження «потворність» набуває потенціалу називатися «красивою». Вирішальний доказ цього явища можна знайти в «Критиці судження» Іммануїла Канта, де відмінність між «природною красою» та «мистецькою красою» спеціально підкреслюється як «прекрасна річ» і «прекрасне зображення речі». Він також наголосив на силі мистецтва кинути виклик і змінити сприйняття «потворності», сказавши, що «образотворче мистецтво виявляє свою перевагу в красивих описах речей, які в природі були б потворними та неприємними[29, с. 47]». Підтвердження цієї концепції можна знайти і в середньовічній філософії. У своєму «Коментарі до речень чотирьох книг» італійський богослов Бонавентура з Баньореджо розмірковував над проблемою

красивого зображення диявола: «Зрозуміло, що зображення називається гарним, коли воно добре намальоване, і воно також називається гарним, коли воно добре представляє людину, зображення якої воно є. І те, що це ще одна причина Краси, впливає з того факту, що один (модус Краси) може бути присутнім за відсутності іншого: саме тому ми можемо сказати, що образ диявола прекрасний, коли він добре представляє хибність диявол, і, як наслідок цього аспекту, він (образ) також огидний [29, с. 132]».

Крім того, ця концепція знаходить своє відлуння в пізньому християнському періоді, коли «центральне значення надається болю, стражданням, смерті, тортурам, пеклу та фізичним деформаціям, яких зазнають як жертви, так і їхні мучителі». Філософ дев'ятнадцятого століття Георг Гегель досліджував це явище у своїй «Естетиці», зазначивши, що «форми грецької краси не можуть бути використані для зображення бичування Христа, увінчаного терновим вінцем, який тягне хрест до призначеного місця мук, розіп'ятого і вмирає серед мук тривалої мученицької агонії. Він підкреслює, що «перевага цих ситуацій надається святістю самою по собі, глибиною інтимного, нескінченністю страждання як вічної миті духу, а також божественним спокоєм і покорою [29, с. 135]».

Відповідно до наведених вище тверджень, розумно припустити, що зв'язок між формою та змістом слід завжди враховувати при оцінці будь-якої форми «потворності» в мистецтві. Вагомий виклик для інтерпретації містять у собі портретні роботи таких художників, як Генрі Тонкс, Пабло Пікассо, Френсіс Бекон, Отто Дікс, а також сучасних творців, як Педді Хартлі, Дуглас Гордон і Сінді Шерман.

Говорячи про концепції та сприйняття «потворності» і, отже, «краси» в сучасному мистецтві, Умберто Еко дуже влучно формулює це, коли зауважує, що «мистецтво більше не зацікавлене в створенні образу природної краси, а також не прагне отримати задоволення від споглядання гармонійних форм». Еко стверджує, що, навпаки, «його метою є навчити нас» тлумачити світ іншими очима,

насолоджуватися поверненням до архаїчних чи езотеричних моделей, всесвітом снів чи фантазій психічно хворих, видіннями, спровокованими наркотиками, повторним відкриттям матеріалу, яскравим повторним представленням повсякденних предметів у неймовірні контексти та підсвідомі спонукання». Відповідно до цього можна припустити формування нової естетики, де домінуюча сила належить «красі провокації», функцією якої є спілкування та навчання, а також виклик, розрив та змінити усталені канони, традиції та погляди. У цьому контексті естетичний ідеал («краса») та його заперечення («потворність») набувають нової форми в «тотальному синкретизмі» та «абсолютному та нестримному політеїзмі», який завжди «контекстуальний і тонко пов'язаний із соціальними цінностями та моральними установками та віруваннями». Однак це твердження особливо актуалізується в сучасності, про що неодноразово згадувалося раніше.

Найбільші уми, такі як Вільям Шекспір, Бенджамін Франклін, філософ Девід Юм і письменниця Маргарет Гамільтон, усі вони заявляли у своїх творах, що краса (і, отже, потворність) речей існує лише в розумі, який їх споглядає.

На завершення, після огляду, порівняння та зіткнення з деякими твердженнями щодо проблеми потворності як естетичної категорії у філософії та мистецтві, докази свідчать про те, що «потворність» не існує сама по собі, а може бути зрозуміла та оцінена лише у зв'язку з поняття «краса». Згідно з дослідженнями історії критичних досліджень цієї теми, помітне домінування трьох основних концепцій. Деякі теоретики вважали «потворність» антитезою краси. Інша частина мислителів вбачала в «потворності» складову і вимогу «краси», стверджуючи, що гармонія може бути досягнута лише об'єднанням двох протилежностей. Таким чином, у рамках цієї концепції з'явився інший погляд, згідно з яким «потворність» набула потенціалу вважатися «красивою» і «приємною». Зокрема, це явище виявилось в мистецтві, де особливо враховувалася різниця між «річчю» та «відображенням речі» та з'явилося визначення як «красиве відображення потворності». Інший, більш узагальнений погляд на цю проблему ґрунтувався на

суб'єктивності «краси» та «потворності», що лежало в основі необхідного розгляду зв'язку між формою та змістом, а також його контекстуального значення під час оцінювання. З'ясувалося, що ця концепція є домінантною в сучасний час, коли «краса провокації» в мистецтві функціонує як інструмент комунікації та «вчить нас тлумачити світ іншими очима». Можна побачити, що проблема «потворності» / «краси» завжди була предметом критичного дискурсу, і можна передбачити, що вона не вирішить свою суперечливість у майбутньому через нестримну потребу осягнути «істину» та знайти нові рішення, настільки властиві людській природі. Людина завжди буде запитувати себе, що таке краса, тому що вона знає, що «краса рятує світ».

Тепер краса – мінливе явище, яке рятує світ, при чому кожен раз по різному, а потворність все так само залишається широким полем творення смислів, що породжує та поглинає навколишній світ і нашу естетичну оцінку цього світу. Сучасні інновації стають підґрунтям для абсолютно нових форм інтерпретації вже існуючих творів, а особливо для створення нової моди на красу і потворність.

РОЗДІЛ III. ГУМАНІТАРНА КРИЗА СУЧАСНОСТІ ТА ПОТВОРНІСТЬ: ТРАНСФОРМАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ ТА ЇХ ПРОЯВ У МИСТЕЦТВІ

3.1. Гуманітарна криза як суспільне явище сучасності

Ми живемо у мінливому світі, де кожного дня трапляється щось нове, це може бути як щось хороше, позитивне, так і якісь трагедії, катастрофи та ін.

З розвитком технологій, ми дізнаємося про всі події тут і зараз, навіть знаходячись в сотнях кілометрів від місця. І в сучасному світі проблемні питання, що породжують кризи – є явищем майже постійним. Гуманітарна сфера нашого життя є самою вразливою до різних проблем і фактично, саме через це гуманітарні проблеми, кризи або в гіршому випадку катастрофи стають для нас навіть звичними. І абсолютно логічним є, що будь яка зміна нашого фізичного або психологічного стану втілюється й у нашому сприйнятті.

Гуманітарна криза – це загальна надзвичайна ситуація, яка зачіпає цілу громаду чи групу людей у регіоні, що включає високий рівень смертності чи недоїдання, поширення хвороб, епідемій і надзвичайних ситуацій у сфері охорони здоров'я. Це також може включати брак чистої води, продовольчої безпеки, санітарії та житла.

Загалом кажучи, ця ситуація є результатом попередньої відсутності захисту в частинах світу, які вже страждають від постійної нерівності, бідності та відсутності основних послуг; і тригер, який погіршує ситуацію: політичні події, такі як збройні конфлікти, перевороти, етнічні та релігійні переслідування тощо, а також екологічні катастрофи, такі як цунамі, землетруси, тайфуни тощо.

Коли ситуація погіршується, і оскільки країна не в змозі впоратися з наслідками, гуманітарна допомога є важливою для задоволення потреб уразливих людей. Це може мати форму продовольчої допомоги, медичної допомоги, відновлення інфраструктури тощо. Зменшення кількості жертв поклало б край кризі та розпочало б період співпраці в галузі розвитку .

Є багато факторів, які можуть спричинити гуманітарну кризу. Давайте розглянемо деякі з них:

- Політичні хвилювання: окрім голоду та смерті, збройні конфлікти та громадянська війна породжують кризи біженців. За даними ACNUR — Агентства ООН у справах біженців — наприкінці 2019 року майже 80 мільйонів людей у всьому світі були змушені покинути свої домівки через конфлікти та переслідування. Ємен, Сомалі, Південний Судан і північ Нігерії є прикладами криз, викликаних політичними конфліктами.

- Екологічні причини: вони привертають менше уваги ЗМІ та шуму, але зміна клімату має величезний вплив на гуманітарні кризи. За даними ООН, 90% катастроф викликані зміною клімату. За останні 20 років кількість стихійних лих подвоїлася: повені, посухи, хвилі спеки та руйнівні шторми забирають людські життя та спричиняють дефіцит, який змушує їх емігрувати в пошуках притулку. Світ досі пам'ятає цунамі в Індійському океані (2004), землетрус на Гаїті (2010), найсильнішу за останні 60 років посуху, яка вразила Сомалі у 2017 році, чи циклони Ета та Йота, які послідовно обрушилися на Гондурас (2020). За даними Управління ООН зі зменшення ризику стихійних лих (UNDRR), у період з 2000 по 2019 рік стихійні лиха забрали життя 1,23 мільйона людей.

- Невідкладна охорона здоров'я: епідемії можуть спричинити масштабні гуманітарні кризи. Враховуючи, що Всесвітня організація охорони здоров'я (ВООЗ) каже, що 1,6 мільярда людей у світі не мають доступу до базової медичної допомоги, інфекційні захворювання є величезною проблемою для гуманітарної допомоги. Лихоманка Ебола, смертність від якої становить від 50% до 90%, заразила майже 30 000 людей у Західній Африці між 2014 і 2016 роками, убивши 11 000 з них. У 2018 році малярія забрала життя 405 000 людей, майже всі вони в Африці на південь від Сахари. ВІЛ уже вбив 33 мільйони людей, і він все ще є серйозною глобальною проблемою охорони здоров'я. Холера, яка спричинена

поганими санітарними умовами та забрудненою водою, щороку забирає до 140 000 життів.

Наслідки гуманітарної допомоги є руйнівними для суспільств, на які вона впливає. До них належать:

- Переміщення населення: щоб втекти від збройних конфліктів, голоду та кліматичних катастроф. За даними ACNUR, 80% переміщених осіб перебувають у країнах, які страждають від серйозної продовольчої безпеки та недоїдання. Сирія очолює список мігрантів з 6,6 млн осіб.

- Голод і недоїдання: війни руйнують сільськогосподарські угіддя та інфраструктуру, унеможливаючи транспортування їжі туди, де вона потрібна. Зміна клімату також завдає шкоди посівам через зміну режиму опадів і посухи, а чума руйнує ферми.

- Відсутність базових послуг: школи, лікарні та їхній персонал захищені міжнародним правом. Однак вони все ще стають мішенню в багатьох випадках.

Організація Об'єднаних Націй закликає захистити ці основні служби в зонах конфлікту, щоб запобігти невибірковим нападам на школи та університети, подібні до тих, що відбуваються в Афганістані, а також заклади охорони здоров'я, які намагаються впоратися з кризою COVID-19 у Лівії, які піддаються бомбардуванням.

Сьогодні в багатьох країнах відбуваються гуманітарні кризи, але найбільше хвилює міжнародних спостерігачів сьогодні саме питання війни в Україні.

Згідно з ОСНА, гуманітарна допомога – це комплекс дій, які вживаються для надання допомоги, захисту та захисту людей, які постраждали від катастрофи, яка впливає на їхнє життя та засоби для виживання. Тому зусилля з надання допомоги спрямовані на захист людського життя, полегшення страждань, підтримку гідних умов і гарантування доступу до основних послуг, таких як їжа, медична допомога, вода та притулок. Гуманітарна допомога також має захищати основні права,

захищаючи права людини, свідчити, засуджувати, чинити політичний тиск і надаючи підтримку.

Відповідно до звіту Global Humanitarian Assistance 2020 від Ініціатив розвитку, у 2019 році найбільше коштів на гуманітарну допомогу надали Сполучені Штати за рахунок приватних пожертв (5,85 мільярда євро), за ними йдуть Німеччина (2,758 мільярда) та Велика Британія (2,59 мільярда). Європейський Союз посів четверте місце з 1,922 млрд. Більшість цієї допомоги надійшла до Ємену (4,178 мільярда євро), за ним йдуть Сирія (1,922) та Ірак (1,086).

Як інституція Організація Об'єднаних Націй реагує на гуманітарні кризи через різні організації, такі як Управління з координації гуманітарних питань (ОСНА) і Центральний фонд реагування на надзвичайні ситуації (CERF). Інші важливі організації також надають гуманітарну допомогу, наприклад Програма розвитку ООН (ПРООН), Управління Верховного комісара ООН у справах біженців (УВКБ ООН), Дитячий фонд ООН (ЮНІСЕФ) і Всесвітня продовольча програма (ВПП).

Важко перебільшити втрати, які міжнародний збройний конфлікт в Україні завдав цивільному населенню за останні місяці, на додаток до восьми років жорстокого збройного конфлікту на Донбасі. Загинули та були поранені цивільні особи. Мільйони людей ринули до сусідніх країн у пошуках безпеки. Інші прожили більшу частину останніх місяців під землею, шукаючи притулку від бомб. Були зруйновані будинки, школи, лікарні та інша критична цивільна інфраструктура. Цілі міста були сильно зруйновані.

Напад росії на Україну може створити до семи мільйонів біженців. Експерти кажуть, що незабаром війна може стати найбільшою гуманітарною кризою в Європі з 1990-х років.

Вторгнення президента росії Володимира Путіна в Україну спричинило найбільшу гуманітарну кризу в Європі за останні десятиліття. Оскільки сотні тисяч людей тікають від ескалації конфлікту, сусідні країни та міжнародні організації

мобілізуються, щоб засудити війну Росії та надати допомогу зростаючій кількості біженців.

За даними агентства ООН у справах біженців, десять мільйонів людей, або приблизно чверть населення, були переміщені; з них майже чотири мільйони втекли до сусідніх країн, включаючи Угорщину, Молдову та Польщу. Організація Об'єднаних Націй готується до семи мільйонів внутрішньо переміщених осіб і до семи мільйонів біженців, що стане найбільшою пов'язаною з війною масовою міграцією з часів Балканських війн 1990-х років. Станом на 20 березня щонайменше 902 цивільних загинули і 1459 отримали поранення, хоча фактичні цифри, ймовірно, набагато вищі.

Багато російських атак вразили густонаселені райони, змусивши мирних жителів шукати притулку на станціях метро, а сотні тисяч залишилися без електрики, води чи основних засобів.

Експерти також стурбовані зростаючою залежністю Росії від артилерії, касетних боєприпасів, ракет та іншої зброї, яка може спустошити цивільні райони, зокрема у великих містах Чернігові, Харкові, Києві та Маріуполі. Вони кажуть, що ця ескалація, швидше за все, призведе до більших жертв серед цивільного населення та пошкодження інфраструктури.

Тим часом передача COVID-19 залишається високою в країні, і лише близько 36 відсотків українців повністю вакциновані проти цієї хвороби. З огляду на те, що служби охорони здоров'я в країні вже розтягнуті, доступ до лікування буде дедалі важчим.

Європа швидко відреагувала, і експерти кажуть, що це найбільша демонстрація європейської мобілізації за останні роки. Польща, де вже проживає приблизно 1,5 мільйона українців (як натуралізованих громадян, так і тимчасових трудових мігрантів), прийняла більше половини всіх нових біженців, понад 2,2 мільйона. Щоб підготуватися, країна створила тимчасове житло, лікарні та центри прийому, які пропонують їжу, інформацію та медичне приладдя.

Незважаючи на постійне місце Росії в Раді Безпеки, Організація Об'єднаних Націй висловила широку опозицію до війни Москви. 25 лютого одинадцять із п'ятнадцяти членів Ради Безпеки проголосували за резолюцію під керівництвом США, яка рішуче засудила війну та закликала Росію негайно вивести свої війська з України; Проте вето Росії заблокувало цей захід. (Китай, Індія та Об'єднані Арабські Емірати утрималися) Через тиждень екстрена сесія повного складу Генеральної Асамблеї ООН — перша така сесія з 1997 року — проголосувала 141 проти 5 за аналогічний текст, що засуджує війну.

У той же час багато агентств ООН вживають заходів. Генеральний секретар Антоніу Гутерріш швидко призначив координатора кризової ситуації в Україні та оголосив про надання 20 мільйонів доларів допомоги від Центрального фонду реагування на надзвичайні ситуації ООН. Так само Агентство ООН у справах біженців прагне зібрати 1,7 мільярда доларів на гуманітарну допомогу.

3.2. Зміна естетичного сприйняття внаслідок гуманітарної кризи

Сприйняття людини – це важлива здатність розпізнавати і аналізувати світ, що оточує. Для людини світ – це постійний набір характеристик, так вона визначає особливості та має змогу передати свої враження або заперечення. Сучасні аспекти життя зробили з людини глядача, або інколи навіть актора, який грає певну роль в соціумі й генерує ціннісний естетичний аналіз. Фактично, для сучасної людини естетизація оточуючого світу стає невід'ємною.

Так людина стає «фільтром» досвіду цілого людства у поєднанні з власним досвідом, за рахунок чого відбувається постійний процес переплетіння протилежностей у свідомості кожної людини. І в такому випадку, важливу роль займає візуальна культура.

Одне з найбільших узагальнень, яке ми можемо зробити про сучасний світ, полягає в тому, що він надзвичайно потворний. Якби ми показали предка 250 років тому в наших містах і передмістях, вони були б вражені нашими технологіями, вражені нашим багатством, приголомшені нашими медичними досягненнями – і

шоковані та не вірили б тим жахам, які нам вдалося створити. Суспільства, які в більшості аспектів є набагато розвиненішими, ніж ті, що були в минулому, спромоглися побудувати міське середовище, більш сумне, хаотичне та несмачне, ніж усе, що коли-небудь знало людство.

Щоб знайти вихід із парадоксу, нам потрібно зрозуміти його походження. Є доволі багато причин потворності.

Поняття краси стало старомодним, від нього пахне елітарністю та шерстистістю. Ніхто більше не може скаржитися на те, що у світі зникла краса, не здаючись м'яким.

Сучасність стала потворною, тому що вона забула, як сформулювати, що краса, зрештою, є такою ж необхідністю для будівлі, як і функціональний дах. Ми втратили словниковий запас, щоб описати наш біль.

Потворність сучасного світу ґрунтується на другій інтелектуальній помилці: ідеї, що ніхто не знає, що є привабливим.

Тривалий час критики модерного та постмодерного мистецтва спиралися на стратегію «Хіба це не огидно». Під цим маємо на увазі стратегію вказувати на те, що певні витвори мистецтва потворні, тривіальні чи несмачні, що «п'ятирічна дитина могла б їх створити» тощо. І вони здебільшого залишилися на цьому. Точки часто були правдивими, але вони також були виснажливими та непереконливими — і світ мистецтва залишався абсолютно незворушним.

Формується враження, що основні твори мистецтва двадцятого століття потворні. Важливе питання: чому світ мистецтва двадцятого століття прийняв потворне й образливе?

Легко вказати на психологічно неблагополучних або цинічних гравців, які вчать маніпулювати системою, щоб отримати свої п'ятнадцять хвилин або гарний великий чек від фонду, або прихильників, які грають у гру, щоб отримати запрошення на правильні вечірки. Але в кожній людській сфері діяльності є свої прихильники, збентежені та цинічні учасники, і вони ніколи не є тими, хто рухає

сцену. Постає питання: чому цинізм і потворність стали тією грою, в яку потрібно було грати, щоб пробитися у світ мистецтва?

Світ модерного та постмодерного мистецтва був і є вкладеним у ширшу культурну структуру, сформовану наприкінці дев'ятнадцятого та на початку двадцятого століття. Незважаючи на випадкові заклики до «мистецтва заради мистецтва» та спроби відійти від життя, мистецтво завжди було значущим, досліджуючи ті самі питання людського стану, які досліджують усі форми культурного життя. Навіть коли деякі митці стверджують, що їхні роботи не мають значення, ці заяви завжди є значущими, заявами з певним посилом. Однак те, що вважається значною культурною претензією, залежить від того, що відбувається в ширших інтелектуальних і культурних рамках. Світ мистецтва не є герметично замкнутим – його теми можуть мати внутрішню логіку розвитку, але ці теми майже ніколи не породжуються зсередини світу мистецтва.

Незважаючи на варіації, які представляє постмодернізм, світ постмодерного мистецтва ніколи не кидав фундаментального виклику рамкам, які модернізм прийняв наприкінці дев'ятнадцятого століття. Між ними існує більш фундаментальна безперервність, ніж розрив. Постмодернізм став просто все більш вузьким набором варіацій на вузький модерністський набір тем.

Зараз основні теми сучасного мистецтва нам зрозумілі. Стандартні історії мистецтва говорять нам, що сучасне мистецтво померло приблизно в 1970 році, його теми та стратегії були вичерпані, і що тепер ми маємо позаду понад чверть століття постмодернізму. Великий розрив з минулим стався наприкінці дев'ятнадцятого століття. До кінця дев'ятнадцятого століття мистецтво було носієм чуттєвості, сенсу та пристрасті. Її метою були краса та оригінальність. Митець був вправним майстром своєї справи. Такі майстри вміли створювати оригінальні зображення, що володіли людською значущістю і універсальною привабливістю. Поєднуючи в собі майстерність і бачення, художники були піднесеними істотами,

здатними створювати предмети, які, у свою чергу, мали дивовижну силу підносити почуття, інтелект і пристрасті тих, хто їх відчуває.

Розрив із цією традицією відбувся, коли перші модерністи кінця 1800-х років систематично взялися за проект ізоляції всіх елементів мистецтва та їх усунення або протистояння їм.

Причин розриву було багато. Посилення натуралізму дев'ятнадцятого століття призвело до того, що ті, хто не позбувся своєї релігійної спадщини, відчували відчайдушну самотність і без керівництва у величезному, порожньому всесвіті. Розвиток філософських теорій скептицизму та ірраціоналізму змусив багатьох не довіряти їхнім когнітивним здібностям сприйняття та розуму. Розвиток наукових теорій еволюції та ентропії приніс із собою песимістичний погляд на людську природу та долю світу. Поширення лібералізму та вільних ринків спричинило їхніх опонентів з боку політичних лівих, багато з яких були представниками мистецького авангарду, розглядати політичні події як низку глибоких розчарувань. А технологічні революції, викликані поєднанням науки та капіталізму, змусили багатьох проектувати майбутнє, у якому людство буде дегуманізовано або знищено тими самими машинами, які мали покращити його долю.

На початку двадцятого століття відчуття занепокоєння інтелектуального світу дев'ятнадцятого століття перетворилося на повномасштабну тривогу. Художники відповіли, досліджуючи у своїх роботах наслідки світу, в якому, здавалося, зникли розум, гідність, оптимізм і краса.

Новою темою стало: «Мистецтво має бути пошуком істини, якою б жорстокою вона не була, а не пошуком краси». Тож постало питання: що таке правда мистецтва?

Перше важливе твердження модернізму – це твердження змісту: вимога визнання істини про те, що світ не прекрасний. Світ розколотий, розкладається, жахливий, депресивний, порожній і остаточно незрозумілий.

Це твердження саме по собі не є винятково модерністським, хоча кількість художників, які підписалися під цим твердженням, є виключно модерністським. Деякі митці минулого вважали світ потворним і жахливим, але вони використовували традиційні реалістичні форми перспективи та кольору, щоб сказати це. Нововведенням ранніх модерністів було твердження, що форма повинна відповідати змісту. Мистецтво не повинно використовувати традиційні реалістичні форми перспективи та кольори, оскільки ці форми передбачають упорядковану, інтегровану та пізнавальну реальність.

Едвард Мунк першим дійшов до цього («Крик », 1893): «Якщо правда полягає в тому, що реальність — це жахливий, той, що розпадається вир, то і форма, і зміст повинні виражати почуття. Пабло Пікассо потрапив до цього другим (*Les Femmes d'Alger*, 1907): якщо правда полягає в тому, що реальність роздроблена і порожня, то і форма, і зміст повинні виражати це. Сюрреалістичні картини Сальвадора Далі йдуть далі: якщо правда полягає в тому, що реальність незбагненна, то мистецтво може винести цей урок, використовуючи реалістичні форми проти ідеї, що ми можемо відрізнити об'єктивну реальність від ірраціональних, суб'єктивних мрій.

Другим і паралельним розвитком в рамках модернізму є редукаціонізм. Якщо нам незручно думати, що мистецтво чи будь-яка дисципліна може розповісти нам правду про зовнішню, об'єктивну реальність, тоді ми відступимо від будь-якого змісту й зосередимося виключно на унікальності мистецтва. І якщо ми стурбовані тим, що є унікальним у мистецтві, то кожен художній засіб є різним. Наприклад, що відрізняє живопис від літератури? Література розповідає історії, тому живопис не повинен прикидатися літературою; натомість він повинен зосередитися на власній унікальності. Правда про живопис полягає в тому, що це двовимірна поверхня з фарбою. Тому замість того, щоб розповідати історії, стверджує редукаціоністський рух у живописі, щоб знайти правду живопису, художники повинні свідомо усунути

все, що можна усунути з живопису, і подивитися, що виживе. Тоді ми пізнаємо суть живопису.

Оскільки ми виключаємо, у наступних культових творах зі світу мистецтва двадцятого століття часто має значення не те, що на полотні, а те, чого там немає. Суттєвим є те, що було ліквідовано і зараз відсутнє. Мистецтво виникає про відсутність.

Ранні редуccionісти застосовували багато стратегій усунення. Якщо традиційно живопис був когнітивно значущим у тому, що він розповідав нам щось про зовнішню реальність, то перше, що ми повинні спробувати усунути, – це вміст, заснований на нібито усвідомленні реальності. «Метаморфози» далі виконують подвійну роль. Далі кидає виклик ідеї про те, що те, що ми називаємо реальністю, є чимось більшим, ніж химерний суб'єктивний психологічний стан. Демуазель Пікассо також виконує подвійний обов'язок: якщо очі є вікном до душі, то ці душі лякаюче порожні. Або якщо ми перевернемо фокус в інший бік і скажемо, що наші очі є нашим доступом до світу, то жінки Пікассо нічого не бачать.

Отже, ми усуваємо з мистецтва когнітивний зв'язок із зовнішньою реальністю. Що ще можна усунути? Якщо традиційно майстерність у малюванні полягає в представленні тривимірного світу на двовимірній поверхні, то, щоб бути вірними живопису, ми повинні усунути удаваність третього виміру. Скульптура об'ємна, але живопис – не скульптура. Правда живопису полягає в тому, що він не є тривимірним. Наприклад, «Діонісій» (1949) Барнетта Ньюмана, що складається із зеленого фону з двома тонкими горизонтальними лініями, однією жовтою та іншою червоною, є представником цієї лінії розвитку. Це фарба на полотні і тільки фарба на полотні.

Але традиційні фарби мають текстуру, що створює тривимірний ефект, якщо придивитися. Отже, як демонструє Морріс Луїс у Альфа-Фі (1961), ми можемо наблизитися до двовимірної сутності живопису, розрідивши фарби, щоб не було

текстури. Зараз ми максимально двовимірні, і це кінець цієї редукаціоністської стратегії – третього виміру немає.

З іншого боку, якщо живопис є двовимірним, то, можливо, ми все ще зможемо бути вірними живопису, якщо будемо малювати речі, які самі по собі є двовимірними. Наприклад, «Білий прапор» Джаспера Джонса (1955-58) — це зафарбований американський прапор, а «Дівчина, що тоне» Роя Ліхтенштейна (1963), *Whaam!* (1963), та інші – це великі панелі коміксів, роздуті на великих полотнах. Але прапори та комікси самі по собі є двовимірними об'єктами, тому їх двовимірне зображення зберігає їх суттєву правду, дозволяючи нам залишатися вірними темі двовимірності живопису. Цей пристрій особливо розумний, тому що, залишаючись двовимірним, ми можемо в той же час провозити незаконний контент — вміст, який раніше було видалено.

Але, звісно, це справді шахрайство, як Ліхтенштейн з гумором зазначив у своєму «Мазку» (1965). Якщо малювання – це акт нанесення мазків на полотно, то, щоб відповідати акту малювання, виріб має виглядати так, як він є: мазок на полотні.

Поки що в наших пошуках істини живопису ми намагалися лише грати з розривом між тривимірністю та двовимірністю. Як щодо композиції та диференціації кольорів? Чи можемо ми їх усунути?

Якщо, традиційно, майстерність у малюванні вимагає майстерності композиції, то, як відомо ілюструють твори Джексона Поллока, ми можемо відмовитися від ретельної композиції заради випадковості. Або якщо, традиційно, майстерність у малюванні – це майстерне володіння колірною гамою та диференціацією кольорів, тоді ми можемо усунути диференціацію кольорів. На початку двадцятого століття картина Казимира Малевича «Біле по білому» (1918) являла собою білястий квадрат, намальований на білому тлі. Абстрактний живопис Ада Рейнхардта (1960-66) завершив цю лінію розвитку, показавши дуже, дуже чорний хрест, намальований на дуже, дуже, дуже чорному тлі.

Або якщо традиційно об'єкт мистецтва є особливим і унікальним артефактом, тоді ми можемо усунути особливий статус об'єкта мистецтва, створивши твори мистецтва, які є репродукціями нестерпно звичайних об'єктів. Картини Енді Воргола із зображеннями банок супу та репродукцій картонних коробок від томатного соку мають саме такий результат. Або у варіації на цю тему та підкрадаючись до культурної критики, ми можемо показати, що те, що роблять мистецтво та капіталізм, – це взяти об'єкти, які насправді є особливими й унікальними, як-от Мерлін Монро, і звести їх до двовимірних товарів масового виробництва. (Мерлін (Тричі), 1962).

Або якщо мистецтво традиційно є чуттєвим і втіленим у сприйнятті, тоді ми можемо взагалі усунути чуттєве та перцептивне, як у концептуальному мистецтві.

Тут привабливість для сприйняття мінімальна, і мистецтво стає суто концептуальним підприємством – і ми взагалі виключили живопис.

Якщо ми об'єднаємо всі наведені вище редукціоністські стратегії, курс сучасного живопису полягає у тому, щоб усунути третій вимір, композицію, колір, зміст сприйняття та відчуття об'єкта мистецтва як чогось особливого.

Це неминуче повертає нас до Марселя Дюшана, діда модернізму, який бачив кінець шляху десятиліттями раніше. Зі своїм Фонтаном (1917), Дюшан зробив типову заяву про історію та майбутнє мистецтва. Дюшан, звичайно, знав історію мистецтва і, враховуючи останні тенденції, знав, куди розвивається мистецтво. Він знав, чого було досягнуто – як протягом століть мистецтво було могутнім засобом, який вимагав найвищого розвитку людського творчого бачення та вимогливої технічної майстерності; і він знав, що мистецтво має дивовижну силу підносити почуття, розум і пристрасті тих, хто його відчуває. Зі своїм пісуаром Дюшан запропонував передбачувану коротку заяву. Художник не є великим творцем – Дюшан пішов за покупками в магазин сантехніки. Твір мистецтва не є особливим об'єктом – його масово виробляли на фабриці. Досвід мистецтва не є захоплюючим і не облагороджуючим – він спантеличує і викликає у людини відчуття несмаку.

Але понад це, Дюшан вибирав не будь-який готовий об'єкт для демонстрації. Він міг вибрати раковину або дверну ручку. Вибираючи пісуар, його послання було чітким: мистецтво – це те, на що ти мочишся.

Але є ще глибший сенс, пісуар Дюшана вчить нас про траєкторію модернізму. У модернізмі мистецтво стає радше філософським підприємством, ніж художнім. Рушійною метою модернізму є не створення мистецтва, а пошук того, що таке мистецтво. Ми усунули X – це все ще мистецтво? Тепер ми усунули Y – це все ще мистецтво? Суть об'єктів не в естетичному досвіді; скоріше твори є символами, що представляють етап еволюції філософського експерименту. У більшості випадків дискусії про роботи набагато цікавіші за самі роботи. Це означає, що ми зберігаємо роботи в музеях і архівах і дивимось на них не заради них самих, а з тієї ж причини вчені зберігають лабораторні нотатки як записи своїх думок на різних етапах. Або, використовуючи іншу аналогію, мета об'єктів мистецтва схожа на дорожні знаки вздовж шосе, не як об'єкти споглядання самі по собі, а як маркери, які повідомляють нам, скільки ми проїхали певною дорогою.

Це була думка Дюшана, коли він презирливо зауважив, що більшість критиків упустили суть: «Я кинув їм в обличчя полицю для пляшок і пісуар як виклик, і тепер вони захоплюються ними за їхню естетичну красу». Пісуар – це не мистецтво – це пристрій, який використовується як частина інтелектуальної вправи, щоб з'ясувати, чому це не мистецтво.

Модернізм не мав відповіді на виклик Дюшана, і до 1960-х років він виявив, що зайшов у глухий кут. Оскільки сучасне мистецтво мало зміст, його песимізм привів його до висновку, що нічого не варто говорити. У тій мірі, в якій він грав у редуktivну гру виключення, він виявив, що нічого унікального художнього не пережило вилучення. Мистецтво стало нічим. У 1960-х роках Роберта Раушенберга часто цитували: «Художники нічим не кращі, ніж діловоди». А Енді Воргол знайшов свій звичайний усміхнений спосіб оголосити про кінець, коли його

запитали, чим, на його думку, більше є мистецтво: «Мистецтво? – О, це ім'я людини».

Постмодернізм далеко не зайшов. Постмодернізм потребував змісту, нових форм, але не хотів повертатися ні до класицизму, ні до романтизму, ні до традиційного реалізму.

Як і наприкінці дев'ятнадцятого століття, світ мистецтва простягнув руку та використав ширший інтелектуальний та культурний контекст кінця 1960-х та 1970-х років. Він увібрав модність абсурдного всесвіту екзистенціалізму, крах редуccionізму позитивізму та крах нових лівих соціалізму. Він пов'язувався з такими інтелектуальними важковаговиками, як Томас Кун, Мішель Фуко та Жак Дерріда, і взяв приклад із їхніх абстрактних тем антиреалізму, деконструкції та їхньої загостреної ворожої позиції щодо західної культури. З цих тем постмодернізм представив чотири варіації модернізму.

По-перше, постмодернізм знову представив зміст, але лише самореферентний та іронічний зміст. Як і філософський постмодернізм, художній постмодернізм відкинув будь-які форми реалізму і став антиреалістичним. Мистецтво не може стосуватися реальності чи природи, тому що, згідно з постмодернізмом, «реальність» і «природа» є просто соціальними конструктами. Все, що ми маємо, – це соціальний світ і його соціальні конструкти, одним із яких є світ мистецтва. Отже, ми можемо мати зміст у нашому мистецтві, доки ми говоримо самореферентно про соціальний світ мистецтва.

По-друге, постмодернізм взявся за безжальнішу деконструкцію традиційних категорій, які модерністи не повністю усунули. Модернізм був редуccionістським, але деякі мистецькі цілі залишилися.

Наприклад, стилістична цілісність завжди була елементом великого мистецтва, а художня чистота була однією з мотиваційних сил модернізму. Отже, однією з постмодерністських стратегій було еkleктичне змішування стилів, щоб підірвати ідею стилістичної цілісності. Раннім прикладом постмодерну в

архітектурі, наприклад, є будівля Філіпа Джонсона AT&T (нині Sony) на Манхеттені – сучасний хмарочос. Архітектурна фірма Foster & Partners спроектувала штаб-квартиру Hong Kong and Shanghai Banking Corporation (1979-86) – будівлю, яка також могла б бути містком корабля, укомплектована макетами zenітних гармат, якщо вони колись знадобляться банку. Будинок Фріденсрайха Гундертвассера(1986) у Відні є більш екстремальним – навмисне склеювання скляного хмарочоса, штукатурки та випадкових цеглин разом із дивно розташованими балконами та вікнами довільного розміру, а також завершується це все двома куполами російської цибулі.

Якщо ми об'єднаємо ці дві стратегії, то постмодерне мистецтво стане водночас самореферентним і деструктивним. Це буде внутрішній коментар до соціальної історії мистецтва, але підривний. Тут є спадкоємність від модернізму. Пікассо взяв один із портретів доньки Матісса і використав його як мішень для дартсу, заохочуючи своїх друзів робити те саме. LHOQQ Дюшана (1919) — це інтерпретація Мони Лізи з мультяшною бородою та вусами. Раушенберг стер роботу де Кунінга важким восковим олівцем. У 1960-х роках банда на чолі з Джорджем Мачюнасом виконувала фортепіанну діяльність Філіпа Корнера (1962) – який закликав кількох людей із знаряддями руйнування, такими як стрічкові пилки та зубила, щоб знищити рояль. «Венера Мілоська» Нікі де Сен-Фаль (1962) – це класична красуня, наповнена мішками червоної та чорної фарби, виконана в натуральну величину з гіпсу на дроті. Потім Сен-Фалль взяв гвинтівку і вистрілив у Венеру, проколовши статую та мішки з фарбою, щоб розбризкати.

Венера Сен-Фалля пов'язує нас із третьою постмодерністською стратегією. Постмодернізм дозволяє робити змістовні твердження, якщо вони стосуються соціальної реальності, а не передбачуваної природної чи об'єктивної реальності, і, ось варіація, якщо це більш вузькі твердження про расу/клас/стать, а не претензійні, універсалістські твердження про щось під назвою «Стан людини». Постмодернізм відкидає універсальну людську природу і замінює твердження, що ми всі

сконструйовані в конкуруючі групи через наші расові, економічні, етнічні та сексуальні обставини. У застосуванні до мистецтва це постмодерністське твердження передбачає, що немає митців, є лише митці «через дефіс»: чорношкірі художники, жінки-художники, гомосексуальні художники, бідні латиноамериканські художники тощо.

Четверта й остання постмодерна варіація модернізму – це більш нещадний нігілізм. Вищесказане, хоч і зосереджено на негативі, все ж має справу з важливими темами влади, багатства та справедливості щодо жінок. Як ми можемо більш ретельно усунути будь-який позитив у мистецтві? Яким би невблаганно негативним було сучасне мистецтво, чого не було зроблено?

Нутроці та кров: на художній виставці 2000 року відвідувачів попросили помістити золоту рибку в блендер, а потім увімкнути блендер – мистецтво як життя, зведене до безладних рідких нутроців. «Я» Марка Квінна (1991) – це власна кров художника, яку збирали протягом кількох місяців і відлили в заморожений зліпок його голови. Це редукціонізм з помстою.

Незвичайний секс. Альтернативні сексуальності та фетиші були значною мірою опрацьовані протягом двадцятого століття. Але донедавна мистецтво не досліджувало секс із залученням дітей. У фільмі Еріка Фішля «Лунатик» (1979) показано дорослого хлопчика, який мастурбує, стоячи голим у дитячому басейні на задньому дворі. «Поганий хлопець» Фішля (1981) показує хлопчика, який краде з сумочки своєї матері та дивиться на свою голу матір, яка спить, розставивши ноги. Проте, якщо ми читали нашого Фрейда, можливо, це не дуже шокувало. Отже, ми переходимо до «Культурної готики» Пола Маккарті (1992—93). На цій рухомій виставці в натуральну величину молодий хлопець стоїть за козою, над якою він знущається. Однак тут ми маємо більше, ніж дитячу сексуальність і секс із тваринами. Маккарті додає певний культурний коментар, оскільки батько хлопчика присутній і по-батьківськи кладе руки на плечі хлопчика, поки той відштовхується.

Розквітом постмодернізму в мистецтві стали 1980-90-ті роки. Модернізм застарів до 1970-х років, і є припущення, що постмодернізм зайшов у подібний глухий кут, що далі? Постмодерністське мистецтво було грою, яка розігравалась у вузькому діапазоні припущень, і ми втомилися від того самого старого, лише з незначними варіаціями. Грубі випадки стали механічними та повторюваними, і вони більше не викликають нас у відчай.

Отже, що далі? Корисно пам'ятати, що модернізм у мистецтві вийшов із дуже специфічної інтелектуальної культури кінця дев'ятнадцятого сторіччя, і що він залишився вірно прив'язаним до цих тем. Але це не єдині теми, відкриті для митців, багато чого сталося з кінця дев'ятнадцятого століття.

Ми б не знали зі світу сучасного мистецтва, що середня тривалість життя подвоїлася з тих пір, як Едвард Мунк кричав. Ми б не знали, що хвороби, які щорічно вбивали сотні тисяч новонароджених, були ліквідовані. Ми також нічого не знали б про зростання рівня життя, поширення демократичного лібералізму та ринки, що розвиваються.

Ми жорстоко усвідомлюємо жахливі катастрофи націонал-соціалізму та міжнародного комунізму, і мистецтво відіграє певну роль у тому, щоб ми їх усвідомлювали. Але зі світу мистецтва ми ніколи не дізнаємося не менш важливого факту, що ці битви було виграно, а жорстокість переможена.

А якщо зайти на ще більш екзотичну територію, то якби ми знали лише світ сучасного мистецтва, ми б ніколи не відчули й проблиску захоплення еволюційною психологією, космологією Великого вибуху, генною інженерією, красою фрактальної математики і приголомшливим фактом, що люди як істоти, які можуть робити всі ці захоплюючі речі.

Світ готовий до нового сміливого мистецького кроку. Митці та світ мистецтва мають бути на межі. Світ мистецтва зараз маргіналізований, інбридний і консервативний. Його залишають позаду, і для будь-якого поважаючого себе художника не повинно бути нічого більш принизливого, ніж бути залишеним.

Є чимало небагато важливіших культурних цілей, ніж справжній розвиток мистецтва. Ми всі глибоко й особисто знаємо, що для нас означає мистецтво. Ми оточуємо себе цим. Художні книги та відео. Фільми в театрі і в інтернеті. Стереосистеми вдома, музика на наших телефонах та в наших автомобілях. Романи на пляжі та як читання перед сном. Поїздки в галереї та музеї. Мистецтво на стінах нашого житлового простору. Кожен із нас створює художній світ, у якому хоче бути. Від мистецтва в нашому особистому житті до мистецтва, яке є культурними та національними символами, від плаката за 10 доларів до картини за 10 мільйонів доларів, придбаної музеєм, усі ми маємо значні інвестиції в мистецтві.

Світ готовий до нового сміливого мистецького кроку. Це може прийти лише від тих, хто не задовольняється виявленням останніх тривіальних варіацій на поточні теми.

Річ не в тому, що у світі немає негативу, якому мистецтво може протистояти, або що мистецтво не може бути засобом критики. Є негативи, і мистецтво ніколи не повинно відмовлятися від них. Коли мистецтво двадцятого століття щось говорило про заохочення до людських стосунків, до потенціалу людства для гідності та мужності, до чистої позитивної пристрасті бути у світі? Мистецькі революції здійснюються кількома ключовими особами. У центрі кожної революції митець, який досягає оригінальності. Нова тема, нова тема чи винахідливе використання композиції, фігури чи кольору знаменують початок нової ери. Митці справді є богами: вони створюють світ у своїй творчості та роблять свій внесок у створення нашого культурного світу.

І все ж для того, щоб революційні митці досягли решти світу, інші відіграють вирішальну роль. Колекціонери, власники галерей, куратори та критики приймають рішення про те, які митці справді творять, і, відповідно, про те, які митці найбільше заслуговують на свої гроші, простір у галереї та рекомендації. Ці люди також роблять революції. У ширшому світі мистецтва революція залежить від тих, хто

здатний визнати досягнення оригінального художника і хто має підприємницьку сміливість просувати цю роботу.

І головне, що те що ми спостерігаємо у сучасному світі спотвореного мистецтва, ми не відчуваємо більше страху перед собою та оточуючими за свої особисті бачення та варіації сприйняття. Тепер ми сміливо можемо говорити, що потворне зображення вбивств нам подобається, або ж що ідеально пропорціональне зображення дитини не викликає у нас естетичного задоволення. Тобто ми вчимося давати волю нашому несвідомому. Людство відкидає стандарти та не заганяє себе в рамки.

В умовах будь-якої кризи наше світобачення переживає внутрішню революцію, яка зводиться до повних протилежностей у наших естетичних оцінках. Настає етап, коли справа не в тому, щоб повернутися до 1800-х чи перетворити мистецтво на створення красивих листівок, а щоб бути людиною, яка дивиться на світ по-новому. У кожному поколінні є лише одиниці, які роблять це на найвищому рівні. Це завжди виклик мистецтва і його найвище покликання.

Нині, коли у світі гуманітарні кризи відбуваються регулярно, до того ж абсолютно різних масштабів, цінність для людини полягає вже не у витриманні ідеалу естетики, а у забезпеченні власного життя, у необхідності зберегти своє існування. Це загартовує нас і відштовхує соціальні маркери, які зазвичай впливають на нашу думку, нашу позицію. Тобто, в умовах сучасної гуманітарної кризи, феномен потворності досягає свого апогею відтворення, розуміння, сприйняття та чесності. Ми не приховуємо і не переконуємо себе, що те, або інше нам не подобається. Ми не звертаємо уваги на потворність в такому обсязі як раніше і тому наше несвідоме породжує спокій та навіть позитивне сприйняття.

ВИСНОВКИ

Феномен потворності в сучасному світі відіграє важливу роль, адже межа між красою та потворністю втрачає актуальність, що стає причиною виникнення нових форм сприйняття та відображення дійсності. Мистецтво майже не зацікавлене у прекрасних творах, які вирізняються гармонією, симетрією та поєднаннями.

Численні спроби науковців зрозуміти чому людина зосереджує увагу на красі та потворності в рівній мірі, приводять до виникнення описів феномену привабливості потворного, які з точки зору психології, психоаналізу та історії дозволяють зрозуміти принцип дії потворного на нашу свідомість. Фактично, потворне постає як поле смислів, що вирують у нашому несвідомому та відображаються проекціями у свідомому, де вже під впливом зовнішніх факторів виникає відповідь на той чи інший об'єкт або явище. Цей процес описує формулювання нашої естетичної оцінки.

Головне, що наше сприйняття потворного залежить від нашого стану та факторів зовнішнього впливу. Коли ми споглядаємо щось неприємне для нас, те що викликає негативні емоції, наш організм відчуваючи дискомфорт посиляє нервові імпульси до свідомості про необхідність зміни сприйняття, задля відновлення нормального гармонійного функціонування організму. Так наше намагання потворне зробити привабливим виступає як захисна реакція організму.

Коли мова йде про красу, то наші бачення краси залежать напряму від зовнішніх аспектів, адже краса явище мінливе, ідеали краси змінюються від епохи до епохи, коли ж потворне відрізняється своєю стабільністю. Окрім того, коли ми говоримо про красу, то вона має певні стандарти, критерії, відхилення від яких одразу виключає приналежність до Прекрасного. В цьому сенсі Потворне – багатоманітне та набагато цікавіше, адже форм його проявів існує безліч.

Дослідники теми краси та потворності й досі сперечаються на якому етапі історії виникає поняття краси і потворності. Якщо про красу перші згадки фіксують в доісторичні часи в високорозвинених цивілізаціях, то про потворність чітких

фактів немає, проте ми можемо припускати, що потворність народжується з людиною, адже нам від природи притаманне інстинктивне оцінювання предметів та явищ. Так ще первісні люди починають розрізняти, що для них є неприємним і викликає відразу. Таким чином, ми можемо висунути гіпотезу, що потворність народжується з людиною, бо живе у самій людині, точніше у її несвідомому. Натомість краса породжується з цього поля смислів (потворного), але вже під впливом цивілізаційних факторів набуває форму та чіткі критерії оцінки.

Історія естетичних поглядів дає зрозуміти, що людина під впливом ідей та ідеалів епох, криз і проблем щоразу долає нові етапи пізнання світу та самої себе. Тому і уявлення про одні й ті самі явища можуть змінюватися. Те що вчора вважалося вершиною довершеності та краси, сьогодні може бути прирівняним до найпотворнішого.

В XXI столітті ми взагалі втрачаємо кордони Прекрасного та Потворного, тепер важливіше передати і відчувати емоцію або закладену ідею, що можливе як раз за рахунок поєднання на перший погляд протилежних речей. Та знову ж таки, розглядаючи особливості феномену потворності стає цікавим факт, що Прекрасне та Потворне – аж ніяк не протилежні поняття, це рівноправні аспекти з одного смислового поля.

Автором було також проаналізовано особливості трансформаційних процесів сприйняття потворності в умовах гуманітарної кризи. Виявилось, що фактично в момент, коли ми переживаємо стресову ситуацію, на перший план виходить необхідність збереження фізичного життя та забезпечення стабільного функціонування систем організму. Тому механізм реакції на певні речі змінюється, адже процес оцінки предмету чи явища виходить на другий план, що в свою чергу дає можливість несвідомому посилати проєкції у свідоме, а далі найцікавіше, бо свідоме сконцентроване на збереженні життєдіяльності організму, тому не накладає на проєкції несвідомого зовнішні фактори. Отже, естетична оцінка у такому випадку є наче чистою. Та існує небезпека, що процес сприйняття дійсності

повністю перейде у владу несвідомого і тоді людина почне поринати у те саме поле смислів – потворне.

Звичайно, наше життя побудоване на протилежностях, ми постійно намагаємося балансувати між добром і злом, красою та потворністю. Але важливо вміти втримувати баланс та не втрачати координати руху. Гуманітарні кризи сучасності з одного боку відкривають для нас нові форми сприйняття дійсності, а з іншого боку знищують або руйнують фундамент цивілізаційного розвитку. Це може породжувати гуманність, але і одночасно виникнення ненависті, або байдужості.

Наша головна мета полягає в уникненні глобальних гуманітарних криз, намаганні тримати рівновагу фізичного та морального стану, навчитися бачити різноманіття світу, що оточує нас, знаходити ціннісну енергію в будь-яких її проявах.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. AESTHETICA. SCRIPSIT. ALEXAND. GOTTLIEB BAUMGARTEN Professor philosophiae MDCCL URL: <https://archive.org/details/aestheticascrip00baumgoog>
2. Badiou A. Contemporary art [Electronic resource] / Alain Badiou // Alain Badiou & Judith Balso. Contemporary art: considered philosophically and poetologically. European Graduate School Video Lectures. – 2014. – Mode of access: <https://www.youtube.com/channel/UC1NpRGow8myrWo0Mqp6DOg> – Title from the screen.
3. Beardsley, Monroe C. "Order and Disorder." In The Concept of Order, edited by Paul G. Kuntz. Seattle and London: University of Washington Press, 1968.
4. Dickie, George. Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1974.
5. Dickie, George. Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1974.
6. Edward A. Vessel, Ayse Ilkay Isik, Amy M. Belfi, Jonathan L. Stahl, and G. Gabrielle Starr. The default-mode network represents aesthetic appeal that generalizes across visual domains. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.pnas.org/doi/10.1073/pnas.1902650116>
7. Etcoff, Nancy. Survival of the Prettiest: The Science of Beauty. New York: Doubleday, 1999.
8. Etcoff, Nancy. Survival of the Prettiest: The Science of Beauty. New York: Doubleday, 1999.
9. Franz Koppe. Grundbegriffe der Ästhetik. — Frankfurt, 1993. — С. 159.
10. Franz Koppe. Grundbegriffe der Ästhetik. Frankfurt/M., Suhrkamp Verlag, 1983. ISBN: 3518111604
11. Gábor Paá. Was ist schön? Ästhetik und Erkenntnis. — 2003. — С. 102.

12. Gretchen E Henderson. «The history of ugliness shows that there is no such thing». [Elektronный ресурс]. Режим доступа: <https://aeon.co/ideas/the-history-of-ugliness-shows-that-there-is-no-such-thing>
13. Immanuel Kant. Collected Works of Immanuel Kant: Complete Critiques, Philosophical Works and Essays (Including Kant's Inaugural Dissertation) / J.M.D. Meiklejohn, T.K. Abbot, J.H. Bernard. — e-artnow ebooks, 2015. — 1822 с. — ISBN 9788026845430.
14. Kant on Emotion and Value / Alix Cohen. — Macmillan Publishers, 2014. — 301 с. — ISBN 9781137276650.
15. Marx, Karl (1867). Das Kapital: Kritik der politischen Oekonomie. Vol. 1: Der Produktionsprozess des Kapitals (1 ed.). Hamburg: Verlag von Otto Meissner. doi:10.3931/e-rara-25773
16. Marx, Karl (1885). Das Kapital: Kritik der politischen Oekonomie; herausgegeben von Friedrich Engels. Vol. 2: Der Zirkulationsprozess des Kapitals (1 ed.). Hamburg: Verlag von Otto Meissner. doi:10.3931/e-rara-25620.
17. Marx, Karl (1894). Das Kapital: Kritik der politischen Oekonomie; herausgegeben von Friedrich Engels. Vol. 3: Der Gesamtprozess der kapitalistischen Produktion (1 ed.). Hamburg: Verlag von Otto Meissner. doi:10.3931/e-rara-25739.
18. Nehamas A. On beauty and Judgment [Electronic resource] / Alexander Nehamas // The Threepenny Review. — 2000. — Issue 80. — Mode of access: https://www.three-pennyreview.com/samples/nehamas_w00.html — Title from the screen.
19. Nelson Goodman. Sprachen der Kunst. — Frankfurt, 1995. — С. 235.
20. On Ugliness. Umberto Eco — Maclehorse, 2011. — 455 p. — ISBN 0857051628, 9780857051622
21. Peter Bürger: Das Vermittlungsproblem in der Kunstsoziologie Adornos. In: In: Burkhardt Lindner, W. Martin Lüdke: Materialien zur ästhetischen Theorie. Theodor W. Adornos Konstruktion der Moderne. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1979, S. 171.

22. Roger Scruton. Kant: A Very Short Introduction. — Oxford University Press, 2001. — 141 c. — ISBN 9780192801999.
23. Rosenkranz K. Aesthetik des Hässlichen. Königsberg, 1835
24. Ruth Sonderegger: Ästhetische Theorie. In: Richard Klein, Johann Kreuzer, Stefan Müller-Doohm (Hrsg.): Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. J. B. Metzler Verlag, Stuttgart 2011, S. 418f.
25. Shottenkirk, Dena, 2009. Nominalism and Its Aftermath: The Philosophy of Nelson Goodman. Synthese Library, Vol. 343. Springer, ISBN 978-1-4020-9930-4.
26. The Century of Taste: The Philosophical Odyssey of Taste in the Eighteenth Century. Oxford: Oxford University Press, 1996.
27. The Century of Taste: The Philosophical Odyssey of Taste in the Eighteenth Century. Oxford: Oxford University Press, 1996.
28. Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften. Band 11: Noten zur Literatur. 3. Auflage. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1990, S. 52
29. Umberto Eco, On Beauty: A History of a Western Idea, trans. Alastair McEwen, London: Secker & Warburg, 2004, 438 pp.
30. Was ist schön? – Ästhetik und Erkenntnis. Königshausen und Neumann, Würzburg 2003, ISBN 3-8260-2425-7.
31. Адорно Т. Теорія естетики / Пер. з нім. П. Тарашука. Київ : Основи, 2002
32. Адорно Теодор В. Эстетическая теория. М.: Республика, 2001. — 526 С.
33. Азарова Н. М. Переводы «Феноменологии духа» Гегеля и язык русских философских текстов XX века. // Известия РАН. Серия литературы и языка. — 2008. — № 6. — Т. 67. — С. 46-53.
34. Аристотель. Про мистецтво (фрагменти) // Всесвіт. — 1978. — № 12
35. Афанасьев О. И., Барановська О. М., Левченко В. Л., Ополев В. Т., Скіданова В. О., Ярош Л. О. Конспект лекцій з філософії для студентів усіх спеціальностей і всіх форм навчання / За ред. В. Л. Левченка. — Одеса: Наука і техніка, 2005.

36. Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры. М.: Республика; Культурная революция, 2006. С. 167.
37. Бычков В.В - Эстетика: учебник – М.: КНОРУС, 2012. — 528 с. ISBN 978-5-406-01451-6
38. Введение в психологию / Под общ. ред. проф. А. В. Петровского. — Москва: Издательский центр «Академия», 1996. - 496 с. - ISBN 5-7695-0084-0
39. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств: проблема эволюции стиля в новом искусстве. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://itmkit.it/libri/biblioteca_itmkit/ars/theoria/woelfflin/
40. Грязнов А. Ф. Гудмен // Новая философская энциклопедия : в 4 т. / пред. науч.-ред. совета В. С. Стёпин. — 2-е изд., испр. и доп. — М. : Мысль, 2010. — 2816 с.
41. Гудмен Н. Способы создания миров. — М. Идея—Пресс; Логос; Праксис, 2001. — ISBN 5-901574-04-4.
42. Енциклопедія історії України / НАН України; Ін-т історії України; Гол. ред. В. А. Смолій. — К.: Наук. думка, 2005. — Т. 1: А-В.
43. Ильенков Э. В. Философия и культура. — М.: Политиздат, 1991. — 464 с. — (Мыслители XX века).
44. История Средневековья: энциклопедия под редакцией Умберто Эко. — М.: Олма Медиа Групп, 2015. — 447 с. — ISBN 978-5-373-07215-1.
45. Кожев А. Введение в чтение Гегеля. Лекции по «Феноменологии духа» Гегеля = Introduction à la lecture de Hegel. Leçons sur la Phénoménologie de l'Esprit. — СПб.: Наука, 2003. — (Слово о сущем). — 3000 экз. — ISBN 5-02-026788-0.
46. Кульчицький О. Основи філософії і філософічний наук. – Мюнхен-Львів, 1995. – Розд. 4.
47. Левчук Л. Т., Онищенко О. І. Основи естетики: К., 2000 р.
48. Лисий І. Я. Ідеологія непевності (до постановки проблеми) / І. Я. Лисий // Наукові записки НаУКМА. – 2015. – Том 167: Філософія та релігієзнавство. – С. 8–16.

49. Майданник О.Ф. Несвідоме. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://nodus.ua/blog/psikhichna-diyalnist-lyudini/nesvidome/>
50. Нестеренко В.Г. Вступ до філософії: онтологія людини.— К., 1995.- Розд. 5.
51. Огурцов А. П. Розенкранц, Иоганн Карл Фридрих // Новая философская энциклопедия / Ин-т философии РАН; Нац. обществ.-науч. фонд; Предс. научно-ред. совета В. С. Стёпин, заместители предс.: А. А. Гусейнов, Г. Ю. Семигин, уч. секр. А. П. Огурцов. — 2-е изд., испр. и допол. — М.: Мысль, 2010. — ISBN 978-5-244-01115-9.
52. Пассмор Д. Современные философы / Перевод с англ. Л. Б. Макеевой. — М.: Идея-Пресс, 2002. — 192 с. — ISBN 5-7333-0035-3.
53. Пройти сквозь стены. Автобиография/ Под ред. В. Гендлина. — М. АСТ, 2019.
54. Річард Флоріда. Криза урбанізму. Чому міста роблять нас нещасними / пер. з англ. Ірина Бондаренко. — Київ : Наш формат, 2019. — 320 с. ISBN 978-617-7682-97-3.
55. Румянцева Т. Г. И. Кант, Э. Сведенборг и метафизика сверхчувственного // Кантовский сборник. — 2011. — № 4. — С. 7—16.
56. Синельников В. В., Слободчиков С. О. Практичний курс доктора Синельникова. Як навчитися любити себе. — М.: Центрполиграф, 2007.
57. Сіверс, В. Історія світової культури [Текст] : навчальний посібник. Ч. 1. / В. Сіверс. — К. : НАКККіМ, 2017. — 204 с.
58. Смолянская Н. В. Парадигма символического: Нельсон Гудмен и современная французская философия : Дисс. ... канд. филос. наук. — 09.00.03. — Москва, 2005.
59. Суэми В., Фернхем А. Психология красоты и привлекательности / пер. с англ., под ред. Е.И. Николаевой. СПб.: Питер, 2009. 240 с.
60. Т. Г. Румянцева. Немецкий идеализм: от Канта до Гегеля. — Минск: Вышэйная школа, 2015. — 271 с. — ISBN 9789850625816.

61. Філософський енциклопедичний словник : енциклопедія / НАН України, Ін-т філософії ім. Г. С. Сковороди ; голов. ред. В. І. Шинкарук. - Київ : Абрис, 2002. - 742 с. ; 24см. - ISBN 966-531-128-X
62. Філософський словник / За ред. В. І. Шинкарука. — 2-е вид. — К.: Гол. ред. УРЕ, 1986.
63. Фрейд З. Основные психологические теории в психоанализе / пер. М. В. Вульф, А. А. Спектор. — М.: АСТ, 2006. — 400 с. — ISBN 5-17-036472-5.
64. Фрейд З. Психоаналитические этюды / сост. Д. И. Донской, В. Ф. Круглянский. — Минск: Попурри, 2010. — 608 с. — ISBN 978-985-15-1064-7.
65. Фрейд З. Толкование сновидений / под общ. ред. Е. С. Калмыковой, М. Б. Аграчевой, А. М. Боковикова. — М.: Фирма СТД, 2005. — 680 с. — ISBN 5-89808-040-6.
66. Хочуев И. Ч., Хубиев Б. Б. Концептуальные основы теории познания в философском наследии И. Канта // Актуальные вопросы современной науки. — 2014. — № 37. / [Наукова електронна бібліотека «КиберЛенинка»] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontseptualnye-osnovy-teorii-poznaniya-v-filosofskom-nasledii-i-kanta>
67. Шкепу М. А. Эстетика безобразного Карла Розенкранца / Инт проблем соврем. искусства Нац. акад. искусств Украины. — К.: Феникс, 2010. — 448 с.
68. Ясперс К. Смысл и назначение истории. – М.: Политиздат, 1991. – 527 с.