

*В память о Кэти Рош
и для всех, кто ее любил.*

Список иллюстраций

1. Отто Дикс, *Продавец спичек*, 1920, Штутгарт, Государственная галерея Штутгарта.
2. Ганс Гольбейн Младший, *Послы*, 1533, Лондон, Национальная галерея.
3. Питер Пауль Рубенс, *Голова Медузы*, ок. 1618, Вена, Музей истории искусств.
4. Огюст Роден, *Отчаяние*, 1890, Миссури, Сент-Луис, Сент-Луисский художественный музей.
5. Эдвард Мунк, *Крик*, 1893, Осло, Национальная галерея.
6. Феликс Гонсалес-Торрес, *Без названия (Портрет Росса в Лос-Анджелесе)*, 1991, Чикаго, Чикагский институт искусств.
7. Доменико Гирландайо, *Старик с внуком*, ок. 1490, Париж, Музей Лувра.
8. Макс Бекман, *Снятие с креста*, 1917, Нью-Йорк, Музей современного искусства.
9. *Crucifixus dolorosus* («Чумной крест») (вид сбоку), ок. 1304, Кельн, церковь Святой Марии Капитолийской.
10. *Crucifixus dolorosus* («Чумной крест»), фрагмент, ок. 1304, Кельн, церковь Святой Марии Капитолийской.
11. *Рёттгенская пьета*, ок. 1300–1325, Бонн, Рейнский региональный музей.
12. Маттиас Грюневальд, *Распятие Христа*, ок. 1512–1515, фрагмент *Изенгеймского алтаря*, Кольмар, Музей Унтерлинден.
13. Маттиас Грюневальд, фрагмент *Распятия Христа*, ок. 1512–1515, фрагмент *Изенгеймского алтаря*, Кольмар, Музей Унтерлинден.
14. Маттиас Грюневальд, фрагмент *Распятия Христа*, ок. 1512–1515, фрагмент *Изенгеймского алтаря*, Кольмар, Музей Унтерлинден.
15. Якоб Матам, *Скупость*, ок. 1587, Вашингтон, округ Колумбия, Национальная галерея искусства.
16. Джотто, *Инvidia*, фреска, ок. 1306, Падуя, Капелла Скровеньи.

17. Иероним Босх, правая панель триптиха *Сад земных наслаждений*, 1490–1500, Мадрид, Музей Прадо.

18. Неизвестный художник из Швабии, *Мертвые любовники*, ок. 1470, Страсбург, Музей строительства Страсбургского собора.

19. Питер Брейгель Старший, *Триумф смерти*, ок. 1562, Мадрид, Музей Прадо.

20. М. К. Кантор, *Искушение святого Антония*, 2015, Германия, коллекция Максима Кантора.

21. Иероним Босх, *Несение креста*, 1500–1535, Гент, Музей изящных искусств.

22. Караваджо, *Мадонна ди Лорето*, ок. 1603–1606, Рим, Сант-Агостино.

23. Маттиас Грюневальд, *Воскресение Христа*, ок. 1512–1515, фрагмент *Изенгеймского алтаря*, Кольмар, Музей Унтерлинден.

24. Питер Брейгель Старший, *Путь на Голгофу (Крестный путь Христа)*, 1564, Вена, Музей истории искусств.

25. М. К. Кантор, *Голгофа*, 2015, Нотр-Дам, Коллекция Университета Нотр-Дама.

26. Ганс Гольбейн Младший, *Мертвый Христос в гробу*, 1520–1522, Базель, Базельский художественный музей.

27. Синди Шерман, *Без названия*, 1987, Нью-Йорк, Музей американского искусства Уитни.

28. Дженни Савиль, *Торс II*, 2004–2005, Нью-Йорк, любезно предоставлено Галереей Гагосян.

29. Фрида Кало, *Сломанная колонна*, 1944, Мехико, Музей Долорес Ольмедо.

30. Георг Гросс, *Заткнись и неси службу (Maul halten und weiter dienen)*, лист 10 из коллекции *Фон (Hintergrund)*, 1928, Нью-Йорк, Наследство Георга Гроша, Лицензия VAGA в Обществе прав художников (ARS).

31. Джон Хартфилд, *Как в Средние века... так и в Третьем рейхе*, 1934, Нью-Йорк, Наследники Хартфилда, Общество прав художников (ARS).

32. Франсиско Гойя, *Натюрморт с ребрами и головой ягненка*, 1810–1812, Париж, Музей Лувра.

33. Джефф Уолл, *Затопленная могила*, 1998–2000, Чикаго, Чикагский институт искусств.

34. Андрес Серрано, *Дерьмо (Self Portrait Shit)*, 2007, Париж, Брюссель, любезно предоставлено автором и Галереей Натали Обадиа.

35. Отто Дикс, *Череп*, лист 31 из цикла *Война*, 1924, Гаага, Муниципальный музей Гааги.

36. Жак Луи Давид, *Смерть Марата*, 1793, Брюссель, Королевские музеи изящных искусств.
37. Франсиско Гойя, *Третье мая 1808 года в Мадриде*, 1814, Мадрид, Музей Прадо.
38. Ганс Бальдунг, *Три возраста женщины и Смерть*, 1510, Вена, Музей истории искусств.
39. Чарльз Чури, *Сплетня*, 1990, CsuriVision Ltd.
40. Кете Кольвиц, *Выжившие (Die Überlebenden)*, 1923, Портленд (штат Орегон), Портлендский художественный музей.
41. Фрэнк Гери, *Центр здоровья мозга Лу Руво*, 2010, Лас-Вегас.
42. Анри Лоран, *Голова девушки (Tête de jeune fillette)*, 1920, Венеция, Коллекция Пегги Гутгенхайм.
43. Умберто Мастроянни, *Прощание*, 1955, Роттердам. Изображение: фотограф Яннес Линдерс, Центр визуальных искусств Роттердама (СВК Rotterdam) и Визуальное искусство и публичное пространство Роттердама (BKOR).
44. Макс Бекман, *Ночь*, 1918–1919, Дюссельдорф, Художественное собрание земли Северный Рейн-Вестфалия.
45. Джузеппе Арчимбольдо, *Зима*, 1563, Вена, Музей истории искусств.
46. Джузеппе Арчимбольдо, *Юрист*, 1566, Стокгольм, Национальный музей Швеции.
47. Жорж Руо, *Голова Христа*, 1905, Норфолк (Виргиния), Художественный музей Крайслер.
48. Пауль Клее, *Вспышка страха III (Angstausbruch III)*, 1939, Нью-Йорк, Общество прав художников (ARS).
49. Отто Дикс, *Раненый солдат (Бапом, осень 1916)*, лист 6 из цикла *Война*, 1924, Нью-Йорк, Общество прав художников (ARS), Институт искусств Миннеаполиса, Фонд Джона Р. Ван Дерлипа и дар от А. и И. Ленц Харрисон и Фонда Реджиса.
50. Отто Дикс, *Игроки в скат*, 1920, Берлин, Старая национальная галерея.
51. Георг Гросс, *Похороны (Посвящение Оскару Паницце)*, 1917–1918, Штутгарт, Государственная галерея Штутгарта.
52. Пабло Пикассо, *Герника*, 1937, Мадрид, Национальный музей Центр искусств королевы Софии.
53. Пабло Пикассо, *Плачущая женщина*, 1937, Лондон, Современная галерея Тейт.

54. Патриция Пиччинини, *Молодая семья*, 2002, Бендиго, Художественная галерея Бендиго, предоставлено художником, Художественной галереей Торлано и Roslyn Oxley9.

55. Айвен Олбрайт, *В мир пришла душа по имени Ида*, 1929–1930, Чикаго, Чикагский институт искусств

56. Франсиско Гойя, *Бедствия войны*, 1810–1820, лист 39, Нью-Йорк, Метрополитен-музей.

57. Георг Гросс, *Столпы общества*, 1926, Берлин, Национальная галерея.

58. Ромуальд Хазуме, *Свобода*, 2009, Брисбен, Художественная галерея Квинсленда.

59. Пауль Андреас Вебер, *Слухи*, 1943, Общество прав художников (ARS), Нью-Йорк/VG Bild-Kunst, Бонн/Roger Genser, The Prints & The Paper, Санта-Моника (штат Калифорния).

60. Тинторетто, *Поклонение пастухов*, 1578–1581, Венеция, Скуола Гранде-ди-Сан-Рокко.

61. Диего Веласкес, *Сдача Бреды*, 1634–1635, Мадрид, Музей Прадо.

62. *Стили прекрасного уродства*, рис. Джона Ферлетика.

63. *Структуры прекрасного уродства*, рис. Джона Ферлетика.

64. Фрэнсис Бэкон, *Автопортрет*, 1969, The Estate of Francis Bacon.

65. Барбара Рош, *Just Warped*, 2018. В частной коллекции © Barbara Roche, собственность художника.

Все цветные иллюстрации собраны в середине книги. Две черно-белые иллюстрации, 62 и 63, интегрированы в текст на странице 496.

Благодарности

Мой интерес к уродству возник в 1989 году, когда я учился в Университете штата Огайо и изучал «Эстетику уродства» немецкого классика XIX века Карла Розенкранца на аспирантском семинаре «Объективный идеализм и исследования литературы». Первоначальным стимулом для глубокого и систематического изучения уродства стала прочитанная в Университете Нотр-Дам лекция 2010 года «В современном искусстве понятие, противоположное понятию прекрасного, понятие уродливого, приобрело необыкновенный престиж. Какую роль оно играет в усилении выразительности искусства?». Работая над лекцией, я понял, что эту тему невозможно охватить в кратком обзоре, а приходившие мне на ум вопросы и идеи заслуживали более глубокого изучения.

Я начал работать над этой книгой более десяти лет назад, однако процесс приходилось прерывать для написания и издания книг по другим темам, но тема уродства никуда не уходила и постоянно меня занимала. Я экспериментировал с материалом, читая различные лекции на эту тему, в том числе в Оберлинском колледже, Университете Дьюка, Университете Ватерлоо, Амстердамском университете, Университете Норт-Парк в Чикаго, а также на ежегодных встречах Ассоциации немецких исследований (German Studies Association) и Среднезападного симпозиума по немецким исследованиям (Midwest Symposium in German Studies). Во время этих встреч я получал интересные вопросы и комментарии от самых разных известных и не известных мне людей. Иногда я выступал с лекциями перед большой, в основном неакадемической аудиторией, например на «Гегелевской неделе» (Hegelwoche) в Бамберге, и читал серию из трех лекций на «Уни-

верситетских неделях» (Hochschulwochen) в Зальцбурге. Вопросы, которые я получал от образованных неспециалистов, побудили меня добавить новые элементы и адаптировать разделы моей работы для более широкой аудитории.

Стипендия Института перспективных исследований Университета Нотр-Дам (NDIAS), которую я получал в 2012–2013 годах, предоставила мне время и возможность начать серьезную работу. В течение этого стипендиального года я получал великолепные отзывы на четыре выступления, сделанные мной в рамках этой программы. Осенью 2010 года я сделал обзор проекта для первой группы стипендиатов NDIAS, а осенью 2015 года мне посчастливилось прочитать вступительную лекцию для новых стипендиатов NDIAS.

В контексте этих бесед, а также в некоторой степени в последующей переписке и в неформальных беседах я получал подсказки, выслушивал провокационные вопросы и копил новые идеи. В частности, я хотел бы поблагодарить Джона Бетца, Мартина Блумера, Тобиаса Боэса, Костика Брадатана, Вольфганга Браунгарта, Томаса Брукса, Тома Буриша, Дона Крафтона, Ванессу Дэвис, Билла Донахью, Карстена Датта, Сабрину Ферри, Брэда Грегори, Кевина Гроува, Андреаса Грюнера, Яна Хагенса, Элизабет Гамильтон, Дэвида Харта, Витторио Хёсле, Питера Холланда, Стива Хаффа, Кристиана Иллиеса, Робин Дженсен, Клэр Джонс, Винсента Ллойда, Джейкоба Маккея, Джима Макадамса, Тэру Мендолу, Витторио Монтемаджи, Ганди Мюллер, Ричарда Остерхоффа, Сирила О'Ригена, Федерико Перельта, Томаса Пфау, Барбару Рош, Эллен Руттен, Джона Г. Смита, Роберта Салливана, Марию Томасулу, Дайсукэ Уэсаки и Йенса Циммермана. Из них я хочу выделить Витторио Хёсле, который руководил NDIAS в то время, когда я там работал. Наши беседы принесли мне огромную пользу благодаря его широкому кругозору, аналитической проницательности и душевной щедрости. Наконец, я хочу поблагодарить редактора Скотта Баркера и помощника редактора Рейчел Киндлер за их полезные советы в процессе редактирования.

Благодаря сотрудничеству многих людей и организаций со всего мира мне удалось собрать все иллюстрации, необходимые

для этой книги. Особую благодарность выражаю современным художникам, к которым я обращался и ни один из которых не отклонил мои просьбы: Ромуальду Хазуме, Максиму Кантору, Патриции Пиччинини, Барбаре Рош, Дженни Савиль, Андресу Серрано, Синди Шерман и Джеффу Уоллу.

Мэри Эльза Хенрикс помогла мне подобрать английские переводы для многих цитат на иностранных языках. Научный ассистент Кельвин Ву любезно высказал полезные замечания по поводу фрагментов этой книги, посвященных музыке. Книга содержит и пересматривает мои прежние размышления на эту тему, опубликованные под названием «Роль уродливого в усилении выразительности искусства» в книге «Многоликая красота», изданной под редакцией Витторио Хёсле, на страницах 327–355¹. Некоторые мысли включены в эту книгу с позволения издательства UNDP.

¹ Автор упоминает свою статью «The Function of the Ugly in Enhancing the Expressivity of Art» в книге «The Many Faces of Beauty» [Roche 2013]. — *Прим. ред.*

Введение

Уродство — характерный элемент современного искусства. Уродливые произведения привлекают тех, кого очаровывает все выходящее за рамки традиционной красоты. Тем не менее зрители могут также испытывать к нему отвращение. Отто Дикс, переживший травму Первой мировой войны, не только изображал уродство, но и анализировал наше инстинктивное сопротивление ему. На его картине «Продавец спичек» (1920), выполненной на холсте с помощью масла и коллажа, изображен инвалид, от которого все разбегаются в разные стороны (рис. 1). У ветерана отсутствуют конечности. Отсутствующие ноги (и короткие лапы собаки) контрастируют с кажущимися чрезмерно длинными ногами хорошо одетых прохожих, пробегающих мимо него. Это бегство от уродливого драматично передает наш страх и стремление избежать столкновения с ним. Мы стремимся не замечать нечто уродливое и отталкивающее, если нас не заставляют на него смотреть. Картина как будто кричит на нас своими резкими очертаниями. Ветеран слеп, но он видел ужасы войны и нищету. Собака с выпученными глазами мочится на его культю, подчеркивая его место в жестокой иерархии и тот факт, что его принимают за объект. Затемненное изображение креста над его головой подчеркивает его жертвенность и отсутствие в окружающем его мире христианских ценностей. Действительно, мы видим три искаженных креста: один выступает над головой продавца спичек, другой виден в узор на тротуаре, а также видны частичные и незавершенные кресты на улице. Хотя картина опирается на символизм креста, связывая страдающего ветерана с распятым Христом, положение ветерана еще хуже, чем положение Христа: безрукого и безногого невозможно даже прибить к кресту.

Хотя уродство и красота кажутся противоположностями, многие прекрасные произведения искусства в некотором смысле уродливы. Их содержание может быть отталкивающим, как в случае со стихами Готфрида Бенна о трупах. В них могут преобладать искаженные формы, как в мучительных автопортретах британского художника Фрэнсиса Бэкона. Диссонанс может быть неразрешимым, как в музыкальной панихиде польского композитора Кшиштофа Пендерецкого, посвященной жертвам Хиросимы. Тем не менее эти работы прекрасны. Я использую термин «прекрасное уродство» применительно к произведениям, которые удовлетворяют двум условиям. Во-первых, в этих произведениях уродство содержится либо в самом изображаемом объекте (физическое, эмоциональное, интеллектуальное или моральное уродство), либо в свойствах произведения (искаженные формы, несоединимые части или неразрешенный диссонанс). Во-вторых, эти работы эстетически совершенны и, следовательно, прекрасны.

В эстетике понятие «прекрасного» многозначно. С одной стороны, «прекрасное» обозначает положительную эстетическую ценность, поскольку «прекрасное» — это «эстетически совершенное» [Bosanquet 1915: 85]. С другой стороны, «прекрасное» — это особый вид положительной эстетической ценности, которая ассоциируется с приятным и гармоничным и может быть противопоставлена, например, возвышенному. Луговой пейзаж, вызывающий удовольствие, будет для нас прекрасным, тогда как горный пейзаж, вызывающий благоговейный трепет, покажется нам возвышенным. Точно так же мы можем противопоставить друг другу прекрасное, взятое в его более специфическом значении, и уродливое. Фотография мусорной свалки может быть уродливой и неприятной, но она может иметь положительную эстетическую ценность: фотография может быть прекрасной в смысле ее эстетического совершенства. Нельсон Гудмен отмечает: «Если прекрасное исключает уродливое, то оно не может служить мерой эстетической ценности» [Goodman 1976: 255]. Если мы вместе с Гудменом и другими авторами удерживаем всеобъемлющую связь прекрасного с эстетической ценностью, то уродливые произведения могут быть прекрасны не в том

специфическом смысле приятного или гармоничного, а в более широком смысле эстетически совершенного. Хотя уродство чаще всего имеет отрицательную эстетическую ценность, его эстетическая ценность может быть положительной. В таких случаях мы можем говорить о прекрасном уродстве.

Давайте рассмотрим еще два примера. В эпоху Возрождения открытие перспективы способствовало повышению ценности прекрасного. Теперь художники могли изображать реальность и красивые объекты более точно. Но открытие перспективы породило соблазн к ее искажению. Экспериментирование с формами и искажения изображения становятся катализатором уродливости. Рассмотрим изображение искаженного черепа на картине «Послы» (1533), написанной маслом на деревянной панели великим художником-портретистом Гансом Гольбейном Младшим (рис. 2). Когда мы смотрим на эту потрясающую картину прямо, мы видим внизу странный искаженный объект продолговатой формы, который выглядит уродливо. Если мы посмотрим на картину под косым углом, встав для этого справа от холста и близко к поверхности произведения, то мы увидим, что этот объект превращается в изящное изображение черепа. Для этого эффекта Гольбейн использует анаморфозу — термин, введенный в эпоху барокко для обозначения искажения перспективы [Mersch 2008: 29]. Предположительно, Гольбейн использовал анаморфозу, чтобы продемонстрировать свое техническое мастерство и создать ловушку для зрителя. Возможно, Гольбейн хотел показать, насколько смерть может нас удивить и то, что она часто бывает скрыта от взгляда. Гольбейн считает, что мы не сталкиваемся со своей смертью лицом к лицу и не видим ее, но, поглощенные суетой жизни, искажаем ее смысл, подобно изображенному черепу. Для двух фигур на картине смерть одновременно присутствует и сокрыта, хотя они выглядят уверенно и крепко связаны с миром, полным прекрасных одеяний и сокровищ. Жан де Дентевиль (слева), заказчик картины, одет в меха, бархат и шелк. На верхней полке находятся предметы, используемые в астрономии и для изучения неба: глобус звездного неба и солнечные часы. На другой полке находятся земные предметы:

глобус Земли и лютя. Фигура слева держит кинжал, в то время как фигура епископа (справа) опирается локтем на книгу. Здесь противопоставлены деятельная и созерцательная жизнь, которые, наряду с изучением неба и земли, противопоставляются искаженному черепу. Череп не виден зрителям, когда они прямо смотрят на изображенные фигуры и предметы, но его становится видно, когда фигуры и другие объекты отступают на задний план и когда зрители смотрят на картину под углом с правой или левой стороны.

Обратимся к музыкальному примеру. «Плач по жертвам Хиросимы» Кшиштофа Пендерецкого (1960) звучит не просто диссонансно, а зловеще, рассогласованно и обескураживающе. Настроение произведения вызывает одновременно чувство торжественности и катастрофы, что делает его соответствующим траурной композиции. Пендерецкий, который лично пережил нацистскую оккупацию Польши, написал «Плач по жертвам Хиросимы» («threnody», то есть «песнь оплакивания»)¹ для 52 струнных инструментов (24 скрипки, 10 альтов, 10 виолончелей и 8 контрабасов). Произведение выражает скорбь наряду с яростью, но делает это с помощью непривычных звуков. Постукивая пальцем или кончиком смычка рядом с колодкой по деревянному корпусу инструмента, музыканты создают перкуссионные эффекты. Для создания таких звуков Пендерецкому пришлось изобрести новые нотные символы. Произведение открывается групповым аккордом всех инструментов, играющих в самом верхнем регистре. Периодически аккорд повторяется, в том числе и в конце. Мы слышим глиссандо, непрерывные скольжения вверх и вниз между двумя нотами, блуждания по регистрам, диссонирующую микротональность, резкие звуки, вызванные предельным техническим использованием смычка. Какофония между различными группами струнных инструментов напоминает вопль множества человеческих голосов.

¹ Английский вариант этого произведения — «Threnody for the Victims of Hiroshima», поэтому автор дает пояснение значения слова threnody — «песнь оплакивания». — *Прим. ред.*

Подобные примеры показывают, что прекрасное способно интегрировать в себя уродливое и трансформировать его. Джон Дьюи хорошо сформулировал этот принцип:

То, что было уродливым в одних условиях, может качественно преобразиться в других, поскольку становится частью целого. В новых обстоятельствах контраст с прежним уродством добавляет остроты и оживленности, а в серьезных вопросах почти невероятным образом может увеличить глубину смысла [Dewey 1934: 100].

В красоте многое остается диалектичным, а изолированное противопоставление прекрасного и уродливого не в состоянии передать энергию и сложность искусства, точки пересечения уродливости и красоты. Части произведения искусства благодаря своей уродливости приобретают индивидуальность [Dewey 1934: 212], а качество произведения зависит как от частей, так и от целого. Описывая христианское искусство, Джон Кук отмечает: «Есть прекрасные произведения искусства, которые включают в себя уродливое. Без этого фактора произведение искусства не было бы завершенным и, следовательно, не было бы прекрасным» [Cook 1997: 126]. Идея о том, что прекрасное и уродливое не следует понимать только как противоположности, существовала не только на Западе. Японская концепция «ваби-саби» (*wabi-sabi*) опирается на идеи непостоянства, незавершенности и несовершенства, которые она берет из буддизма. Она превозносит произведения искусства с изящными несовершенствами и асимметрией: «Ваби-саби амбивалентно относится к отделению прекрасного от непрекрасного, или уродливого» [Koren 2008: 51]. Действительно, ваби-саби предполагает не только то, что прекрасное извлекается из уродства, но и то, что дуализм этих двух понятий несостоятелен [Juniper 2003: 110].

Несмотря на глубокую взаимосвязь красоты и уродливости, в англо-американском мире теме уродства уделяется мало внимания. В 1977 году американский литературовед и теолог Джон Тиммерман заметил, что «в эстетической теории почти не уделя-

ется внимания тому, что представляет собой уродство» [Timmerman 1977: 138]. В 1994 году израильский философ Рут Лоранд отметил, что противоположное прекрасному, его отрицание, «почти никогда не обсуждается в исследовательской литературе» [Lorand 1994: 399]. На рубеже веков британский философ Фрэнк Сибли, подчеркивая, что уродство «обладает значительной привлекательностью и сложностью», отметил, что оно «редко когда обсуждается» [Sibley 2001: 190]. В 2018 году Кэти Келлехер заметила в «The Paris Review», что «уродство никогда не было предметом пристального внимания» [Kelleher 2018].

Но любой, кто изучал немецкую эстетическую традицию последних двух столетий, не согласился бы с утверждением, что этой теме не уделяли внимания, пренебрегали ей и редко обсуждали.

В последнее время на английском языке появилось несколько исследований, посвященных теме уродства². Интерес к ней возрос и в соседних исследовательских областях, таких как исследования ужаса и исследования инвалидности. Настало время для более полной оценки, которая учитывала бы как идеи, высказанные на других языках, так и недавние публикации на английском. Уродливое представляет собой многообещающее исследовательское поле: оно затрагивает объекты, от которых мы привыкли отводить взгляд, помогает понять мир таким, какой он есть, а также расширяет критический потенциал искусства. Уродливое открыва-

² Еще 15 лет назад было совсем мало публикаций по теме уродства, но с тех пор на свет появилось не менее восьми книг. Антология Наттоллы («Beautiful Ugly») исследует кросс-культурные представления об уродстве. Умберто Эко («История уродства») и Стивен Бейли («Ugly») в своих работах предлагают изображения с краткими комментариями. Сиенн Нгай («Ugly Feeling») рассматривает эмоциональное уродство. Антология Андрея Попа и Мехтильд Видрич («Ugliness») исследует различные культурные и теоретические вопросы, Гретхен Хендерсон («Ugliness») предлагает культурную историю уродства, а Тимоти Хайд («Ugliness and Judgment») анализирует случаи эстетического суждения, когда архитектура рассматривается как нечто уродливое. Наконец, антология Ваутера ван Акера и Томаса Микаля («Architecture & Ugliness») исследует архитектуру постмодерна.

ет пути для художественного творчества, заставляя художников искать способы сочетания уродливого и прекрасного, что, в свою очередь, делает нас более восприимчивыми к новым и новаторским формам.

Обзор

В книге «Прекрасное уродство» читателям предлагается теоретическая рамка для осмысления уродства. Хотя искусство может сделать понятным и доступным то, что непонятно и недоступно в форме рассуждений, оно часто бывает сложным, неподатливым и нуждается в интерпретации. Искусство никогда не говорит прямо. В великом искусстве смысл не самоочевиден, а должен быть установлен путем интерпретации, а это часто бывает непросто. Интерпретатор должен быть сведущим в категориях интерпретации, в истории искусства, уметь разбираться в его многочисленных формах, а также понимать специфические измерения синхронии и диахронии, которые оказывают влияние на анализируемое произведение. Все это является предпосылками для содержательной интерпретации. Когда дело доходит до самих уродливых произведений, то здесь ставки повышаются, поскольку *на сегодняшний день у нас нет словаря для обозначения тех разнообразных способов, с помощью которых уродство инкорпорируется в прекрасные произведения искусства*. Эта книга предлагает читателям такой словарь.

В этой работе я рассматриваю эпохи, в которых произведения прекрасного уродства выходили на первый план. Христианство и современность (modernity) играют центральную, хотя не единственную роль в этом повествовании. Я также анализирую характерные формы выражения уродливого, возникновение этих форм во времени и во всем спектре искусств, от архитектуры до кино. Многие произведения искусства представляют собой прекрасные изображения ужасных сюжетов, то есть сочетание прекрасной формы и ужасного содержания, которое уже Аристотель считал допустимым, а мы можем видеть, например, на картине Жака-Луи Давида «Смерть Марата» (1793). Но мы видим

и обратное: безобидное содержание представлено в изуродованном и искаженном виде, как, например, в случае причудливых и искаженных изображений людей у Пабло Пикассо. Интересны случаи, когда уродливое содержание усиливается посредством формы. В фильме Роберта Вине «Кабинет доктора Калигари» (1920), снятом на заре Веймарской эпохи, искаженные декорации отражают хаос повествования и самой эпохи. Уродливость проявляется в разнообразных соотношениях не только формы и содержания, но также частей и целого. Есть произведения, где уродство охватывает собой целое, и произведения, где моменты уродливого представлены очень ярко, но оказываются подчинены целому.

В первой части («Концептуальная рамка») я опираюсь на идеи аналитической философии о различии между изображаемым объектом и свойствами произведения, но использую в первую очередь категории христианства и немецкого идеализма, которые вдохновили большую часть моих ранних работ по эстетике. Диалектические структуры, с их акцентом на парадоксе, позволяют понять устройство прекрасного уродства и то, каким образом может быть достигнуто органическое единство формы и содержания, части и целого.

В первой главе, «Обнажая уродство», я сопоставляю три определения: уродливое как противоположное прекрасному, уродливое как то, что мы находим отталкивающим, а также *уродливое как признак (appearance), противоречащий нормативному понятию объекта*. Определение уродства как отклонения от нормы позволяет очертить те области, в которых мы с ним сталкиваемся. Я различаю типы уродства (физическое, эмоциональное, интеллектуальное и моральное) и рассматриваю их сочетания. В каждом случае мы видим некие отклонения от должного. Например, невежество в сочетании с высокомерием и отсутствием любознательности лишает человека способности к разумному суждению. Завораживает то, как пересекаются или противостоят друг другу разные типы уродливости. Например, Терсит у Гомера представлен как «муж безобразнейший», кроме этого, он интеллектуально ограничен и ведет себя, «презирая пристой-

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru