

ПРИРОДНЫЙ МИР: ПРЕЗУМПЦИЯ КРАСОТЫ

А.В. БАРКОВСКАЯ, доц. каф. философии и методологии науки Белорусского ГУ, канд. филос. наук

barkovskaja@inbox.ru

Белорусский государственный университет,
220050, Республика Беларусь, Минск, пр-т Независимости, 4

Красота – не только категория чистой эстетики, т. к. ее первоначальный смысл имплицирован в экологический, естественнонаучный, социальный и другие типы дискурсов. В результате словосочетания «экологическая красота», «красота природы», «красота теории», «красота слова» и т. д. широко используются в профессиональных языках. Секрет красоты в ее способности гармонизировать любой тип объекта, будь то теоретическое знание, художественное произведение, промышленное сооружение или город, что делает ее самоценной. Вместе с тем, сегодня все активнее раздаются голоса в защиту самой красоты, на место которой претендуют безобразное, дисгармоничное, выдавая себя за нее. Эстетическая симуляция особенно заметна в перепланировании столичных городов, планомерно уничтожающих естественные природные ландшафты, красота которых облагораживала и людей. В неплотное застроенное столичное пространство с его природными островками встраиваются высотные дома, заглядывающие в окна старожилов. Экономическая целесообразность новой архитектурной политики оборачивается утратой радости людей от соприкосновения с природой нашего двора, которую бесцеремонно вытеснили стекло и бетон. Архитектурная эклектика оказалась важнее природной эстетики, комфорта городской среды и климатического оазиса. Активное строительство расширяет и городские границы, наступая на леса, которые испокон веков охраняли и питали город, служили зоной отдыха, ощущения, хотя и символического, что природный мир с нами. Его природная красота служила образцом естественной эстетики для всего искусственно созданного человеком. Результат превзошел все ожидания: современные спальные районы оказались в городской пустыне, среди песка, асфальта и мусорных баков. Парадокс в том, что самые зеленые окраины города перестали быть таковыми. Итак, презумпция красоты природного мира требует нашей защиты, как, собственно, и он сам. Культура по-прежнему антропоцентрична, природа – лишь объект наших интересов, да и человек, подменив природный мир виртуальным, сделал себя объектом своих же манипуляций.

Ключевые слова: природа, человек, красота, культура, социальная практика, наука, искусство, экоэтика.

Красота самодостаточна и поэтому приобретает в культуре особый статус некоего эталона, по критериям которого маркируется все существующее. Но красота как социокультурный феномен изменчива, т. к. смена исторических эпох влечет за собой и смену своих образцов. Поэтому и наши представления о ней достаточно лабильны, но при этом, если рассуждать не о красоте вообще, а о красоте природы как «дома человеческого бытия», то, возможно, мы здесь увидим объективную красоту, которая не зависит от установок культуры, а сама репрезентирует природные объекты в качестве эталонов прекрасного естества, поражающего наше воображение? И тогда у нас появляется шанс рассматривать ее не только в качестве эстетического феномена, принципиально не влияющего на ход наших исторических предпочтений, а позволит серьезно рассчитывать на ее ресурс как активного и культурно значимого субъекта, корректирующего наши сиюминутные интересы и, главное, признанного в качестве легитимного участника философии «ненасилия». В данном контексте еще в русском космизме в его художественно-эстетической версии (Ф. Достоевский, В. Соловь-

ев, Н. Рерих, Д. Андреев и др.) предлагалась такая парадигма, в рамках которой человек и его история соотносились с вечно сущей природой, и такое космическое всеединство виделось как сфера красоты и совершенства, радости и счастья. Не случайно метафора Ф. Достоевского о том, что «красота спасет мир, если она добра» приобрела вселенский смысл и, перефразировав сентенцию о надежде, которая умирает последней, можно сказать, что и красота предстает в той же ипостаси, ибо к ней сегодня апеллируют, в первую очередь, все прикладные науки – экологическая этика, социальная экология и др.

Но дело в том, что красоту считают залогом успеха не только ее прямые апологеты – поэзия, проза, искусство и т. п., в которой они видят главный путь эстетизации повседневного бытия людей, формирования у них чувства прекрасного, что позволяет каждому человеку выйти за границы рутинного и привычного. С не меньшим пиететом к феномену красоты относится и естествознание: так, В. Гейзенберг, выступая с докладом «Значение красоты в точной науке» на заседании Баварской Академии изящных искусств в Мюнхене, резюмирует:

«в точном естествознании, как и в искусстве, главный источник распространения света и ясности заключается в красоте» [1]. Для обоснования данного вывода он реконструировал всю историко-философскую традицию и обнаружил две античные дефиниции красоты: в одном варианте – это правильное согласование частей друг с другом и целым; в другом – вечное сияние «Единого», просвечивающего в материальном явлении (Плотин). В. Гейзенберг считает, что представления о ней имели в культуре социальную и этическую стороны, поскольку красота, заложенная в исходных формах, требовала от мастеров и ремесленников действовать в духе этих форм и тем самым позволяла им точно и тщательно выполнять свою работу и, в конечном итоге, приобщаться к прекрасному всем людям. Принцип красоты, таким образом, направлял человеческую деятельность и находил отражение во всех артефактах культуры.

Данный принцип имеет серьезное значение и для современного научного знания, являясь одним из важных критериев при построении научной теории, поскольку чем проще и гармоничнее она устроена, тем эффективнее объясняет максимально широкую область явлений, а значит, дает лучшее понимание природной реальности. Согласно А. Эйнштейну, решать свои задачи теория может лишь в том случае, если она удовлетворяет двум основным критериям – «внешнему оправданию» и «внутреннему совершенству» [2], последнее требование – это требование красоты. Естествознание апеллирует к красоте как средству, позволяющему рациональному мышлению эксплицировать законы природы, и в то же время оно претендует на смену собственного имиджа, устанавливая родство науки и искусства и элиминируя традиционное заблуждение о себе как исключительно дискурсивном мышлении. В данном случае речь идет не о естественной красоте, а о красоте сконструированного теоретического мира, претендующего на некий эквивалент природного.

Однако здесь обнаруживается контраверза двух миров – естественного и искусственного, что меняет функции собственно красоты: естествознание завязано на социальную

преобразующую практику, нуждающуюся, прежде всего, в двух главных ценностях науки – инновации и истине, поэтому вопрос о презумпции природной красоты в такой ситуации не приоритетен. Соответственно европейская культура, избравшая такой путь, становится культурой обладания красотой: Э. Фромм на примере стихов Теннисона, Гете и Басе показывает различие в культурных подходах Запада и Востока – стремление сорвать цветок; понимать, что он живое существо и может погибнуть; и просто созерцать цветок, чтобы стать с ним единым целым [3]. Собственно активная и деятельностная позиция новоевропейского человека, актуализированная трансцендентально-критической философией и нашедшая воплощение в эпистемологических проектах и социальных преобразованиях Просвещения ярко выражена К. Марксом: «Я в путь отправился нехоженой тропой»/«О путник, ты куда» – «Ищу я мир иной!»/«А этот? В нем тебе чего не достает?/Взгляни вокруг: каких не сыщешь в нем красот!/Сверкают звезды в нем, шумит морской прибой...»/«Нет! Этот мир мне дан, но он не создан мной!/Земной ли камень, горный ли эфир –/Все – цепи, что на нас набросил этот мир!/Быть должен мной рожден, взращен моей рукою, /Моя мечта должна его моря разлить,/Его опорой должен дух мой быть!» (Искал). В задачи такого субъекта входит описывать, анализировать, расчленять природный мир, исследуя его по частям, конструировать (У. Вордсворт: «...чтобы расчленишь, мы убиваем»), поэтому красота природы и ее значимость для субъекта определяется соответствием его требованиям.

Естественно, в европейской культуре существовали этические ограничения гуманизма. М. Монтень в «Опытах» пишет, что сложность жизни людей в том и состоит, что их «мучают не сами вещи, а представления, которые они создали себе о них», поэтому для человека «самая великая вещь на свете – это владеть собой» [4]; он прежде должен вслушаться в себя, поэтому «предмет, который я изучаю больше всякого иного, это я сам. Это моя метафизика, это моя физика», и правильно будет «созерцать свою жизнь в зеркале других жизней» [5]. Таким образом, человек может

стать тем, что он представляет собой потенциально, путем преодоления ограниченности собственного эго, достигая любви, смирения и уважения к жизни как самоценности.

Искусство как раз и есть прямая противоположность естественнонаучному сознанию, ибо воспринимает мир как некую данность, волнующую своей первозданностью, в которой можно найти красивое и прекрасное, тем самым показывая, что интерьер природного мира может быть преобразован человеком только в меру привнесения в него красоты, удобства, совершенства форм. В такой парадигме мышления природа интерпретируется как источник впечатлений, задающий гармонию цветового решения, архитектурных и иных стилизаций, музыкальных форм и т. д. Творцы искусства, как утверждает А. Жид, стремятся «отрешиться от бранных вещей, от времени и вознестись над суетой мира», они верят, что без «Красоты нет совершенной жизни, как нет ее без Добродетели и Истины. Поэт – это человек, неустанно напоминающий людям о вечной идее красоты, рассеянной в проходящих явлениях несовершенной жизни». [6]. Поиск красоты природного мира, а не его субстанций, вопрошание о его сокровенном, а не только рациональное познание, создание «Вселенского собора», «где все прекрасное, как в чистых зеркалах» (Ш. Бодлер) – вот ближайшие задачи искусства.

В.В. Вейдле также считает, что искусство есть дело целостного прозрения и неделимой веры, а не расчленяющего знания, призванное заново творить мир, со всей необузданностью творческой фантазии по законам самой жизни, не рационально, рассудочно, а интуитивно воссоздавая прекрасный образ этого мира, постигая Божественный замысел во всей его уникальной целостности и многомерности. Вне этого пространства оно задыхается, в мире, подвластном предопределенно-арифметическому мышлению, оно уже не живет, ибо арифметика, экстраполированная на сферу иррационального, не обеспечит необходимый искусству приток воздуха [7]. Правота данной позиции подтверждается и мыслью о том, что искусство, как правило, чувственно по самой своей сути, поэтому оно и знает толь-

ко тот путь к духовным переживаниям, который пролегает через восприятие, а это значит, что, какие бы метафизические идеи оно ни пыталось воплотить, отречься от чувственности оно не может. Апелляция к истории искусства и представителям ассоциативного восприятия природы – главное тому подтверждение.

В неолитическом искусстве еще «отсутствует воспевание мощи оружия, жестокости и грубой силы» в отличие от более поздних времен. В нем нет ни «благородных воителей», ни батальных сцен», т. к. в нем функционируют иные символы – «вода и солнце, например геометрический орнамент в виде волнистой линии, так называемый меандр (символ текущей воды)... Это змеи и бабочки (символ превращений)...» [8]. Здесь главным субъектом поклонения является только природа в своем разнообразии. Поэтому чувственное мышление выделяет в природе все «живое», «соразмерное», «легкое», «проворное», «гибкое» и «привлекательное для созерцания», устанавливая в результате интимную солидарность с ней. Живя среди «ликующей» природы и воспринимая ее такой, человек пронизывает ее своими чувствами. Так, Сапфо, поэтесса с острова Лесбос, которую Платон в эпиграммах назвал десятой музой, делает природу такой же важной темой, как и любовь. Ее стихи – это гармония любви и природы, имплицитная в себе эротическую чувственность: «Я негу люблю, /Юность люблю, /Радость люблю/И солнце,/Жребий мой быть/ В солнечный свет/ И в красоту /Влюбленной». Феномен такой чувственности, как полагают, в немалой степени формировался самой природой, так как греки очень интимно ее переживали, были тесно связаны с ней, ощущали глубинную потребность понять всю безграничность затаенного в ней мира чувств и красоты. В идиллиях Феокрита даются пространные описания природы: рассказывается о красивых деревьях, душистых цветах и травах, о звонких цикадах, об умиротворенной тишине и обо всем, что «летом богатым дышало и осенью пышной». Такие картины природы приятны человеку, они наполняют его жизнь смыслом и создают ему душевный комфорт. Поэтому для Феокрита благодеяния Прометея – это человеческая

беда, потому что люди уже с трудом выносят большие города с их цивилизацией, стремятся убежать на лоно природы и прославлять мирные радости собственного бытия. Эстетизм, ирония и скептицизм становятся у него символами городской жизни. Его герой покидает такую жизнь для наслаждения другой, которая видится ему более сложной, изысканной, в лоне красивой природы [9].

В античности классическое искусство было верным следованием природе, и только тогда, когда оно начинает играть не меньшую роль, чем природное содержание материала, устанавливаются равноправные отношения человека с природой, что нашло выражение в принципе гармонии микро- и макрокосма. Именно чувство гармонии удерживает человека в пределах прекрасного и упорядоченного космоса, а представления о природном мире организуются не только логикой разума, но и чувством красоты, которая репрезентирует разумность бытия. Поэтому природа – это объект интеллектуального созерцания, эталон для развития человеческого духа, моральный закон, определяющий поведение грека. В целом она воспринимается как мир блага, в котором Минерва пожелала поселить обласканный ею народ в Греции, где климат отличается мягкостью, умеренной температурой воздуха, а такие условия благоприятны для развития духа и творческого гения (Платон).

Формирование христианской культуры изменяет и статус природы – из творящей она трансформируется в тварную: и если в аристотелевской системе природа выступала самоценной и самозаконной сущностью, то здесь она рассматривается под влиянием эсхатологических представлений о конечности всякого бытия. Это приводит к утрате ею самостоятельного бытия, она предстает Божественной конструкцией, артефактом, поэтому уже не природа дает эталон человеку, а Бог в виде своих наставлений и повелений. Вместе с тем, природный мир – творение Божье, созданное по акту Его свободной воли и любви, соответственно совершенно и прекрасно: «Итак, Господи, Ты создал их; Ты прекрасен, – и они прекрасны; Ты добр, – и они добры; Ты – Сущий, – и они существуют...» (Августин). Таким обра-

зом, красота природного мира легитимирована Высшей Личностью и человек должен все данное ему «возделывать и хранить» (Быт. 2, 15), т. к. в таком благом мире упорядочивать и менять следует только свою душу, побуждая ее к гармоническому созерцанию природного мира и единению с Богом.

Интерес к познанию природного мира, который также имел место в это время, был напрямую связан с выявлением порядка в нем, чтобы лишний раз продемонстрировать «высокое совершенство существующего мира, безупречность его внутреннего устройства». Например, Альберт Великий и Фома Аквинский стали проповедовать, что Божественное провидение и промысел Создателя определяют порядок и красоту тварного мира. К тому же природа стала трактоваться как текст, написанный «божьиими письменами», в результате она приобрела поэтический образ под красивым названием «Книга природы». Раймунд Себундский писал в XV в., что Бог дал нам две книги – «Книгу природы» и Библию.

Несмотря на незначительность статуса авторского художественного произведения, в Средневековье проводились, тем не менее, исключительно теоретические дискуссии об «искусстве как таковом», о природе прекрасного. Философы под влиянием идей платонизма и неоплатонизма приходили к выводу, что красота образов есть проявление той невидимой красоты, которая скрывается в Боге как создателе всего сущего. Соответственно задача художника виделась только в подражании Учителю, поэтому признавалось только религиозное искусство. Оно призвано было выполнять просветительскую функцию – когда на стене храма можно прочесть то, что написано в книге. Поскольку художественное творчество в этот период носило сакральный характер, то особое внимание стало уделяться светотехнике: световые эффекты позволяли душе возвыситься до невидимого Света. Художник должен был знать, что он своими произведениями, как внешними атрибутами, украшает жилище Бога, воспроизводит исходящую от Него красоту.

Ренессанс эстетизирует все сферы бытия: красота, изящество, гармония – это характеристики природного мира. Пафос красоты

пронизывает искусство этой эпохи, что придает ей идейное величие. Такое отношение к первозданной естественной красоте экстраполируется и на создание рукотворных произведений, таких как террасные сады, дворцовые парки, т. е. всего того, что не только украшает, но и возвеличивает человека как творца. Гуманисты стали формировать культ природы, тела и чувственности человека наряду с признанием изначальной мудрости природы, ее доброты и святости. Красота теперь понимается как единство физических и духовных качеств человека, совершенные линии и пропорции его тела привлекают ренессансных художников. Границы классического идеала красоты были раздвинуты и модифицированы путем включения в творческий процесс авторской индивидуальности. Картина художника рассматривается аналогом чувственно-воспринимаемой природы, визуальный образ отождествляется с реальным природным объектом, поэтому то, что он видит и воспроизводит, является прекрасным, т. е. «образ мастера венчает развертывание природного начала». Таким образом, чем «искусственней» труд мастера, тем он ближе к выявлению «естественного», и наоборот, «подражать природе» – это постоянно стремиться выявлять искусственность естества, его разумность и гармоничность. Можно сказать, что в результате красота природы легитимизируется и поэтому смело диктует свои правила и становится мериллом всего создаваемого человеком.

Вместе с тем, и в эпоху Возрождения ситуация не столь идеальна, т. к. в полной мере красота не была охранной грамотой для природы, поскольку антропоцентристская идеология ориентировала человека, в первую очередь, на культивирование собственной самооценки, манифестацию его могущества, способного, подобно Богу, преобразовать природу. В этой идеологии скрывались предпосылки будущего господства над природой самоуверенного человека, превышения им всякой разумной меры такого воздействия, поэтому, скажем, в поэзии П. Ронсара можно услышать призыв к охране дикой природы. Так, в элегии «Гастинскому лесорубу» он писал: «Кто первым занесет неправедный топор / Над рощами, что здесь шумели с давних пор, / Пусть собственным клин-

ком живот себе пропорет, / Пусть голод смерть его постыдную ускорит, / Пусть изведется он, как древний лесоруб, / Что, преступив запрет, срубил священный дуб / ... все поедал он жадно / И сам пожрал себя – пускай войны дракон / Жестоко истребит нарушивших закон!» [10].

Гастинский лес у Ронсара – это воплощение той вольно произрастающей, не тронутой цивилизацией природы, которая всегда была символом красоты и человеческой свободы, отблеском его «золотого века». В оде, посвященной английскому поэту П. Шелли, звучит близкая по смыслу оценка творческого человека. Такому человеку всегда казалось, что вся его земная жизнь связана с воспоминаем о другом, более красивом мире как источнике собственного существования, и он с изумлением всматривался в него, стараясь сквозь призму своей мечты в нем увидеть образ угасшего лучшего дня и рассвет нового золотого века.

Новоевропейская цивилизация акцентированно интересуется природой как источником познания и преобразования, что должно обеспечить ей социальный прогресс. Естественно, внимание переключается на познание физической реальности, основных законов и принципов ее устройства и развития, что сопровождается бурным всплеском экспериментальной науки и необходимостью обслуживания ее познавательных потребностей, в связи с этим иницируются и исследования специфики способов человеческого познания, заложенных в природе самого разума. В рамках гносеологизма сознание познающего человека выступает как «то, что лежит в основании» (субъект), а предмет познания – природа, человек и пр. – как «то, что надстраивается над субъектом» (объект). В этом контексте красота природы уступает пальму первенства красоте разума, прославление которого мы находим у представителей художественного слова. В частности, П. Шаррон призывал человека следовать природе, а значит и разуму, т. к. уже в это время разум, по оценке исследователей, из «тюремщика чувств» превращается в адепта свободы. Как пишет Н. Буало-Депрео в «Поэтическом искусстве», искусство должно стремиться к достижению истины путем «подражания природе», т. е. действительность должна быть не только ху-

дожественно воспроизведена, но и осмыслена. В таком случае она всегда будет востребована обществом. Поэтому задача писателя состоит в том, чтобы изучать природу, но при этом искусство должно отражать ее только в той мере, в какой она соответствует законам рассудка.

Под влиянием перспектив возможностей научного разума оказался и английский поэт Дж. Мильтон, у которого акцент поставлен на благах, приносимых человеку христианским принципом «свободной воли». Здесь не просто любование природой, красота которой инициирует творческий процесс, а космический динамизм, вселенская неуспокоенность, «небесная артиллерия» (Дж. Мильтон) вызывают к жизни познавательную активность и реализацию означенного принципа. Не случайно его философия человека оказалась столь значима для Дж. Байрона, П. Шелли, Дж. Китса. В «Потерянном Рае» Дж. Мильтон изображает Адама и Еву как владык прекрасного мира, и это «достойнейшая пара» для поэта. Человек у него – «наместник Бога» на Земле, поэтому Адам – обладатель лучших человеческих качеств – доблести, мудрости, мужества. Но разум и страсть раздирают его внутренний мир, ибо первый ограничивает Адама «естественным законом», вторая же стремится лишить его человечности. «Свободная воля» Адама, таким образом, раскачивается между этими двумя полюсами, он вынужден постоянно находиться в ситуации выбора между разумом и страстями, ведь воля есть активное начало, движущее человеком. В «Потерянном Рае» поэт доказывает, что Адам и Ева становятся людьми только благодаря свободному выбору, и Дж. Мильтон считает, что такое состояние очень полезно человеку, так как способствует его самосовершенствованию.

Культура и в период прославления разума создавала ему альтернативы, выразившиеся в призывах «назад в природу» (Ж.-Ж. Руссо, Г. Торо и др.) и даже создатели научных проектов восхищались тем, что природный мир полон тайн, поэзии и чудес. Ф. Бэкон неоднократно говорил, что природа своей тонкостью во многом превосходит тонкость разума. «Игра природы» позволяет извлекать прекрасное, которое воспринимается чувствами подобно солнцу, освещающему лицо земного шара. Если XVII в.

стремился в искусстве к заранее данному идеалу, подчеркивал в своих произведениях четкость линий, разумность, симметрию, благородство естественного пейзажа, то XVIII в. привнесет ределяя романтический флер в восприятие природы, оп ее как приятную и улыбающуюся человеку, где все идеально – мир ее форм, мир людей. А Ж.-Ж. Руссо вообще увидел в природном мире зеркало человеческой души, он – храм, где воля Провидения направляет все малое и большое в нем. Человек и природа не отчуждены друг от друга, а, наоборот, чувство согласия между ними рассматривается как высшая ценность.

В романтизме природа начинает приобретать самоценность, что особенно рельефно просматривается на фоне сложившегося холодно-пренебрежительного отношения к ней техногенной цивилизации. Поэтому в стихах и поэмах С. Колриджа, У. Вордсворта, П. Шелли и других мы находим «опьянение» природой и страстный протест против сухого аналитического насилия «над ней». Они полагают, что природная целостность разрушается научным анализом, что природный мир наделен эстетическими и эмоциональными смыслами. Так, у У. Вордсворта в поэме «Прелюдии» видение природы целиком пронизано осознанием ее ценности и до сих пор эта тема одна из обсуждаемых в экологической этике. Вместе с тем, не все люди находили романтику и красоту в дикой природе, т. к. она казалась воинствующей дикостью и не имела никакой практической ценности, поэтому парковая природа была намного им приятнее. Имитация дикой природы была людям интереснее. Как известно, даже ботаника дикую природу не жаловала, поскольку она была тем, что надлежало укротить, классифицировать, сделать источником выгоды. До наших дней проблема прав природы, защита ее красоты находит отражение в произведениях Р. Гари, М. Турнье, Д. Фаулза, Н. Рериха, Фр. Хундертвассера и др.

Сегодня, тем не менее, мы испытываем сомнение, что красота природы станет главной ее привилегией в установлении партнерских отношений с человеком, поскольку естественная среда обитания постоянно модифицируется в неоприродную, т. к. город – это эстетизи-

рованный универсум человеческой жизни, в котором парковые ландшафты репрезентируют природный мир и приобретают тем самым статус фундаментальной ценности в структуре городской жизни. А. Швейцер считал, что опустошение Земли не только вредно, но и дурно, поэтому нужно формировать этосферу, в рамках которой человек является этически разумным, понимающим, что красота природы вечна, но ее должен защищать именно человек, как самое разумное ее существо.

Библиографический список

1. Гейзенберг, В. Значение красоты в точной науке / В. Гейзенберг. Шаги за горизонт. Пер. с нем. / Сост. А.В. Ахутин. – М.: Прогресс, 1987. – С. 282.
2. Эйнштейн, А. Собр. науч. трудов / А. Эйнштейн. – М.: Наука, 1967. – Т. 4. – С. 166.
3. Фромм, Э. Иметь или быть? / Э. Фромм. пер. с англ. / Общ. ред. и послеслов. В.И. Добренкова. – М.: Прогресс, 1990. – С. 23–24.
4. Монтень, М. Опыты / М. Монтень // В 3-х Кн.: Пер. с фр. А.С. Бобовича, А.А. Смирнова. – М.: Наука, 1979–1981. – Кн. 1. – С. 43, 220.
5. Монтень, М. Опыты / М. Монтень // В 3-х Кн.: Пер. с фр. А.С. Бобовича, А.А. Смирнова. – М.: Наука, 1981. – Кн. 3. – С. 271, 274.
6. Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдώρα: Пер. с франц. / – М.: МГУ, 1993. – С. 453.
7. Вейдле, В. Умирание искусства. Размышления о судьбе литературного и художественного творчества / В. Вейдле / Сост. и послесл. И.А. Доброченкова; Комментар. И.А. Доброченкова, З.М. Лурье. – СПб.: Аксиома, 1996. – 333 с.
8. Айслер, Р. Чаша и клинок / Р. Айслер / Пер. с англ. Л. Васильевой. – М.: Древо Жизни, 1993. – С. 48–49.
9. Александрийская поэзия. – М.: Худ. лит., 1972. – С. 25–84.
10. Ронсар, П. Избранная поэзия / П. Ронсар: пер. с фр. – М.: Худ. лит., 1985. – 368 с.

THE WORLD OF NATURE: BEAUTY PRESUMPTION

Barkovskaja Ala V., Assoc. Prof., Belarusian State University, Ph D (Philosophy)

barkovskaja@inbox.ru

Belarusian State University, 220050, Republic of Belarus, Minsk, Independence Ave., 4

The Beauty is not a mere category of pure aesthetics because of its primordial sense that is implied in ecological, natural scientific, social and other types of discourses. As a result, notions like “the ecological Beauty”, “the Beauty of Nature”, “The Beauty of theory”, “The Beauty of words” and others are very widespread in professional languages. The secret of Beauty is its ability to harmonize every type of objects (theoretical knowledge, the work of art, industrial building or the city), which makes it self-valued. At the same time, there are more and more words nowadays in defense of the Beauty itself against the Disfigured and the Discord, which pretend to take its place as its substitute. The aesthetical simulation is especially evident in the process of replanning the cities and capitals that systematically destroys natural landscapes, the beauty of which refined the people as well. Into the not closely build-over area of the capital city with its natural green isles new high-rise buildings are built that peep through the windows of old residents' houses. The expediency logic of the new architectural politics turns out for the lack of joy of those people who need to contact with the glass and concrete that substitute the natural climate of our common places. Architectural eclectics proves to be more important than the natural aesthetics, the comfort of the urban environment and climatic oasis. The active construction activity also expands city borders to forest areas, which from the earliest times protect and feed the city, serve as recreation zone and provide us with the feeling (though a symbolic one) that the natural world and we are together. The natural beauty always served as a model of natural aesthetics for all things artificially constructed by the man. The result of the above-mentioned process exceeds all expectations and the modern dormitory areas find themselves at the urban desert amidst sand, asphalt and refuse bins. The paradox of the situation is that the very green outskirts of city cease to be as such. So, the presumption of the Beauty of the natural world (though itself as well) demands our protection. The modern culture is anthropocentric as it was before and the nature is a mere object of our interests. A man substituting the natural world with a virtual one made him or herself the object of his/her own manipulations.

Key words: Nature, human, beauty, culture, social practice, science, art, eco-ethics.

References

1. Heisenberg W. *Znachenie krasoty v tochnoy nauke* [The meaning of Beauty in exact science] *Shagi za gorizont* [The steps over horizon]. Moscow: Progress, 1987, 282 p.
2. Einstein A. *Sobranie nauchnykh trudov* [Collected papers]. Moscow: Nauka, 1967, V. 4, 166 p.
3. Fromm E. *Imet' ili byt'?* [To Have or to Be?] Moscow: Progress, 1990. pp. 23–24.
4. Montaigne de M. *Opyty* [Essays]. Moscow: Nauka, 1979–1981, V. 1, p. 43; p. 220.
5. Montaigne de M. *Opyty* [Essays]. Moscow: Nauka, 1979–1981, V. 3, p. 271; p. 274.
6. *Poeziya frantsuzskogo simbolizma. Lotreamon. Pesni Maldorora* [The poetry of the French symbolism. Lautréamont. Maldoror]. Moscow: MGU, 1993, pp. 453.
7. Veydle V. *Umiranie iskusstva. Razmyshleniya o sud'be literaturnogo i khudozhestvennogo tvorchestva* [The dying of art. Meditations on the fate of literary and art creation]. Sankt-Petersburg.: Axioma, 1996, 333 p.
8. Eisler R. *The Chalice and The Blade: Our History, Our Future*. New York: Harper & Row, 1989, pp. 48–49.
9. *Aleksandriyskaya poeziya* [Alexandria poetry]. Moscow: Khud. lit., 1972, pp. 25–84.
10. Ronsard P. *Izbrannaya poeziya* [Selected poetry] Moscow: Khud. lit., 1985, 368 p.