



УДК 008:130.2

## ЛОВУШКИ ЭСТЕТИЗАЦИИ: ОТ РЕНЕССАНСА К КУЛЬТУРЕ ПОСТМОДЕРНА

**С.А. СИМОНОВА***Воронежский  
государственный  
университет**e-mail: jour2@yandex.ru*

В статье рассматривается проблема эстетизации культуры. В эпоху Возрождения взаимодействуют стихийный индивидуализм эпохи и неоплатоническая эстетика. Искусство кастратов является примером того, что абсолютизация красоты выливается в форму эстетического идолопоклонства. В современной культуре абсолютизация красоты реализуется в основном как абсолютизация чувственной красоты. Сегодня необходим новый культурный синтез, в котором может состояться неслиянно-нераздельное взаимодействие добра и красоты.

Ключевые слова: культура, морализм, эстетизм, абсолютизация красоты, культурный синтез.

Ценность духовного не самоочевидна, она требует метафизического объяснения и нравственного оправдания. Согласно классической философии, бытие духа определяется традиционной триадой истины, добра и красоты, отношения между которыми уместно обозначить в термине перихоресиса – их неслиянно-нераздельного единства.

Синтез этики и эстетики есть наиболее существенный элемент в конструировании архитектурного целого культуры. Традиционная метафизическая картина мира, основу которой образовывал этико-эстетический синтез в триединстве истины, добра и красоты, была поколеблена в эпоху Возрождения тенденциями автономизировать эстетическую сферу. Панофски Э. точно называет автора и произведение, с которого этот процесс приобрел необратимый характер: это Альберти Л.-Б.и его сочинение «Десять книг о зодчестве», в котором он противопоставил метафизическому пониманию красоты чисто феноменальный взгляд греческой классики. Панофски пишет: «отказ от метафизического объяснения красоты впервые ослабил нерасторжимую с древности связь между pulchrum и bonum – хотя и не столько путем явного отрицания этой связи, сколько путем молчаливого игнорирования ее».<sup>1</sup> Это было началом обособления эстетической сферы, и, в конечном счете, привело к тому, что Теодор Адорно назвал падением эстетических жанров как жанров.

Такова точка расхождения истины, добра и красоты, обособление которых породило не только этику и эстетику, как самостоятельные теоретические дисциплины, но привело к абсолютизации истины, абсолютизации добра и абсолютизации красоты как автономных и самодостаточных начал. В истории культуры были эпохи, когда эстетизация принималась за абсолют, в то время как этика представлялась вторичной. Эти ситуации логически вытекали из периодов утомительного, даже трагического морализаторства. Если вдуматься, морализм можно определить как худший вид подавления человеческой свободы, который приводит к порабощению человека, в данном случае, добром. Известный советский этик Шердаков В.Н. по этому поводу писал: «Мораль требует рассматривать ее веления как непреложные, абсолютные, не подлежащие обсуждению и критике. ... Но в абсолютизации моральных требований, в абсолютизации добра заключается источник противоречий самого морального сознания. С одной стороны, нравственный поступок – это свободный, совершенный по доброй воле, но если нравственный принцип – абсолют, на страже которого стоит сам миропорядок (Бог), то о свободе выбора говорить не приходится, нужна лишь дисциплина, повиновение»<sup>2</sup>.

Действительно, средневековая европейская культура буквально застыла в религиозном морализаторстве, и процесс Возрождения с его культом красоты стал прежде всего

<sup>1</sup>Панофски Э. *Idea: К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма* СПб. : Аксиома, 1999. – С.39.

<sup>2</sup>.Шердаков В.Н. *Добро-Истина-Красота*. – М.: 1983. С. 40.



попыткой освобождения от морализаторских оков. Однако проблема заключается в том, что эстетизм и морализм имеют сходную родовую черту – забвение своего первоисточника, составляющего прецедент и для этического, и эстетического дискурса вообще. В ренессансном искусстве цель оправдывает средства, вступает в действие принцип «эстетического маккивиализма». О двойственности красоты пафосно, но верно пишет Оливье Клеман: «Красота загадочна, и она, – единственная или почти единственная, – способна сегодня пробуждать людей. Раня душу, она делает ее уязвимой и для ада, и длярая...»<sup>3</sup>. В то же время, именно в красоте, лишенной нравственного измерения, таятся самые большие опасности и соблазны: «красота не способна спасти... В пароксизме жизни красота-оргазм, к которой стремится наша цивилизация, неразрывно связана со смертью. Красота и добро разделены».<sup>4</sup>

В эпоху Возрождения эстетизация культуры достигла небывалого размаха. Искусство ставилось выше природы, происходила кощунственная, по меркам Средневековья, подмена Бога человеком, столкнулись неоплатоническая эстетика и стихийный индивидуализм эпохи. Лосев А.Ф. характеризует появление личности в этот период в терминах «дикой и звериной эстетики»: «эта уже обнаженная от всяких теорий человеческая личность, в основе своей аморальная, но зато в своем бесконечном самоутверждении и в своей ничем не сдерживаемой стихийности любых страстей, любых аффектов и любых капризов доходившая до какого-то самолюбования и до какой-то дикой и звериной эстетики».<sup>5</sup>

Таким образом, когда абсолютизация красоты доходит до крайних пределов и становится нечуткой к реальным противоречиям в бытии, она только увеличивает его трагические разломы. Поэтому Лосев и говорит о «бесконечном самоутверждении» личности. Чтобы утвердиться в мире онтологически несовершенном, необходимо преодолеть моральный барьер. Такова логика любого эстетизма, и ренессансный эстетизм не является исключением.

Парадокс эпохи Возрождения заключается в том, и это особо отметил Лосев, что несмотря на свой вопиющий аморализм, эстетика Возрождения остается эстетикой: «Она была аморальной и звериной в своем предметном содержании, но она же обладала всеми чертами самодовлеющей значимости, необычайной красочностью и какой-то, если выражаться кантовским языком, небывалой целесообразностью».<sup>6</sup> Понятия о нравственности и добродетели со времен средневекового теоцентризма кардинально меняются. Становится возможным, и даже похвальным, совершать неэтичные, порой преступные поступки, оправдываемые непомерной гордыней, талантами и самовлюбленностью. Будучи образованными, учтивыми и светскими, мысля вполне цивилизованно, итальянцы этого времени сами часто поступают крайне аморально.

Личность Никколо Макиавелли является в этом контексте хрестоматийным примером. В своей книге «Государь» фактически он признает допустимыми предательство и убийство. Смещение им целей и средств в политической практике фактически приводит к устранению этического начала. Политическая целесообразность («голос разума») оказывается сильнее голоса совести. Другой гений Ренессанса, скульптор Бенvenuto Челлини дрался и убивал, а затем хвастался этим. В нем легко уживались жизнелюбие и жестокость, он оправдывал в себе то, чего не признавал в других. Знаменитое суждение пушкинского Моцарта о том, что «две вещи – гений и злодейство – несовместны», оказалось бы в лучшем случае непонятым в это противоречивое время, это была другая сторона роста личностного начала. Когда после своего очередного убийства он был вызван к папе, то в подарок святейшему Челлини сделал несколько прекрасных ювелирных изделий. Глядя на эти произведения искусства, папа смягчился и оправдал убийцу, сославшись на то, что Челлини не имел себе равных как мастер. Вот уж поистине «нравственная суть

<sup>3</sup> Клеман О. Отблески света: Православное богословие красоты. М.: Библиейско-богословский ин-т св. апостола Андрея, 2004. – С. 37.

<sup>4</sup> Клеман О. Отблески света: Православное богословие красоты. М.: Библиейско-богословский ин-т св. апостола Андрея, 2004. – С. 38.

<sup>5</sup> Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. – М.: Мысль, 1978. – С. 120.

<sup>6</sup> Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. – М.: Мысль, 1978. – С. 121.

действий и поступков может не препятствовать их эстетизации».<sup>7</sup> Таким образом, вопиющий аморализм эпохи был санкционирован этически, только лишь с обратным знаком, и эстетический титанизм стал моральным оправданием этого разгула страстей, пороков и преступлений.

Культура эпохи Возрождения – антиномия этики и эстетики, добра и красоты. Причем антиномия неразрешимая, свидетельствующая о неустранимом трагизме бытия, находящим проявления в культуре. Это противоречие тонко подмечает Лосев А.Ф.: «Вся эта красота Ренессанса была подлинной реальностью, преуменьшать которую могут только либо невежды, либо сознательно реакционные историки. Тем не менее, повторяем еще раз, этот красивый Ренессанс и его небывало тонкая человечность в искусстве, науке, религии, морали и психологии, весь этот Ренессанс имел и свою обратную сторону, игнорирование которой в настоящее время тоже является либо невежеством и неосведомленностью в фактах, либо сознательной лакировкой истории».<sup>8</sup>

Таким образом, возрожденцы дошли до края индивидуализма и показали его трагическую обреченность, которую на исходе эпохи гениально воплотил в своих трагедиях Вильям Шекспир. Каждая титаническая личность Возрождения настаивает на своем абсолютном титанизме и индивидуализме, что невозможно реально воплотить в обществе, ибо оно не может состоять из одних титанов, бессмысленно сражающихся друг с другом за свое абсолютное первенство.

Конечно, отринув моральные границы как факторы, сдерживающие творческую волю индивида, человек Ренессанса все же был вынужден найти некий запрет, предел, органические для своего действия, ибо это ему подсказывал инстинкт самосохранения. В целом этот механизм можно обозначить в терминах «вытеснения запредельного»: «В мир как его неотъемлемое измерение вдвинулся идеал предельный, но не запредельный и такой, который можно и безусловно должно осуществить вблизи».<sup>9</sup> Таким пределом оказался сам человек: антропоцентризм эпохи стал роковым для него. Человек не может сам для себя быть целью – в этом заключается, с нашей точки зрения, трагический урок и одновременно антропологический парадокс эпохи Возрождения.

Однако вершиной эстетизации ренессансной культуры, и, одновременно, следствием индивидуалистического антропоцентризма, на наш взгляд, стал феномен музыкального театра пост-ренессансной эпохи, а именно – итальянская опера и французский балет XVII в. Именно в этот период эстетизация жизни, воплощенная в искусстве, достигла своего апогея. Не случайно это было время начала триумфального шествия музыки: впервые в истории художественной культуры появились музыканты, сумевшие создать произведения, равные по глубине и силе воздействия творениям титанов античности и Возрождения – Монтеверди, Вивальди, Гендель, Бах. Музыка как самостоятельный вид искусства становится вровень с великой архитектурой, живописью и скульптурой; появляются новые средства выразительности, в музыкально-театральных жанрах рождаются опера, где доминирующая роль принадлежит певцу-солисту, и балет, где чувства выражаются через профессиональный светский танец. Эти жанры отражают интенсивную секуляризацию европейской культуры, начавшуюся в эпоху Возрождения. Нравственное начало, которое хотя бы отчасти поддерживала религиозная мораль, отходит на второй план – целью и объектом всеобщего поклонения становится доведенная до немислимого совершенства красота.

Первые оперы появились во Флоренции на рубеже XVI – XVII столетий. Их авторы были участниками небольшого кружка любителей искусства – *флорентийской камераты*, которые мечтали возродить древнегреческую трагедию. Известно, что во время представления трагедий Эсхила, Софокла, Еврипида актеры не проговаривали, а *пропевали* текст, поэтому вокал в новом жанре был принципиально важен; не менее важным было и содержание трагедий, их философское наполнение. Однако в процессе

<sup>7</sup> Арутюнова Н.Д. Истина. Добро. Красота: Взаимодействие концептов // Логический анализ языка. Языки эстетики: Концептуальные поля прекрасного и безобразного / под ред. Арутюновой. – М.: Индрик, 2004. – С. 18-19.

<sup>8</sup> Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. – М.: Мысль, 1978. – С. 135.

<sup>9</sup> Бибихин В.В. Новый ренессанс. – М.: Наука, Прогресс-Традиция, 1998. – С. 427.



развития оперы нравственные коллизии отошли на второй план, а затем и вовсе исчезли: зритель хотел наслаждаться красотой, не напрягая душевные силы переживаниями катарсиса. Таким образом, все силы создателей и исполнителей стали направляться на достижение как можно более совершенного, красивого и техничного пения, названного позже бельканто.

На сцене зритель созерцал «абсолютную» красоту: роскошные декорации, великолепные костюмы певцов и, наконец, слышал их удивительные, «неземные» голоса. Неумное стремление к достижению эстетического совершенства способствовало тому, что возникла мода на искусственный голос. Известно, что исполнителями ранней барочной оперы XVII века больше, чем на половину, были кастраты, причем, не только в Италии, но и в Европе в целом. Именно они повсеместно распространяли оперное искусство, выводя его за рамки элитарного аристократического общества в массы, исполняя оперные арии на городских площадях и соревнуясь на публике в вокальном мастерстве.

До появления оперы кастраты в небольших количествах пели в церковных хорах, создавая «ангельскую» атмосферу царствия божия на земле. В целом церковь выступала против кастрации, однако мальчики, певшие в церковных хорах, быстро выросли, в то время как голос взрослого кастрата оставался таким же нежным, и, вдобавок, сильным: это обстоятельство стало непреодолимым искушением для отцов церкви. Насилие над телом и личностью голосистого мальчика оправдывалось скопчеством (усмирением плоти), хотя это явление тоже официально церковью не одобрялось, поэтому часто прибегали к различным уловкам, объясняя, что мальчик упал, заболел и т. д., то есть сам Бог распорядился его судьбой.

Другое дело, когда появились оперные кастраты – представители светской культуры: запреты на кастрацию, в том числе и моральные, были сняты. Певцы, многие из которых были необыкновенно талантливы, создавали потрясающую по красоте и силе эмоционально-эстетического воздействия музыку. Зрители восторгались, теряли сознание, изнемогали от избытка чувств на оперных представлениях; но это уже было искусство, незамутненное никакими нравственно-этическими или религиозными установками, убедительно иллюстрирующее идею о том, что абсолютизация красоты выливается в форму эстетического идолопоклонства, выражающегося в распространенной формуле «искусство требует жертв». Причем жертв в данном случае тем более больших, что приносились они в малолетнем возрасте.

Таким образом, с помощью бесцеремонного вмешательства в природу, подчеркивания ее изначального несовершенства, искусство было поставлено выше природы. Ни в одном другом жанре искусства того времени художественный образ не был так далек от реального мира, и не была так высоко вознесена чувственность, отождествляемая с «черно-белым» божеством. С одной стороны, «ангельский» голос кастрата отражал один из значимых символов барокко – образ небесного ангела, не говоря уже о физической искусственности, исключительности, чуждости этих певцов всем остальным, «обычным» людям. С другой стороны, большинство великих певцов-кастратов были известны своей изощренной порочностью, презрением в повседневной жизни к нравственным законам. Эта противоречивость прославленных артистов, некая двойственность их статуса создавала образы «порочных ангелов», тем самым придавая им еще больше привлекательности, вызывая восхищение и любовь многочисленных поклонников. Кстати говоря, подобная нравственная неоднозначность присутствует во всех эстетизированных явлениях культуры различных эпох и этнических ареалов: будь то императорский Рим, Серебряный век русской культуры или дискретное пространство постмодерна.

Балет как театрально-музыкальный жанр также зародился в эпоху Возрождения и расцвел в XVII веке. Балет утвердился при французском дворе во время правления Людовика XIV, имевшего пристрастие к танцам; того самого короля-Солнце, провозгласившего, что государство – это он. Кардинал Мазарини (духовное лицо, призванное укреплять нравственные устои христианства) всячески поддерживал интерес короля к этому исключительно светскому виду искусства. Его заслуга перед французской культурой состоит, в том числе и в том, что он привез из Италии композитора и танцора Люлли Ж.-Б., сумевшего сделать французский балет знаковым явлением мирового уровня. Люлли долгое время был фаворитом короля и часто предлагал ведущие роли в своих балетах



Людовику XIV. Знаменитый титул «Король Солнце» Людовик получил после роли в «Балете ночи», блистательно поставленном Люлли в 1653 году. Это, впрочем, вполне отвечало духу эстетствующего времени: стало возможным государю получить прозвище не за победы в сражениях, величественное правление или удачные государственные реформы, а за удачную роль в придворном балете.

Необходимо отметить, что искусство танцоров придворного французского балета XVII века функционально и содержательно во многом совпадало с творчеством итальянских певцов-кастратов: художественный образ был также отдален от реальности, искусственность и исключительность движений подчеркивались, и в целом на сцене появлялся такой же «порочный ангел», только покоряющий зрителя с помощью не чудного голоса, а необычного танца. Это был французский пример «чистого» элитарного искусства. Правда, балет не приобрел такой широкой популярности в массах, как барочная опера, однако его роль в придворной культуре того времени трудно переоценить.

Еще один яркий период эстетизации – европейская культура конца XIX начала XX вв., эпоха разрушения старых и поиска новых смыслов искусства, попытки создания новой эстетики. Суть эстетических поисков этого периода сводится к категорическому отрицанию традиционного искусства, базирующегося во многом на ценностях тысячелетней христианской религии. Не случайно Папа Пий X осудил в своей энциклике модернизм и даже начал активную борьбу с новой «ересью». Представители различных эстетических течений, объединившихся под общим названием модернизм, сделали попытку создать новое искусство и новую культуру, где место Бога занял сам художник, творящий новую эстетическую реальность.

Сфера эстетического стала неуклонно расширяться и видоизменяться, она заимствовала элементы политики, социологии, религии и, конечно же, этики. Продолжилась эстетизация уродливого, начатая еще Ш. Бодлером. Подчеркнем, что такая эстетизация не имеет ничего общего с романтическим восхвалением героев, безобразных телом и лицом, но прекрасных душой, как, например, Квазимодо или Гуинплен, созданные талантом Виктора Гюго, которые безупречны и трогательно последовательны в этическом плане.

Представители экспрессионизма, отчасти кубизма, супрематизма и сюрреализма открывают бездну зла, таящуюся в душах их героев, движимых порой самыми благородными намерениями (например, образ офицера из новеллы Ф. Кафки «В исправительной колонии»). Причем дело здесь не в безнравственности отдельных людей, а в тотальном безразличии обезверившегося общества, потерявшего почву для традиционных заповедей.

Пабло Пикассо внес огромный вклад в эстетизацию уродливого: художник считал, что человек, созидаящий новое, просто вынужден сделать его безобразным. С точки зрения художника, творец борется за создание некоей новой напряженности, в результате чего его произведение всегда несет на себе отпечаток уродства. Последователи этого новатора уже могут создавать нечто красивое, поскольку путь определен, и напряжение становится не столь существенным. Таким образом, искусство колоссально расширяет свои возможности за счет эмоциональной силы уродливого, но тогда, незаметным образом, эстетика неизбежно вторгается в сферу этического, подменяя собой последнее.

Сегодня нарушение этико-эстетического синтеза также происходит в форме абсолютизации эстетического. Эстетизм доминирует во всех областях культуры и жизни, в том числе, и в этике. И современная абсолютизация красоты по преимуществу осуществляется как абсолютизация чувственной красоты. Ситуацию в неклассической постмодернистской культуре России достаточно точно охарактеризовал В. Н. Назаров, описав ее в терминах смены «этоса» на «эстетизм» как новой детерминации в этике: «Одной из характерных особенностей эпохи постмодерна является *эстетизм*, связанный с переориентацией культуры на чувственно-эстетический, «зрелищный» способ восприятия мира. Эта переориентация в первую очередь отражается на нравственном состоянии. Все больше людей руководствуется в своих поступках не моральными убеждениями и духовными установками, а чувственными предпочтениями и пристрастиями... Место последних за-



нимает массовое искусство, создающее «социально-эмпатический» тип отношений между людьми».<sup>10</sup>

Фактически происходит тотальная десакрализация культуры. Сегодня уже нет ничего святого и важного, чего нельзя было бы превратить в шоу, а экраны телевизоров буквально заполонили «порочные ангелы» разных мастей и социальных статусов. Постмодернизм – это уже не только стиль в искусстве или философия: это определенный образ жизни, ориентированный на перманентный успех в обществе, достигаемый любой ценой, более того, постмодернистские каноны можно определить как одну из современных форм религии. В этом плане вполне закономерно утверждение современного автора Л. А. Закса. Он пишет: «Увеличение красоты в мире современной цивилизации... никто или почти никто не будет связывать с ростом «массы» добра в нем, а о том, что «красота спасет мир» не говорят даже последние немногочисленные романтики».<sup>11</sup> В самом деле, получение удовольствия здесь и сейчас более заманчиво, чем долгое восхождение к недоступным идеалам. Однако, несмотря на очевидные тенденции, весь ход развития человеческой культуры свидетельствует о том, что стремление к абсолютному, к универсальному неслиянно-нераздельному единству есть двигатель духовного развития человечества, несмотря на этнические, экономические, социальные и другие различия. Без этого перманентного восхождения языческие, монотеистические, технократические культуры не нашли бы идеологического фундамента для своего развития. Более того, именно это стремление стало стержнем, даже методологией в пространственно-временном развертывании человеческого бытия.

Подводя итоги, подчеркнем, что абсолютизация эстетического приводит к забвению нравственных ценностей, это очевидно даже в контексте такой максимально эстетизированной формы культуры как искусство. Действительно, как бы мы не восхищались чудесной музыкой Клаудио Монтеверди и Жана-Батиста Люлли, где-то в глубине души мы чувствуем, что ей все-таки недостает величия греческой трагедии или космических прорывов сложной полифонии Иоганна-Себастьяна Баха; роскошные живописные картины Рубенса заслоняются философской глубиной скромных по цветовой гамме портретов Рембранта. И даже талантливо снятый фильм о радости и страданиях великого артиста-кастрата Карло Фаринелли (режиссер Жерар Корбьо, 1994 г.) вызывает у современных зрителей, живущих в эстетизированной культуре постмодерна, больше волнения, чем его прекрасно воссозданное пение с нечеловеческим диапазоном.

Современная культура, стремясь к свободе и плюрализму всего, в том числе и ценностей, иронизируя над богами и героями прошлого, оказалась в ловушке поверхностного эстетизма. Именно поверхностного, поскольку он теряет экзистенциальную глубину, вне которой нет подлинного искусства. Человечество сегодня подошло к необходимости нового культурного синтеза, о котором говорил еще в первой трети XX века Э. Трельч, такого синтеза, в котором может свершиться неслиянно-нераздельное со-бытие добра и красоты, осуществиться стремление человека к гармоничному преобразению себя и мира. И эти важнейшие экзистенциальные доминанты могут и должны в полной мере выражать великие произведения искусства. В этом, в конечном счете, и заключается, на наш взгляд, подлинная миссия искусства.

### Список литературы

1. Пановски Э. *Idea: К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма* СПб. : Аксиома, 1999. – 227 с..
2. Шердаков В.Н. *Добро-Истина-Красота*. М.: 1983. – 64 с..
3. Клеман О. *Отблески света: Православное богословие красоты*. М.: Библиейско-богословский ин-т св. апостола Андрея, 2004. – 100 с.
4. Лосев А.Ф. *Эстетика Возрождения*. М.: Мысль, 1978. – 623 с.
5. Бибихин В.В. *Новый ренессанс*. М.: Наука, Прогресс-Традиция, 1998. – 496 с.

<sup>10</sup> Назаров В.Н. *История русской этики* / В.Н. Назаров. М. : Гардарики, 2006. – С. 289.

<sup>11</sup>Закс Л.А. Несколько неюбилейных ощущений об этическом и эстетическом в конце тысячелетия // *Этическое и эстетическое: 40 лет спустя*. Материалы научной конференции. 26-27 сентября 2000 г. Тезисы докладов и выступлений. Санкт-Петербургское философское общество, 2000. – С. 61.



6. Арутюнова Н.Д. Истина. Добро. Красота: Взаимодействие концептов // Логический анализ языка. Языки эстетики: Концептуальные поля прекрасного и безобразного / под ред. Арутюновой. М.: Индрик, 2004. – 720 с.

7. Закс Л.А. Несколько неубиленных ощущений об этическом и эстетическом в конце тысячелетия // Этическое и эстетическое: 40 лет спустя. Материалы научной конференции. 26-27 сентября 2000 г. Тезисы докладов и выступлений. Санкт-Петербургское философское общество, 2000. С. 60-62.

8. Назаров В.Н. История русской этики / В.Н. Назаров. М. : Гардарики, 2006. – 319 с.

## **TRAPS OF AESTHETISATION: FROM RENAISSANCE TO POSTMODERNIST CULTURE**

**S.A. SIMONOVA**

*Voronezh State University*

*e-mail: jour2@yandex.ru*

The article deals with the problem aesthetization culture. In the Renaissance interact spontaneous individualism era and the neo-Platonic aesthetic of the. The art of castrated men is an example of what absolutization of the beauty of the results in the form of aesthetic of idolatry. In the modern culture absolutization of beauty is implemented mainly as absolutization of the sensual beauty. Today we need a new cultural synthesis, which may take place unfused-structure interaction of goodness and beauty.

Keywords: culture, moralism, aestheticism, absolutization of beauty, cultural synthesis.