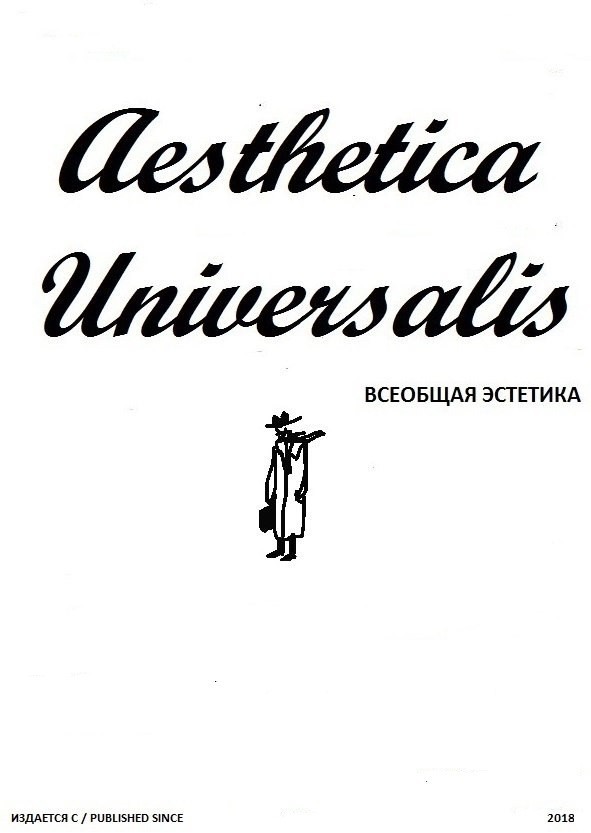
Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова



Философский факультет

**Ежеквартальный теоретический журнал / Theoretical Quarterly**

**VOL. 2 (25). 2024**

Издательство Московского университета

**Aesthetica Universalis = Всеобщая эстетика***:* ежеквартальный теоретический журнал. Vol. 2 (25). 2024 / МГУ имени М. В. Ломоносова, философский факультет. — Москва : Издательство Московского университета, 2024.

— 136 с.

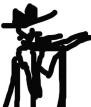
ISSN 2686–6943

© Коллектив авторов, 2024.

© Философский факультет

МГУ имени М. В. Ломоносова, 2024.

ISSN 2686-6943



**РЕДАКЦИЯ / EDITORIAL TEAM**

* ***Международный редакционный совет / International Editorial Council***

**Noel Carroll***, USA /* **Ноэль Кэрролл***, США*

**Jale Erzen***, Turkey /* **Джейл Эрзен,** *Турция*

**Peng Feng***, China /* **Пэн Фэн***, Китай*

**Liu Yuedi***, China /* **Лю Юэди***, Китай*

**Себастьян Станкевич***, Польша /* **Sebastian Stankiewicz***, Poland*

**Christoph Wulf***, Germany /* **Кристоф Вульф***, Германия*

**Марат Афасижев***, Россия /* **Marat Afasizhev***, Russia*

* ***Редакционная коллегия / Editorial Board***

**Сергей Дзикевич***, Россия, главный редактор /* **Sergey Dzikevich***, Russia, Editor-in-Chief*

**Евгений Добров***, Россия, редактор-секретарь /* **Evgeny Dobrov***, Russia, Editorial Secretary*

**Елена Богатырева***, Россия /* **Elena Bogatyreva***, Russia*

**Степан Ванеян***, Россия /* **Stepan Vaneyan***, Russia*

**Александр Лаврентьев***, Россия /* **Alexander Lavrentiev***, Russia*

**Виктор Скерсис***, США /* **Victor Skersis***, USA*

**Наталья Стельмак Шейбнер***, США /* **Natallia Stelmak Schabner***, USA*

**Армен Апресян***, Россия /* **Armen Apresyan***, Russia*

**Дарья Козолупенко***, Россия /* **Daria Kozolupenko***, Russia*

**Иван Давыдов***, Россия /* **Ivan Davydov***, Russia*

**Марина Кедрова***, Россия /* **Marina Kedrova***, Russia*

**Лю Сюечжэнь***, Китай, координатор по российско-китайскому сотрудничеству/*

**Liu Xuezhen***, China, сoordinator for Russian-Chinese сooperation*

**Елена Садыкова***, Россия /* **Elena Sadykova***, Russia*

**СОДЕРЖАНИЕ / CONTENTS**

**Редакционная статья … 7**

**Editorial … 9**

**ТЕОРИЯ / THEORY**

***Альфред Норт Уайтхед***

**ПОНЯТИЕ ПРИРОДЫ. Фрагменты** *Перевод М. Королевой* **… 13**

**ИСТОРИЯ / HISTORY**

***Ипполит Тэн***

**ЛЕКЦИИ ОБ ИСКУССТВЕ (ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА). Фрагменты** *Перевод**Н. Соболевского (воспроизведено по изданию 1912 года)* **… 57**

**ПЕРЕВОДЫ / TRANSLATIONS**

***Ван Чжихэ***

**ЭКОЛОГИЯ ПОСТМОДЕРНА И ТРАНСФОРМАЦИЯ СОВРЕМЕННОГО ОБРАЗА ЖИЗНИ**

*Перевод Тан Чжунцянь* **… 95**

**ОБЗОРЫ / REVIEWS**

**ОБЗОР ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОГО ЭКСПОЗИЦИОННОГО ПРОЕКТА «КУЛЬТУРА ПОДНЕБЕСНОЙ: ПУТЬ ИЗ ПРОШЛОГО В БУДУЩЕЕ»** (Философский факультет МГУ имени М.В. Ломоносова, 11-13.10.2024) **… 115**

**ПРАКТИКИ / PRACTICES**

**ПРОЕКТ «НЕКОТОРЫЕ ЛИЦА АРТ-МИРА» В НАУЧНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ЦЕНТРЕ «ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ГАЛЕРЕЯ COGITO» ФИЛОСОФСКОГО ФАКУЛЬТЕТА МГУ** *Социометрическое исследование узнаваемости**знаковых персоналий арт-мира**в академической среде* **… 127**

**КОНКУРС на лучшее предложение монографии для публикации в очередном номере специальной серии журнала «Библиотека Всеобщей Эстетики» … 133**

**РЕДАКЦИОННАЯ СТАТЬЯ**

***Дорогие читатели!***

Первым из номеров нашего журнала за текущий год вышел пилотный выпуск специальной серии «Библиотека Всеобщей Эстетики», в которой мы предполагаем наладить постоянный диалог с нашими читателями по долговременным и фундаментальным проблемам нашей междисциплинарной сферы знания. Выпуски специальной серии будут выходить каждый год, но с различной периодичностью, и каждый раз будут анонсироваться Редакцией AU особо. Остальные номера будут иметь обычную для нас структуру с относительно краткими публикациями, к чему мы и возвращаемся в настоящем номере.

Здесь, на его страницах мы вновь обращаем внимание, прежде всего, на самое заметное для нашей области теоретическое событие этого года - 300-летие со дня рождения Иммануила Канта. В честь этого знакового события в родном городе Философа, в университете, где он преподавал и который справедливо носит его имя, состоялся Международный конгресс, где были рассмотрены ключевые аспекты исторических значений Кантова вклада в науку. Журнал был представлен на этом событии главным редактором, который был официально аккредитован как докладчик, но постоянно носил рядом с бейджем Конгресса и карточку AU, лично принять участие во всех значительных частях насыщенной программы Конгресса в течение нескольких дней. Мы установили связи с многими деятельными и инициативными организаторами Конгресса, и скоро наши читатели увидят плоды этих наших новых контактов. Кантовская тема будет продолжена как в аспекте Конгресса, так и потому, что журнал полагает этого теоретика самым значительным в формировании интеллектуальных основ эстетики как направления научного познания. Также мы продолжаем держать в сфере нашего внимания все важные темы, начатые в прошлых номерах.

Неизменно ждем статьи постоянных и новых авторов по адресу редакции [aestheticauniversalis@gmail.com](mailto:aestheticauniversalis@gmail.com) Команда редакции находится постоянно в электронной координации, внешнее электронное общение с аудиторией также в режиме реального времени ведется на нашем одноименном сайте http://aestheticauniversalis.ru

Искренне ваш,

#### Сергей Дзикевич,

главный редактор AU

**EDITORIAL**

***Dear readers,***

The first issue of our journal for the current year was the pilot issue of the special series *A*esthetica Universalis Library, in which we intend to establish the continuing dialogue with our readers on long-term and fundamental problems of our interdisciplinary sphere of knowledge. Issues of the special series will be published every year, but at different intervals, and each time will be announced by the *AU* Editorial Board in specially. The other issues will have our usual structure with relatively short publications, to what we return in this issue.

Here, in its pages, we once again draw our attention, first of all, to the most notable theoretical event for our field this year - the 300th Anniversary of Immanuel Kant's birth. In honor of this significant event, the International Congress was held in the Philosopher's native city, at the university where he taught and which rightly bears his name, where key aspects of the historical meanings of Kant's contribution to science were discussed. The Journal was represented at this event by the Editor-in-Chief, who was formally accredited as a speaker, but who all the time wore alongside his Congress badge the *AU* card, to personally participate in all significant parts of the Congress' concentrated schedule for its several days. We have established contacts with many active and energetic organizers of the Congress, and our readers will soon see the fruits of these new contacts. The Kantian theme will be continued both in the context of the Congress and because the journal considers this theorist to be the most important in shaping the intellectual foundations of aesthetics as a field of scientific knowledge. We will also keep in the focus of our attention all the important topics begun in the previous issues.

We waiting for papers by our regular and new authors at the editorial address [aestheticauniversalis@gmail.com](mailto:aestheticauniversalis@gmail.com) The editorial team is constantly in electronic coordination, external electronic communication with the audience is also conducted in real time on our website with the same to the journal name *http://aestheticauniversalis.ru*

Yours sincerely,

#### Sergey Dzikevich,

AU Editor-in-Chief

# ТЕОРИЯ / THEORY





**Альфред Норт Уайтхед**[[1]](#footnote-1)

**ПОНЯТИЕ ПРИРОДЫ**[[2]](#footnote-2)

*Перевод Марии Королевой*[[3]](#footnote-3)

***Предисловие переводчика***

*Альфред Норт Уайтхед* известен российскому философскому сообществу главным образом как соавтор Бертрана Рассела – их трехтомный труд «*Принципы математики»*,[[4]](#footnote-4) изданный в 1910-е гг.,

до сегодняшнего дня вызывает значительный интерес во всем мире. По крайней мере, основной тезис этой книги, заключающийся в том, что законы математики подчинены законам логики, входит в спектр обязательных знаний каждого дипломированного представителя философских дисциплин. Уайтхед в этом совместном труде отвечал за обширные доказательства, которые привели к тому, что общий объем произведения составил чуть менее 2000 страниц. Это важная для нас деталь, так как она дает почувствовать и дальнейшую стратегию философа избегать упрощений для того, чтобы, как он объяснил во введении к *«Понятию природы»*, читатель не разместил исследуемые в произведениях понятия и их отношения внутри существовавшей у него ранее картины мира.

В меньшей степени в России знакомы с работами Уайтхеда по философии науки, что, как отмечает в своем исследовании «Understanding Whitehead» («Понять Уайтхеда», версия титула наша - *М.К.)*» аналитик и историограф его творчества Виктор Лоу (Victor Lowe),[[5]](#footnote-5) составляет второй этап в периодизации творчества Уайтхеда,

и с поздними метафизическими работами, такими как *«Приключения идей»*. В западных же странах первая волна интереса ко всей философской системе Уайтхеда поднялась в 1960-е годы, в настоящее время происходит переосмысление его наследия, и появляются неортодоксальные трактовки, интересные как философам, так и широкой читающей публике. В 1990 году вышел перевод на русский «Приключений идей» и «Науки и современного мира» под редакцией М.А. Кисселя, на чьи комментарии и опиралась автор данного перевода при составлении пар понятий на двух языках, и все же, интерпретационная работа даже по имеющимся текстам в России еще должна быть произведена.

Название «Понятие природы» изначально относилось к циклу лекций о пересечении философии науки и эстетики, прочитанных Уайтхедом для широкой аудитории.[[6]](#footnote-6) Незначительное количество специализированных научных понятий, использованных в произведении, и задействование всего понятийного аппарата философии процесса, где онтологической основой является движение, делает «Понятие природы» одновременно репрезентативным для второго периода творчества философа, а именно, попытки выйти за пределы математики в область размышлений об опыте в пространственно-временном множестве (чем ранее эстетика не занималась) и не слишком трудным для понимания неподготовленным человеком. Как отмечает Лоу во введении к работе «Понять Уайтхеда», система философии процесса этого автора настолько обширна, что каждый читатель может найти в ней что-то для развития собственных концепций. Попробуем дать сжатое прочтение его идей, изложенных в лекциях, которые могут показаться исследователю эстетических работ и искусства XX и XXI

веков продуктивным вступлением к самому тексту двух глав, выбранных как наиболее широкие по спектру затронутых тем.

Выдвижение теории общей относительности Альбертом Эйнштейном, подробно изложенное в восьмой лекции цикла «Понятие природы», отметило окончание классической эстетики с линейной темпоральностью и стало одним из факторов зарождения неклассической, где существуют условные временные провалы, представляемые художественным сообществом как сон или фантазия, и где трагическая смерть всего известного человечеству мира может произойти не в момент кульминации его развития или моральной гибели, как представлялось в более ранних литературных источниках, а когда угодно, и время представляет собой решето, в котором художник не движется из точки А в точку Б в своем повествовании, а лавирует с целью сохранить общую выразительную форму произведения.

Тем не менее, сам Уайтхед, возможно, сказал бы об искусстве XX века, что оно недостаточно глубоко погрузилось в проблему различия между бытием и небытием во времени и находилось во власти ложно понятой эмпирицистской картины мира, в которой не подтвержденные корректно структурированным опытом объекты представляются как несуществующие. В приведенных лекциях философ описывает бытие объектом как повторение события в опыте субъекта, и с этой точки зрения процедуры научного мира не важны для первичной верификации существования нечто в качестве чувственного объекта. Их значимость появляется в момент связывания воедино и объяснения опыта, сам же опыт гораздо богаче любых попыток его структурировать и описать.

В этом цикле лекций Уайтхед лишь начинает приближение к вопросу о том, какого рода частью природы являются иллюзорные чувственные объекты, и ограничивается первым шагом в признании того, что они не исключены из природной закономерности в силу того, что человеческое тело ей подчинено. Автор отделяет множество иллюзорных чувственных объектов от физических чувственных объектов принципом не-необходимости восприятия первых для адаптации субъекта к потоку событий. Возникает закономерный вопрос, поставленный представителем иной концепции процесса

Жилем Делезом, о том, что все коллективные обсессии человечества настаивают на их восприятии субъектом для приспособления в

обществе, в предельных случаях, для выживания, какова в этом случае возможность ускользнуть из-под гнета таких объектов? В то же время, Делез частично нейтрализует онтологический потенциал индивидуальных иллюзий, вводя в использование модальность виртуального, поэтому тезис Уайтхеда о полноценном присутствии иллюзии в мировой закономерности в полной мере не получил развития до сих пор. Доминирующим в культуре восприятием сложносоставной реальности является представление всего как утонченной лжи, а не бинарной оппозиции истины и абсурда.

Вероятно, Уайтхед имел в виду под иллюзорными чувственными объектами личные и не сопряженные с насилием фантазмы, вера в истинность которых является актом благородства, а не конформизма. По крайней мере, в искусстве сегодня отчасти интуитивным образом, отчасти с помощью текстов Делеза, принята именно такая интерпретация чувственных объектов, не поддающихся научному описанию, и лишь недостаточная эксплицитность разницы между навязанными и возникающими спонтанно иллюзиями помешала программному тезису Уайтхеда получить современную интерпретацию в законченном виде.

В приведенном фрагменте ключевого методологического текста философа отчетливо представлены как общие парадигмальные позиции процессуальной парадигмы, так и конкретные ее позиции, разворачивающиеся в применении к сложному, а не точечному, как иногда предполагают, *процессу* эстетического восприятия того, что принято привычно называть объектом. Разворачивание эстетической реальности в этом процессе показывает конкретный потенциал для нашей дисциплины процессуального подхода к научному познанию, впервые систематически изложенному А.Н. Уайтхедом в его лекциях 1919 года.

Виньетка

**ПОНЯТИЕ ПРИРОДЫ**

**Глава VII**

***Объекты***

Эта лекция касается теории объектов. Объекты являются элементами природы, которые непреходящи. Я называю восприятие объекта как некого фактора, не разделяющего с природой ее преходящий характер «распознаванием». Невозможно распознать событие, потому что событие по своей природе отлично от любого иного события. Распознавание является восприятием одинаковости. Но для того, чтобы назвать распознавание восприятием одинаковости, требуется умственный акт сравнения, к которому присоединяется суждение. Я использую «распознавание» для вне-умственной связи чувственного восприятия, которая соединяет разум с фактором природы без перехода. С умственной стороны опыта разума находятся сравнения распознанных вещей и последующие суждения об их одинаковости или различии. Возможно, чувственное распознавание было бы лучшим термином для того, что я называю «распознаванием». Я выбрал более простой термин, потому что я думаю, я смогу не употреблять «распознавание» ни в каком другом значении кроме «чувственного распознавания». Я хочу верить, что «распознавание» в моем значении этого термина является лишь идеальным пределом, и что в действительности не существует распознавания без сопровождения умственной деятельности сравнения и суждения. Но распознавание является отношением разума к природе, которое дает материал для умственной деятельности.

Объект является составной частью характеристики события. В реальности, характер события является ни чем иным, кроме объектов, которые его составляют, и способов, которыми эти объекты входят в событие. Поэтому теория объектов является

теорией сравнения событий. События сравнимы только потому, что они придают непреходящему телесность. Мы сравниваем объекты в

событиях каждый раз, когда говорим: «Вот оно снова». Объекты являются элементами природы, которые могут быть «снова».

Иногда можно доказать существование непреходящих вещей, которые избегают распознавания в том смысле, в котором я использую этот термин. Непреходящее, которое избегает распознавания, является нам как абстрактные качества либо событий, либо объектов. При этом они также доступны распознаванию, хоть нашим чувственным познанием и не различаются. Разграничение событий, дробление природы на части осуществляется объектами, которые мы распознаем как их составные части. Различение природы является распознаванием объектов в череде сменяющихся событий. Оно состоит из восприятия преходящего характера природы, последующего дробления природы и определения различных частей природы в зависимости от вхождения в них объектов.

Вы, возможно, заметили, что я использую слово «вхождение», чтобы обозначить общее отношение объектов к событиям. Вхождение объекта в событие является способом, которым характер события определяет себя посредством бытия объекта. А именно, событие является тем, чем является в силу того, что объект является тем, чем является, и когда я думаю об этом изменении события объектом, я называю отношение между ними вхождением объекта в событие. Также верным будет сказать, что объекты являются тем, чем являются, потому, что события являются тем, чем являются. Природа такова, что события и объекты не могут существовать без вхождения объектов в события. Вне зависимости от того, что существуют такие события, что объекты, являющиеся их составными частями, избегают нашего распознавания. Существуют события, происходящие в пустом пространстве. Такие события анализируемы лишь интеллектуальными замерами науки.

Вхождение — это отношение, которое имеет множество способов. Очевидно, что существует великое разнообразие объектов, и ни один вид объектов не может иметь того же отношения к событиям, которое могут иметь объекты иного вида. Нам нужно

проанализировать некоторые из разнообразных способов вхождения различных видов объектов в события.

Но даже если мы сосредоточимся лишь на одном виде объектов, объекты такого вида вторгаются в различные события различными способами. Наука и философия оказались предрасположенными к тому, чтобы вовлечь себя в простецкое теоретизирование о том, что объект находится в одном месте в каждый определенный момент времени, и он ни в каком смысле не находится где-либо еще. На самом деле, это подход здравого смысла, хоть и не разделяемый языком, который наивно воспроизводит факты опыта. Нет-нет, да и появится в литературе, которая действительно стремится интерпретировать факты опыта, выражение различия окружающих событий в зависимости от присутствия некоторых объектов. Объект включен в свое соседство, а его соседство неопределенно. Кроме того, изменение событий через вхождение подвержено количественным различиям. В конце концов, таким образом мы вынуждены признать, что каждый объект в некотором смысле является составной частью природы, хоть его вхождение может быть количественно незначительным в выражении нашего индивидуального опыта.

Это признание не ново и в философии, и в науке. Оно является необходимой аксиомой для философов, которые настаивают на том, что реальность системна. Мы не затрагиваем в этих лекциях глубокий и неразрешенный вопрос того, что мы считаем реальностью. Я придерживаюсь скромного положения, что природа является системой. Но я предполагаю, что в этом случае меньшее следует из большего, и что я могу заручиться поддержкой этих философов. Эта доктрина является неотъемлемой частью всех современных спекулятивных построений физики. Уже в 1847 году Фарадей заявил в статье для “Философского журнала” (The Philosophical Magazine), что его теория труб силовых линий предполагает, что везде существует электрический заряд. Тот же факт можно объяснить тем, что изменение электромагнитного поля в каждой точке пространства в каждое мгновение зависит от предыдущей истории каждого электрона. Тем не менее, мы можем проиллюстрировать эту доктрину более знакомыми нам фактами жизни, не прибегая к замысловатым спекуляциям теоретической физики.

Волны, которые прибивает к побережью Корнуолла, сообщают нам о буре посреди Атлантики, а вхождение поварихи в гостиную указывает на то, что у нас происходит ужин. Очевидно, что вхождение объектов в события включает в себя теорию причинности. Я предпочитаю пренебрегать этим аспектом вхождения, так как причинность поднимает в памяти дискуссии, основанные на теориях природы, которые мне чужды. Я также думаю, что. Можно пролить новый свет на субъекта, рассматривая его в этом новом аспекте.

Примеры вхождения объектов в события, которые я привел, напоминают нам о том, что вхождение принимает особенную форму при некоторых событиях, в некотором смысле, более концентрированную форму. Например, электрон имеет некоторое положение в пространстве и некоторую форму. Возможно, он является предельно малой сферой в некоторой экспериментальной трубке. Шторм является сильным ветром посреди Атлантического океана на определенной широте и долготе, а повариха находится на кухне. Я назову эту особую форму вхождения «отношением к ситуации», а также, в связи с двойным использованием слова «ситуация», я назову событие, в котором находится объект, «ситуацией объекта». Таким образом, ситуация является подлежащим событием, с которым позиция соотносится. Наше первое впечатление заключается в том, что мы по крайней мере пришли к простому факту, что мы знаем, чем в реальности является объект, и что мы не должны смешивать расплывчатую связь, которую я называю вхождением, с отношением к ситуации, как если бы оно включало его в себя как частный пример. Может показаться очевидным, что любой объект находится в некоторой позиции, и что он влияет на иные события в совершенно ином смысле. А именно, в том смысле, что объект представляет собой характер события, которое является его ситуацией, но он сам влияет лишь на характер иных событий. В соответствии с этим, отношение ситуации и влияния не являются одними и теми же видами отношений и не должны упоминаться термином «вхождение». Я думаю, что это представление ошибочно, и что невозможно прочертить ясное различие между этими двумя видами отношений.

Например, где у вас болел зуб? Вы пошли к стоматологу и показали ему зуб. Он сделал здравое рассуждение и вылечил вас, запломбировав другой зуб. Какой из зубов находился в ситуации боли? Более того, человеку ампутировали руку, и он испытывает ощущения в утраченной руке. Ситуация с воображаемой рукой в действительности не имеет оснований. Вы смотритесь в зеркало и видите огонь. Пламя, которое вы видите, расположено перед зеркалом. Кроме того, вы рассматриваете ночное небо, может быть, некоторые звезды прекратили свое существование несколько часов назад, но разве вы знаете об этом? Даже планеты находятся в иных ситуациях, нежели наука велит им быть.

В любом случае, вам бы хотелось воскликнуть, что повариха действительно на кухне. Если вы имеете в виду ее разум, я бы с вами в этом не согласился, потому что я имею в виду только природу. Давайте подумаем лишь о ее телесном присутствии. Что вы имеете в виду под этим понятием? Мы сводим все к его типичным выражениям. Вы можете ее увидеть, потрогать, услышать, но примеры, которые я привел, показывают, что понятия ситуаций того, что вы видите, трогаете и слышите, не отделены радикальным образом от того, что нужно подвергнуть сомнению. Вы не можете придерживаться идеи, что у нас есть два набора восприятий природы, одно касается первичных качеств, принадлежащих наблюдаемым объектам, а другое вторичных качеств, производимых нашим умственным возбуждением. Все, что мы знаем о природе, находится в одной лодке и плывет или тонет единым составом. Конструкции науки являются всего лишь объяснением характера воспринимаемых вещей. В соответствии с этим, признание, что повариха является некоторым танцем молекул и электронов, это всего лишь признание, что вещи, ассоциируемые с ней, воспринимаются определенным образом. Ситуации воспринимаемых проявлений ее телесного присутствия имеют лишь крайне общее отношение к ситуациям молекул в условиях обсуждения приключений восприятия.

В обсуждении отношений ситуации в частности и вхождения в общем, первым требованием является признание, что существуют объекты радикально непохожих друг на друга видов. Дело в том, что

каждый тип ситуации и вхождения имеют собственные особые значения, которые отличаются от значений для других видов, хотя и можно указать на их связи. По этой причине, нужно определить в их обсуждении, какой тип объектов мы рассматриваем. Я думаю, что существует бесчисленное разнообразие типов объектов. К счастью, о них о всех нам не необходимо думать. Идея ситуации имеет особую важность в рассмотрении трех типов объектов, которые я называю чувственными объектами, объектами восприятия и объектами науки. Не очень значимо, подходят ли эти названия этим трем типам объектов, покуда я могу объяснить, что я имею в виду под ними.

Эти три типа объектов образуют восходящую иерархию, в которой каждый член предполагает собой нижележащий тип. В основе иерархии лежат чувственные объекты. Эти объекты не предполагаются никакими иными типами объектов. Чувственный объект является фактором природы, помещенным в чувственное восприятие, которое удостоверивается, что он I является объектом, то есть, не разделяет преходящий характер природы, II не является отношением между иными факторами природы. Но также, конечно, он всегда является подлежащим и никогда самим отношением. В качестве примеров чувственных объектов выступают некоторые оттенки цветов, например, кембриджский синий, некоторые звуки, некоторые запахи, некоторые чувства. Я не говорю в этом контексте о кусочке синего цвета, увиденном в определенную секунду времени в некоторый день. Такой кусочек является событием, в который помещен кембриджский синий. Также я не говорю и об отдельном концертном зале, наполненном некоторой нотой. Я имею в виду ноту саму по себе, а не отрывок звучания, наполненный этой нотой на десятую долю секунды. Для нас является естественным думать о самой ноте, но в случае с цветом мы предпочитаем думать о нем лишь как о качестве куска объекта. Никто не мыслит ноту качеством концертного зала. Мы видим синее и мы слышим ноту. И синее, и нота немедленно помещаются в поле различения чувственного восприятия, которое соотносит разум с природой. Синее помещается в природу в соотношении с иными факторами природы. В частности, оно помещается в отношение к присутствию в ситуации внутри события, которое является его ситуацией.

Сложности, роящиеся вокруг отношения ситуации, возникают из твердого отказа философов всерьез воспринимать факт, что существует множественность отношения. Под множественностью отношения я понимаю отношение, в котором каждый конкретный пример его возникновения с необходимостью соотносится с более чем двумя подлежащими. Например, когда Джону нравится Томас, существуют только два подлежащих, Джон и Томас. Но когда Джон дает Томасу книгу, существуют три подлежащих, Джон, книга и Томас.

Некоторые школы философии, под влиянием логики и философии Аристотеля, пытаются преуспеть, не признавая никаких отношений кроме субстанции и атрибута. А именно, все кажущиеся отношения должны разрешаться в одновременное существование субстанций с различимыми атрибутами. Достаточно очевидно, что из любой такой философии следует монадология Лейбница. Если вам не нравится плюрализм, получится только одна монада.

Иные школы философии признают отношения, но твердо отказываются признавать отношения с более чем двумя подлежащими. Я не думаю, что это ограничение основано на любой отдельной цели или теории. Оно просто возникает из того факта, что более сложные отношения усложняют жизнь людям без соответствующей математической подготовки, когда те принимают их в рассмотрение.

Я должен повторить, что в этих лекциях мы не затрагиваем предмет предельного характера реальности. Вполне возможно, что в настоящей философии действительности существуют лишь отдельные субстанции с атрибутами, или что отношения существуют лишь в парах подлежащих. Я не верю, что так оно и есть, но мне бы не хотелось с этим сейчас спорить. Нашей темой является Природа. До тех пор, пока мы ограничиваемся факторами, помещенными в чувственное восприятие природы, мне кажется, что действительно существуют примеры множественных отношений между этими факторами, и что отношение ситуации к чувственным объектам является одним из примеров подобных множественных отношений.

Возьмем для примера синее пальто, шерстяное пальто кембриджского синего цвета, принадлежащее некоему спортсмену.

Пальто само по себе является объектом восприятия, и я не говорю о ситуации, в котором оно происходит. Мы говорим о чьем-то определенном чувственном восприятии кембриджского синего как помещенного в событие в природе. Этот кто-то может смотреть непосредственно на пальто. В таком случае, он видит кембриджский синий, находящийся в практическом смысле в том же событии, что и пальто в отдельный момент времени. Это правда, что тот синий, который он видит, является следствием света, уже отраженного от пальто невообразимо малую долю секунды назад. Эта разница была бы важна для нас, если мы наблюдали бы звезду кембриджского синего цвета. Звезда могла прекратить свое существование несколько дней, а то и лет тому назад. Ситуация синего не будет близким образом соединена с ситуацией как положением (в другом понимании слова ситуации «situation») любого объекта в восприятии. Для объяснения этой разъединенности ситуации синего и положения некого воспринимаемого объекта не требуется даже звезды. Подойдет любое зеркало. Посмотрите на пальто в зеркало. Тогда синее окажется перед зеркалом. Событие, в котором находится ситуация, зависит от позиции наблюдателя.

Чувственное восприятие синего находится в отдельном событии, которое я называю ситуацией, оно отражается в виде чувственного восприятия отношения между синим, событием восприятия наблюдателем, его положением и входящими событиями. Таким образом, требуется вся природа, но важно, чтобы характеристики лишь отдельных событий были определенного вида. Вхождение синего в события природы таким образом отражается как системно соотнесенное. Восприятие наблюдателя зависит от позиции воспринимаемого события в этом системном соотношении. Я буду использовать понятие «вхождение в природу» для этого системного соотношения синего с природой. Таким образом, вхождение синего в любое определенное событие отчасти заявляет факт вхождения синего в природу.

Что касается вхождения синего в природу, события можно разбить на четыре класса, которые взаимно пересекаются и не отделены друг от друга ясным образом. Этими классами являются I события восприятия II ситуации III события, играющие активную

определяющую роль IV события, играющие пассивную определяющую роль. Чтобы понять эту классификацию событий в общем факте вхождения синего в природу, давайте ограничим внимание одной ситуацией для одного события восприятия и последующим ролям событий, определяющих это вхождение, ограниченное таким образом. Воспринимаемое событие является релевантным телесным состоянием наблюдателя. Ситуация такова, что он видит в ней синее, например, перед зеркалом. Активными определяющими событиями являются события, чей характер в особенности релевантен для становления события (которое является положением) ситуации для этого события восприятия, а именно, пальто, зеркало, световое и атмосферное наполнение комнаты. Пассивными определяющими событиями являются все остальные события природы.

В целом ситуация описывается как активное определяющее событие; а именно, само пальто в условиях отсутствия зеркала или любого подобного приспособления, которое могло бы произвести необычные эффекты. Но пример с зеркалом показывает нам, что ситуацией может быть и одно из пассивных определяющих событий. Мы можем таким образом сказать, что наши чувства были обмануты, так как мы требуем, чтобы ситуация была активным условием вхождения, будто бы у нас есть на это право.

Это требование не так уж беспочвенно, как может показаться из моего рассказа. Все, что мы знаем о характере вещей в природе, основано на анализе отношений ситуаций к событиям восприятия. Если ситуации в целом не являются активными условиями, этот анализ ничего нам не покажет. Природа будет для нас непроницаемой загадкой, и никакой науки в ней не может быть. По этой причине мы начинаем оправданно испытывать неудовлетворенность в случаях, когда ситуация пассивно определяет нечто, так как если подобное будет происходить слишком часто, роль разума сведется к ничто.

Более того, зеркало само по себе является ситуацией иного чувственного объекта либо для одного и того же наблюдателя с одним и тем же событием восприятия, либо для других наблюдателей с иными событиями восприятия. Таким образом, тот

факт, что событие является ситуацией вхождения одного множества чувственных объектов в природу, предполагает доказательства, что это событие является активно определяющим во вхождении иных чувственных объектов, которые могут находиться в иных ситуациях, в природу.

Это - фундаментальный принцип науки, которое она почерпнула из здравого смысла.

Теперь я обращусь к объектам восприятия. Когда мы смотрим на пальто, мы обычно не говорим, что мы видим фрагмент кембриджского синего цвета, для нас естественно сказать, что это - пальто. Также мы рассуждаем, что мы увидели предмет мужской одежды в деталях. То, что мы воспринимаем, не является лишь чувственным объектом. Это не просто отрезок цвета, но нечто большее, и мы рассуждаем о чем-то большем, нежели пальто. Я буду использовать слово «пальто» в качестве названия грубого объекта, не являющегося лишь отрезком цвета, без всякой отсылки к суждениям о его пользе как предмета одежды в прошлом или будущем. Пальто, которое воспринимается — в этом смысле слова «пальто» — то, что я называю чувственным объектом. Нам нужно исследовать общий характер таких чувственных объектов.

Тот факт, что ситуация чувственного объекта не сводится к ситуации этого чувственного объекта по отношению к одному определенному событию восприятия, а является ситуацией различных чувственных объектов по отношению к различным событиям восприятия, является законом природы. Например, для любого события восприятия ситуация визуального чувственного объекта способна служить ситуациями визуального, тактильного, обонятельного и звукового чувственного объекта. Более того, это совпадение ситуаций чувственных объектов приводит к тому, что тело, то есть, событие восприятия, адаптирует себя к восприятию одного чувственного объекта в определенной ситуации и приводит к подсознательному чувственному восприятию иных чувственных объектов в той же ситуации. Эта перекличка в особенности верна для взгляда и прикосновения. Существует некоторая корреляция между вхождениями чувственных объектов прикосновения и чувственных объектов зрения в природу, и, в меньшей степени, между

вхождениями иных пар чувственных объектов. Я называю такой вид корреляции переходом от одного чувственного объекта к другому. Когда вы видите синее пальто, вы подсознательно представляете, как надеваете его или трогаете его иным образом. Если вы курите, вы можете подсознательно воспринимать и слабый запах табака. Тот особенный факт, который рождает совпадение подсознательных чувственных объектов вместе с одним или несколькими чувственными объектами, доминирующими в этой ситуации, помещенное в чувственное восприятие, и есть чувственное восприятие объекта восприятия. Объект восприятия не в первую очередь является вопросом суждения. Он — явление природы, прямым образом помещенное в чувственное восприятие. Суждение приходит тогда, когда мы приступаем к классификации отдельного объекта восприятия. Например, мы говорим, что это шерсть, и мы думаем о качествах шерсти и ее использовании как материала для пальто, которые носят спортсмены. Но все это происходит после того, как мы схватываем объект восприятия. Суждения предчувствия влияют на воспринимаемый объект, фокусируя или отвлекая внимание.

Объект восприятия является следствием привычки восприятия. Все, что конфликтует с этой привычкой, затрудняет чувственное восприятие такого объекта. Чувственный объект является не следствием ассоциации идей разума, а следствием ассоциации различных чувственных объектов в одной ситуации. Он не является порождением разума, но является объектом особенного типа с особенным способом вхождения в природу.

Существуют два вида чувственных объектов, а именно, иллюзорные объекты восприятия и физические объекты. Ситуация иллюзорного объекта восприятия является пассивным условием вхождения этого объекта в природу. Кроме того, событие, которым является эта ситуация, будет иметь отношение ситуации к объекту лишь одного особенного события восприятия. Например, наблюдатель видит образ синего пальто в зеркале. Он видит синее пальто, а не просто пятно цвета. Это говорит нам о том, что нам нужно искать активные условия схождения группы подсознательных объектов восприятия в доминирующий объект восприятия в

событии восприятия. А именно, нам предстоит найти их в исследованиях фундаментальной психологии. Вхождение иллюзорного чувственного объекта в природу обусловливается приспособлением событий в теле к более регулярным происшествиям, таким как вхождение физического объекта.

Объект восприятия является чувственным объектом, когда I его ситуация является событием, активно обусловливающим вхождение любого составляющего его чувственного объекта и II одно и то же событие может быть ситуацией объекта восприятия в неопределенном числе возможных событий восприятия. Физические объекты — это обычные объекты, которые мы воспринимаем, когда нас не обманывают чувства, например, стулья, столы и деревья. В некотором смысле, у физических объектов есть более настойчивая сила вызывать восприятие, чем у чувственных объектов. Сложные живые организмы выживают в первую очередь из-за внимания к их возникновению в природе. Результатом этой высокой силы физических объектов вызывать восприятие является схоластическая философия природы, которая смотрит на чувственные объекты как на всего лишь атрибуты физических объектов. Огромное количество чувственных объектов, которые входят в наше восприятие как части событий без привязки к физическим объектам, прямым образом противостоят этой схоластической точке зрения. Например, случайные запахи, звуки, цвета и более неуловимые безымянные чувственные объекты. Не существует восприятия физических объектов без восприятия чувственных объектов. В то же время, обратное неверно: а именно, существует могучий поток восприятия чувственных объектов, не сопровождающийся восприятием физических объектов. Отсутствие взаимности в отношениях между чувственными объектами и физическими объектами наносит схоластической философии природы смертельный удар.

Существует огромная разница между ролями ситуаций чувственных объектов и физических объектов. Ситуации физических объектов обусловлены уникальностью и продолжительностью. Уникальность является идеальным пределом, к которому мы приближаемся по мере движения мысли вдоль абстрактного множества длительностей с рассмотрением все более малых

длительностей по мере приближения к идеальному пределу момента во времени. Иными словами, когда длительность достаточно мала, ситуация физического объекта в этой длительности является практически уникальной.

Определение одного и того же физического объекта как помещенного в различные события в различных длительностях обусловливается продолжительностью. Условие продолжительности в том, что продолжительность перехода между событиями, где каждое событие является ситуацией объекта в его соответствующей длительности, может быть определена от более раннего к более позднему соответствующему ей событию. В той мере, в которой два события практически соседствуют в определенном настоящем, эта продолжительность перехода может восприниматься непосредственно. В иных случаях, она является следствием суждения и предположения.

Ситуации чувственного объекта не определяются ни условиями уникальности, ни продолжительности. В любой длительности, вне зависимости от ее малости, чувственный объект может иметь любое количество ситуаций отличных друг от друга. Таким образом, две ситуации чувственного объекта, как в одной длительности, так и в разных длительностях, не обязательно соединены каким-либо продолжительным переходом между событиями, которые также являются ситуациями этого чувственного объекта.

Особенности обусловливающих событий, вовлеченных во вхождение чувственного объекта в природу, могут во многом объясняться физическими объектами, которые помещены в эти события. Это в некоторых отношениях тавтология, так как физический объект является ни чем иным, кроме привычного совпадения различного множества чувственных объектов в одной ситуации. Таким образом, когда мы знаем все о физическом объекте, мы таким образом знаем и его составляющие чувственные объекты. Но физический объект является условием возникновения чувственных объектов иных, нежели его составляющие. Например, атмосфера приводит к тому, что события, которые в ней положены (являются ее ситуациями), становятся активными обусловливающими событиями в передаче звука. Зеркало, которое

само по себе физический объект, активно обусловливает положение в нем цветового пятна из-за отражения в нем света.

Таким образом, в попытке выразить различные роли событий как активных условий вхождения чувственных объектов в природу, зарождается научное знание. Научный объект возникает в продвижении этого исследования. Он включает в себя те аспекты характера ситуаций физических объектов, которые являются наиболее неизменными и выражаются без отсылки к различным отношениям, включающим событие восприятия. Их отношения между собой также характеризуются некоторой простотой и однообразием. В конце концов, особенности наблюдаемых физических объектов и чувственных объектов могут объясняться этими научными объектами. На самом деле, попытка обрести простое выражение характеров событий и является единственной целью исследования. Эти научные объекты сами по себе не просто формулы для расчетов, потому что формулы должны обращаться к вещам в природе, а те вещи в природе, к которым формулы обращаются.

Научный объект, такой как определенный электрон, является систематической корреляцией особенностей всех событий в полноте природы. Он — аспект систематического характера природы. Дело не только в электроне. Дело в количественном характере некоторых событий в связи со вхождением электрона в природу. Электрон является полным полем силы. А именно, электрон является систематическим способом, которым все события изменяются, выражая его вхождение. Ситуация электрона в любой малой длительности может определяться как событие, имеющее численный характер, такое как заряд электрона. Если нам угодно, мы можем определить сам заряд как электрон. Но тогда нам нужно иное название для научного объекта, который волнует науку, который я назвал электроном.

В соответствии с этой концепцией научных объектов, соперничающие с ней теории действия на расстоянии и передачи действия через посредничество являются неполными выражениями реальных природных процессов. Поток событий, которые образуют продолжительные серии ситуаций электрона, полностью определяет

сам себя, как в силу того, что он с необходимостью является серией ситуаций этого электрона, так и из-за временных систем, с которыми его различные члены когредиентны, и потока их позиций в соотносимых длительностях. Так представляет себя основание отрицания действия на расстоянии, а именно, прогресс потока ситуаций научного объекта может определяться анализом самого потока.

С другой стороны, вхождение каждого электрона в природу в некоторой степени изменяет характер каждого события. Таким образом, характер потока событий, который мы рассматриваем, несет в себе черты существования каждого другого электрона во Вселенной. Если нам угодно мыслить электроны как то, что я назвал их зарядами, в таком случае заряды действуют на расстоянии. Но это действие состоит в изменении ситуации иных электронов в рассмотрении. Эта концепция заряда, действующего на расстоянии, является полностью искусственной. Концепция же каждого события, изменяющегося вхождением каждого электрона в природу, выражает характер природы наиболее полно. Выражением этого систематического изменения событий в пространстве и времени является эфир. Физикам еще предстоит обнаружить наилучшее выражение характера этого изменения. Моя теория не имеет к этому никакого отношения и готова принять любое заключение, происходящее из физических исследований.

Связь объектов с пространством требует прояснения. Объекты помещены в события. Отношения ситуации различаются для каждого вида объектов и, в случае с чувственными объектами, не могут выражаться двусторонним характером. Наверное, лучше использовать иное слово для этих различных видов отношения ситуации. Тем не менее, нам не было нужды это делать для целей, поставленных в этих лекциях. Тем не менее, должно быть ясным, что когда мы говорим о ситуации, мы имеем в виду определенный ее вид, и, может так случиться, что наш аргумент будет неприменим к ситуации иного вида. В любом случае, я использую понятие ситуации, чтобы выразить отношение между объектами и событиями, а не между объектами и абстрагируемыми составляющими. Существует и производное отношение между объектами и элементами

пространства, которое я называю отношением положения (location), и когда это отношение соблюдается, я говорю, что объект расположен в абстрагируемой составляющей. В этом смысле, объект может находиться в моменте времени, в объеме пространства, на местности, на линии или в точке. Существует и особый вид положения, отвечающий каждому виду ситуации, и положение в каждом случае является производным от соответствующего отношения ситуации, который я объясню далее.

Кроме того, положение во вневременном пространстве некоторой временной системы является отношением положения мгновенных пространств одной и той же временной системы. Таким образом, положение в мгновенном пространстве является первичной идеей, которую нам предстоит объяснить. Философия природы оказалась в большом затруднении из-за нежелания различать между различными видами объектов, различными видами ситуаций, различными видами положения и различием между ситуацией и положением. Невозможно, не принимая эти различия во внимание, мыслить точно в странном поле, касающемся объектов и их позиций. Объект расположен в абстрагируемой составляющей тогда, когда может быть обнаружено такое абстрагируемое множество, принадлежащее этой составляющей, что каждое событие, принадлежащее этому множеству, является ситуацией объекта. Нужно помнить, что абстрагируемая составляющая является группой абстрагируемых множеств, и что каждое абстрагируемое множество — это множество событий. Это определение очерчивает положение составляющей в любом виде абстрагируемых составляющих. В этом смысле, мы можем говорить о существовании объекта во мгновении, имея под этим в виду его положение в каком-либо определенном моменте времени. Он также может располагаться в некоторой пространственной составляющей мгновенного пространства этого момента.

Можно сказать, что количество располагается в абстрагируемой составляющей тогда, когда может быть обнаружено такое абстрагируемое множество, принадлежащее составляющей, что количественные выражения соответствующего характера его событий сходятся в измерении данного количества как предела

тогда, когда мы продвигаемся по абстрагируемому множеству в сторону его схождения.

Таким образом мы определяем положение составляющих в мгновенных пространствах. Эти составляющие занимают соответствующие места безвременных пространств. Мы скажем об объекте, расположенном в составляющей, что он расположен в этом моменте безвременной составляющей безвременного пространства, которое занимает этот мгновенный элемент.

Не каждый объект можно расположить в моменте. Объект, который можно расположить в любом моменте какой-либо длительности, мы назовем униформным объектом в этой длительности. Обычные физические объекты являются нам как униформные объекты, и мы обычно предполагаем, что научные объекты, такие как электроны, униформны. Тем не менее, некоторые чувственные объекты определенно не униформны. В качестве примера не униформного объекта можно привести мелодию. Мы воспринимаем ее как целое в некоторой длительности, но мелодия как мелодия не является моментом в этой длительности, хотя одна из ее различимых нот может в ней располагаться.

Таким образом, возможно, что для существования определенных видов объектов, таких как электроны, требуется минимальное количество времени. По-видимому, некоторые из этих постулатов обозначаются в современной квантовой теории, и она прекрасно соотносится с доктриной объектов, которые поддерживает эта серия лекций.

Кроме того, случай различения между электроном как количественным электрическим зарядом в своей ситуации и электроном как посредником вхождения объекта в целое природы иллюстрирует неопределенное число видов объектов, которые существуют в природе. Мы можем различить разумом все более неуловимые виды объектов. Под неуловимостью я имею в виду скрытность от мгновенной аппергензии чувственным восприятием. Эволюция сложности жизни означает рост количества типов объектов, воспринимаемых прямым образом. Тонкость чувственного восприятия значит восприятие объектов как различных единиц, которые для более грубой чувствительности представляются всего

лишь едва различимыми идеями. Музыкальные фразы для непосвященных в музыку — всего лишь абстрактная тонкость, а для знатока — прямая чувственная аппергензия. Например, если бы мы могли представить себе некий низший вид органической жизни как мыслящий и отдающий себе отчет в своих мыслях, он бы подивился абстрактным тонкостям, в которые мы погружаемся, когда мы думаем о камнях, кирпичах, каплях воды и растениях. Он распознает в природе лишь смутные, недифференцируемые чувства. Он бы решил, что мы предаемся игре чрезмерно абстрактного разума. Но если бы он мог мыслить, он бы мог предчувствовать, а если бы он предчувствовал, он скоро бы воспринял все это и сам.

В этих лекциях мы разбирали основания философии природы. Мы остановимся в той точке, где нам открывается безбрежный океан предметов для вопрошания.

Соглашусь с тем, что тот взгляд на природу, которого я придерживался в этих лекциях, непрост. Природа является нам как сложная система, чьи составляющие мы различаем с трудом. Но я должен спросить вас, а не это ли и является истиной? Не стоит ли нам подвергнуть сомнению приятную уверенность, которой каждая эпоха гордится, что наконец постигнуты предельные понятия, в которых все, что свершается, может быть сформулировано? Задачей науки является поиск самых простых объяснений сложным фактам. Мы легко поддаемся ошибочному мышлению, что факты просты, потому что простота лежит в основе нашего поиска. Главным принципом жизни каждого философа природы должно быть: «Ищи простоты и сомневайся в ней».

**Глава VIII**

***Заключение***

В целом, все согласны с тем, что исследования Эйнштейна имеют одно фундаментальное достоинство, несмотря на любую критику, которую нам, возможно, хочется им адресовать. Они заставили нас задуматься. Но, признав это, большинство из нас приходит в неприятную растерянность. О чем же мы должны задуматься? Цель

моей лекции сегодня вечером в том, чтобы преодолеть эту трудность и, насколько я могу, пролить свет на изменения в основании научной мысли, необходимые для принятия основных позиций Эйнштейна, каким бы ограниченным оно ни было. Я помню, что эту лекцию я читаю членам Химического общества, большинство из которых не разбираются в высшей математике. Первое, на что я хотел бы обратить ваше внимание — это то, что общие перемены в среде, в которой существуют научные концепции, следующие из принятия этих позиций, затрагивают вас непосредственно в большей мере, чем детальные следствия новой теории, . Конечно, детальные следствия важны, так как до тех пор, пока наши коллеги астрономы и физики не подтвердят эти выводы , мы можем полностью игнорировать теорию Эйнштейна. Но мы уже можем быть уверены, что существуют подтверждения, что эти следствия во многих удивительных частностях соответствуют наблюдениям. По этой причине, к самой теории нужно относиться серьезно, и нам не терпится узнать, что произойдет с ее окончательным принятием. Более того, за последние несколько недель появилось множество статей в научных журналах и общественной прессе о природе решающих экспериментов, которые были проведены, и о самых удивительных выражениях следствий этой новой теории.

Выражение «небо погнулось» появилось в заголовке новостной секции известной вечерней газеты. Это - задорная, но не неверная передача понимания открытий Эйнштейна им самим. В этом состоит краткое, но вполне уместное изложение того, как сам Эйнштейн интерпретировал свои результаты. Скажу наперед, что для этой системы объяснений я погряз в ереси и что вам я изложу другой метод, основанный на моей работе, метод, которое, как мне кажется, лучше соответствует нашим научным идеям и всему корпусу фактов, которые предстоит объяснить. Нужно помнить, что любая новая теория должна объяснять старые и хорошо задокументированные факты науки в той же мере, в которой и новейшие результаты экспериментов, которые привели к ее появлению.

Чтобы смочь принять и чтобы критиковать любые изменения в новейших научных концепциях, нам надо начать с самого начала. Вам придется запастись терпением, если мои рассуждения покажутся

простыми и очевидными. Давайте рассмотрим три пропозиции: (1) Мужчина попал под машину вчера на набережной Челси; (2) Игла Клеопатры[[7]](#footnote-7) находится на набережной Чаринг-Кросс; и (3) В спектре солнечного излучения находятся темные линии. Мы можем назвать то, что случилось с мужчиной из первого предложения «инцидентом», «происшествием» и «событием». Я буду использовать термин «событие», потому что он самый краткий. Чтобы обозначить наблюдаемое событие, необходимо знать место, время и характер этого события. Обозначая место и время, вы на самом деле заявляете о связи выделяемого вами события с общей структурой иных наблюдаемых событий. Например, мужчина попал под машину в промежутке между вашим чаепитием и ужином, рядом с проходящей по реке баржой, в транспортном потоке по улице Стрэнд. Я хочу сказать следующее: мы познаем природу в нашем опыте как сочетание проходящих событий. В этом сочетании мы различаем взаимные связи между составляющими его событиями, которые мы можем назвать их относительными позициями, и мы частично выражаем эти позиции понятием пространства, а частично понятием времени. Кроме того, в дополнение к простой относительной позиции к иным событиям, каждое отдельное событие имеет собственный характер. Иными словами, природа является структурой, сотканной из событий, и каждое событие имеет собственную позицию в этой структуре, собственный характер и качество.

Давайте теперь рассмотрим две других пропозиции в свете этого общего принципа, касающегося значения природы. Возьмем вторую пропозицию: «Игла Клеопатры находится на набережной Чаринг-Кросс». На первый взгляд, мы едва ли назовем это событием. Нам кажется, что оно лишено элемента времени или характера чего-то преходящего. Но разве это так? Если бы это замечание сделал ангел сотни миллионов лет назад, когда земли не существовало, двадцать миллионов лет назад, когда не было Темзы, восемьдесят лет назад, когда на Темзе не было набережной, или когда я был маленьким

мальчиком, и Игла Клеопатры стояла не там. А сейчас, когда она там, никто из нас не ожидает, что она простоит вечность. Элемент статичности и вневременности в отношении между Иглой Клеопатры и набережной является чистой иллюзией, порожденной фактом, что в повседневном обиходе нет необходимости его подчеркивать. Он сводится к тому, что в структуре событий, создающих среду, в которой проходит повседневная жизнь лондонцев, мы знаем, как определить некоторый поток событий, сохраняющих перманентный характер, а именно, характер ситуации Иглы Клеопатры. Каждый день и каждый час мы можем найти кусочек преходящей жизни природы и говорим об этом кусочке: «Это Игла Клеопатры». Если мы определим эту иглу достаточно абстрактным способом, мы можем сказать, что она не изменяется никогда. Но физик, который смотрит эту часть жизни природы как на танец электронов, скажет вам, что она каждый день теряет одни молекулы и получает другие, и простому человеку видно, что она то становится грязнее, и ее иногда моют. Так что наличие перемен в Игле является вопросом определений. Чем более абстрактно ваше определение, тем более перманентна Игла. Но вне зависимости от того, меняется ли ваша игла или является перманентной, когда вы говорите, что она находится на набережной Чаринг-Кросс, то вы имеете в виду только то, что в структуре непрерывного ограниченного потока событий существуют события, о которых вам известно, что этот кусок потока, в любой час, любой день, любую секунду находится в ситуации Иглы Клеопатры.

Наконец, мы переходим к третьей пропозиции: «В спектре солнечного излучения находятся темные линии». Это закон природы. Но что это значит? А значит это только следующее. Если какое-либо событие имеет характер выражения солнечного спектра в определенных заданных обстоятельствах, оно будет также выражать темные линии в этом спектре.

Это длинное обсуждение приводит нас к финальному заключению, что конкретные факты природы являются событиями, выражающими определенную структуру в их взаимных отношениях и их некоторые собственные характеристики. Задача науки в том, чтобы выразить отношения между их характеристиками в виде

взаимных структурных отношений между характеризуемыми таким образом событиями. Взаимные структурные отношения между событиями являются и пространственными, и темпоральными. Если вы рассматриваете их только как пространственные, вы упускаете темпоральный элемент, а если только как темпоральные, вы упускаете пространственный элемент. Таким образом, когда вы размышляете лишь о пространстве или только о времени, вы подходите к вопросу абстрактно, а именно, вы не берете в расчет важнейший элемент в жизни природы известный вам в восприятии ваших чувств. Более того, существуют различные способы производства этих абстракций, которые мы мыслим как время и пространство, и в некоторых обстоятельствах мы пользуемся одним способом, а в иных обстоятельствах другим. По этой причине нет парадокса в заявлении, что то, что мы подразумеваем под пространством в одних обстоятельствах, не то же самое, что мы подразумеваем под пространством в других обстоятельствах. Говоря, что пространство и время являются абстракциями, я не имею в виду того, что они не отражают для нас реальных фактов природы. Я имею в виду, что не существует пространственных фактов или темпоральных фактов в разрыве с физической природой, а именно, что пространство и время являются лишь способами выражения определенных истин об отношениях между событиями. А также, что в различных обстоятельствах существуют различные множества истин о Вселенной, которые представлены нам природой как заявления о пространстве. В этом случае, то, что подразумевается под пространством в одном множестве обстоятельств будет различаться с нечто в ином множестве обстоятельств. Благодаря этому, когда мы сравниваем два наблюдения сделанные в различных обстоятельствах, нам нужно спросить: «Имеют ли два наблюдателя в виду одно и то же под пространством и одно и то же под временем?» Современная теория относительности появилась в силу того, что запутанность, касающаяся согласованности некоторых тонких наблюдений, таких как движения Земли сквозь эфир, перигелия Меркурия и позиции звезд, соседствующих с Солнцем, исчезла с пониманием относительности значения пространства и времени.

Я хочу, чтобы вы снова обратили внимание на Иглу Клеопатры, по поводу которой мне предстоит еще кое-что сказать. Когда вы идете по набережной, вы неожиданно смотрите наверх и говорите: «Привет! Вот и Игла». Иными словами, вы ее распознаете. Вы не можете распознать событие; оно было и прошло. Вы можете наблюдать иное событие того же характера, но реальный кусок жизни природы неотделим от его единственного появления. Тем не менее, характер события распознать можно. Мы все знаем, что когда мы идем на набережную около Чаринг-Кросс, нам предстоит наблюдать явление, имеющее характер, который мы распознаем как Иглу Клеопатры. Я называю вещи, которые мы распознаем таким образом, объектами. Объект находится в тех событиях или в том потоке событий, который выражает его характер. Существует множество видов объектов. Например, зеленый цвет является объектом по определению, которое я привел. Задача науки в том, чтобы определить законы, которые управляют внешним видом объектов в разных событиях, в которых те находятся. Мы можем с этой целью сконцентрироваться на двух видах объектов, которые я назову материальными физическими объектами и научными объектами. Материальный физический объект является обычным фрагментом материи, например, Иглой Клеопатры. Это намного более сложный объект, чем просто цвет, например, цвет Иглы. Я называю эти простые объекты, такие как цвета и звуки, чувственными объектами. Художник тренирует себя для более пристального подхода к чувственным объектам, в то время, как обычный человек в основном обращает внимание на материальные объекты. Так, если вы когда-либо гуляли в компании художника, то когда вы скажете: «Вот Игла Клеопатры!» — он, возможно, в это же время воскликнет: «Какое приятное цветовое пятно!» Тем временем, вы оба выражаете распознавание различных компонентных характеристик одного и ого же события. Но в науке мы обнаружили, что как только нам становится известно все о приключениях среди событий с материальными физическими объектами и научными объектами, у нас есть большая часть информации, релевантной для предсказания условий, в которых мы будем воспринимать чувственные объекты в конкретных ситуациях. Например, когда мы

знаем, что горит пламя (то есть, существуют материальные и научные объекты, претерпевающие разные поразительные приключения), а напротив него зеркало (которое является другим материальным объектом), и позицию лица и глаз человека, смотрящего в зеркало, мы знаем, что он может воспринимать красноту пламени, находящегося в событии перед зеркалом, так в большой степени внешний вид чувственных объектов определяется приключениями материальных объектов. Анализ этих приключений дает нам знать об ином характере событий, а именно, их характеристиках в качестве полей деятельности, которые определяют последующие за ними события для объектов, с которыми они происходят. Мы используем для этих полей деятельности такие выражения, как гравитационные, электромагнитные или химические силы и притяжения. Но точность выражения природы этих полей деятельности сил требует от нас интеллектуального признания менее очевидных видов объектов, находящихся в событиях. Я имею в виду молекулы и электроны. Эти объекты не признаются таковыми по отдельности. Мы не можем игнорировать иглу мисс Клеопатры, если мы находимся по соседству с ней, но никто не видел ни одну молекулу и ни один электрон, в то время как характер этих событий выразим для нас только если мы объясним их с точки зрения этих научных объектов. Несомненно, молекулы и электроны являются абстракциями. Но тогда ею же является и Игла Клеопатры. Конкретными фактами являются сами события — я уже объяснял вам, что бытие абстракцией не означает, что нечто является ничем. Это всего лишь значит, что существование этого нечто лишь один из факторов более конкретной природной стихии. Таким образом, электрон абстрактен, потому что вы не можете стереть всю структуру событий и сохранить существование электрона. В том же смысле и улыбка кота абстрактна; а молекула в действительности находится в событии в том же смысле, в котором улыбка на самом деле на морде кота. Получается, более предельные науки, такие как химия или физика, не могут выразить свои предельные законы в терминах таких расплывчатых объектов, как солнце, земля, Игла Клеопатры или человеческое тело. Такие объекты более точным образом принадлежат астрономии, геологии,

инженерному делу, археологии, биологии. Химия и физика имеют с ними дело лишь как с выражениями статистических комплексов эффектов их более непосредственных законов. В некотором роде, они становятся частью физики или химии как технологические приложения. Причина в том, что они слишком расплывчаты. Где начинается и где заканчивается Игла Клеопатры? Является ли сажа ее частью? Становится ли она иным объектом, когда теряет молекулу, или когда ее поверхность вступает в химическое соединение с кислотой лондонского тумана? Определенность и перманентность Иглы несравнима с возможной перманентной определенностью молекулы, определенной наукой, а перманентная определенность молекулы в свою очередь с таковой электрона. Таким образом, наука в предельных формулировках закона ищет объекты с наиболее перманентной определимой простотой характеристик и выражает свои предельные законы через них.

И снова, когда нам непременно нужно выразить отношения событий, возникающих из их пространственно-временной структуры, мы приближаемся к простоте, последовательно уменьшая уровень (как темпоральный, так и пространственный) рассматриваемых явлений. Например, событие жизни куска природы, которым является Игла, за минуту находится в крайне сложном пространственно-темпоральном отношении к жизни природы внутри проходящей баржи за ту же минуту. Но предположим, мы последовательно уменьшим рассматриваемое время до секунды, до сотни секунды, до тысячной секунды, и так далее. По мере продвижения в этой серии, мы приближаемся к идеальной простоте структурных отношений последовательно рассматриваемых пар событий, в идеале мы назовем их пространственными отношениями Иглы и баржи в отдельный момент. Даже эти отношения слишком сложны для нас, и мы рассматриваем все меньшие и меньшие фрагменты Иглы и баржи. Мы в итоге достигаем настолько ограниченного по объему идеала события, что у него нет протяженности в пространстве или протяженности во времени. Такое явление — лишь точечная вспышка мгновенной длительности в пространстве. Я называю такое идеальное событие «событием-частицей». Вам не нужно думать, что

мир в конечном счете выстроен из событий-частиц. Так вы поставите все с ног на голову. Мир, как мы его знаем, является непрерывным потоком происшествий, в котором мы можем различить конечные события, создающиеся взаимными наложениями, включениями и разделениями пространственно-временной структуры. Мы можем выразить качества этой структуры через приближение в идеализации, которое я назвал событиями-частицами. Таким образом, события-частицы являются абстракциями в их отношении к более конкретным событиям. Но в этот раз вам уже должно быть понятно, что вы не можете анализировать конкретную природу, не абстрагируя. Я также повторяю, что абстракции науки являются сущностями, которые правда есть в природе, только у них нет значения отдельно от природы.

Характер пространственно-темпоральной структуры событий может быть полностью объяснен отношениями между этими более абстрактными событиями-частицами. Преимущество рассуждений, основанных на событиях-частицах, в том, что хотя они и абстрактны, и сложны в отношении конечных событий, непосредственно наблюдаемых нами, они проще конечных событий с точки зрения своих взаимных отношений. По этой причине, они выражают нам требование идеальной точности и идеальной простоты в объяснении отношений. Эти события-частицы являются предельными элементами четырехмерного временно-пространственного множества, предполагаемого теорией относительности. Как вы уже увидели, событие-частица является и мигом во времени, и точкой в пространстве. Я назвал их мгновенными точечными вспышками. Таким образом, структура этого временно-пространственного множества не отделена в конечной степени от времени, и возможность разнообразных способов различения в зависимости от различных обстоятельств, в которых находятся наблюдатели, остается открытой. Именно в этой возможности заключается различие между новым способом понимания вселенной и старым. Тайна понимания относительности в том, чтобы понять это. Нет смысла нагружать ее живописными парадоксами, такими как «Небо погнулось», если вы не освоили эту фундаментальную идею, лежащую в основе всей теории, я имею в виду, что я думаю, что она

должна быть ее основой, но я признаюсь в некоторых сомнениях в том, насколько все объяснения теории действительно принимают во внимание ее следствия и предпосылки.

Наши измерения, когда они изложены идеально точным образом, являются измерениями, выражающими качество пространственно-временного множества. В свою очередь измерения бывают разными. Вы можете измерять длины, углы, площади, объемы или времена. Существуют и другие виды измерений, такие как измерение интенсивности света, но я не буду принимать их во внимание сейчас на тех измерениях, которые нам наиболее интересны как измерения пространства и времени. Легко увидеть, что четыре таких измерения подходящих видов нужны, чтобы определить позицию события-частицы в пространственно-временном множестве в отношении к остальной части множества. Например, в прямоугольном поле вы каждый раз начинаете с одного угла, вы измеряете конечную дистанцию по одной стороне, направляетесь в поле под правильными углами, затем измеряете конечную дистанцию, параллельную другим парам сторон, затем вы разгибаетесь насколько можно и не спешите. В той точке и моменте времени, которых вы достигли, происходит определенная точечная вспышка в природе. Иными словами, ваши измерения определили событие-частицу, принадлежащую четырехмерному пространственно-временному множеству. Эти измерения казались очень простыми замерщику земли и не вызывали у него в сознании трудностей философского характера. Но, предположим, есть существа на Марсе, продвинувшиеся в научных разработках настолько, чтобы мочь детально рассматривать эти замеры на Земле. Предположим, они истолковывают операции английских замерщиков земли в отношении пространства, естественного для обитателей Марса, а именно, марсоцентричного пространства, где закреплена эта планета. Земля движется относительно Марса и вращается. Для существ на Марсе истолкованные подобных образом операции являются результатом сложнейших вычислений. Более того, согласно доктрине относительности, операция измерения времени на Земле не будет точно совпадать с измерением времени на Марсе.

Я обсудил этот пример, чтобы вы осознали, что в рассуждении о возможностях измерения в пространственно-временном множестве мы не должны ограничиваться исключительно мелкими вариациями, которые могут казаться естественными людям на Земле. Давайте поэтому сделаем общее утверждение, что четыре измерения, каждое независимого вида (такие как три пространственных измерения и время), могут быть найдены таким образом, что независимая частица-событие определяется ими в ее отношениях к иным частям множества.

Дано множество измерений этой системы (p1, p2, p3, p4), тогда мы скажем, что событие-частица, которая определена таким образом, будет иметь p1, p2, p3, p4 своими координатами в этой системе измерений. Допустим, мы назовем ее системой измерений p. Тогда в этой же системе p, варьируя надлежащим образом (p1, p2, p3, p4), мы можем обозначить каждую частицу, которая была или будет, или в данное мгновение является «сейчас». Более того, в соответствии с любой измерительной системой, естественной для нас, три координаты будут измерять пространство, а одна будет измерять время. Таким образом, естественным для нас будет сказать, что (p1, p2, p3) определяют точку в пространстве, и что событие-частица, произошло в этой точке в момент p4. Но мы не должны совершать ошибку, думая, что существует пространство в дополнение к пространственно-временному множеству. Все, что определяет понятие времени и пространства, и есть это множество. Нам нужно определить значение точки в пространстве с ракурса событий-частиц четырехмерного множества. Существует лишь один способ этого достичь. Отметьте себе, что если мы варьируем время и подставляем разные времена к одним и тем же трем координатам пространства, тогда события-частицы, обозначенные таким образом, находятся в одной точке. Но так как мы видим, что ничего кроме событий-частиц нет, это означает лишь то, что точка (p1, p2, p3) пространства в системе p является лишь собранием событий-частиц (p1, p2, p3 [p4]), где p4 варьируется, а (p1, p2, p3) останется неизменным. Довольно обескураживающе обнаружить, что точка в пространстве не является простым объектом, но это заключение непосредственно следует из теории относительности пространства.

Более того, житель Марса определял бы события-частицы иной системой измерений. Давайте назовем его систему системой q. По его мнению, (q1, q2, q3, q4) определяют событие-частицу, и (q1, q2, q3) определяют точку, а q4 время. Но множество событий-частиц, которые он мыслит как точки, полностью отличается от любого такого множества, которое человек на Земле мыслит как точки. По этой причине, пространство q для человека на Марсе несколько отличается от пространства p для землемера на Земле.

До сих пор, говоря о пространстве, мы имели в виду безвременное пространство физики как науки, а именно, наше понятие вечного пространства, в котором происходят все мировые приключения. Но пространство, видимое нами, когда мы оглядываемся по сторонам, является мгновенным пространством. Таким образом, если наше природное восприятие приспособляемо к системе измерений p, мы мгновенно видим все частицы-события в определенное время p4 и наблюдаем последовательную смену таких пространств с движением времени. Вечное пространство можно получить, связав все мгновенные пространства. Точки во мгновенном пространстве являются событиями-частицами, а точки в вечном пространстве — связками событий-частиц, происходящих последовательно. В то же время, человек на Марсе никогда не воспримет те же мгновенные пространства, что человек на Земле. Эта система мгновенных пространств будет разрезать систему земного человека напополам. Для земного человека существует одно мгновенное пространство, которое является мгновенным настоящим, также существуют прошедшие пространства и будущие пространства. Но настоящее пространство человека на Марсе режет пополам настоящее пространство человека на Земле. Таким образом, некоторые события-частицы, которые земной человек мыслит как происходящие сейчас, в настоящее время, человек на Марсе мыслит как произошедшие в прошлом и принадлежащие древней истории, некоторые как в будущем а некоторые как в непосредственном настоящем. Этот слом в устоявшемся понимании прошлого, настоящего и будущего и является серьезным парадоксом. Я называю два события-частицы, которые в той или иной системе измерений находятся в едином мгновенном пространстве,

сосуществующими событиями-частицами. Тогда возможно, что A и B сосуществуют, и что A и С сосуществуют, но B и С не могут сосуществовать. Например, на некотором невообразимом расстоянии от нас существуют события, сосуществующие с нами в настоящем и сосуществующие с рождением Королевы Виктории. Если A и B сосуществуют, будут существовать системы, в которых A предшествует B, и будут те, в которых B предшествует A. Также не существует достаточно высокой скорости, чтобы перенести материальную частицу из A в B и из B в A. Эти различные системы с их разнообразием подсчета времени запутывают и в какой-то мере возмущают наш здравый смысл. Это не то, как мы обычно мыслим Вселенную. Мы мыслим единую необходимую систему времени и единую необходимую пространства. Согласно новой теории, существует неисчислимое количество несогласованных временных серий и неисчислимое количество различных пространств. Любая согласованная пара, временная система и пространственная система, годятся для нашего описания Вселенной. Мы обнаруживаем, что в данных условиях наши измерения с необходимостью произведены в одной из этих пар, которые в совокупности формируют нашу природную измерительную систему. Сложность в несогласованных временных системах частично решается различением между тем, что я называю творческим развитием природы, которое в собственном смысле не серийно, и любой временной серией. Мы обычно смешиваем это творческое развитие, которое мы воспринимаем и знаем как вечное обновление природы, с серией мгновений, которую мы естественным образом используем для измерения. Каждая из различных временных серий измеряет некоторый аспект творческого развития, а все они в совокупности выражают все измеримые качества этого развития. Причина, по которой мы ранее не заметили эту разницу во временных сериях, в крайне малом различии качеств между любой из двух таких серий. Таким образом, любые наблюдаемые явления зависят от соотношения квадрата скорости, входящей в поле наблюдения, к скорости света. В свою очередь свету требуется около пятидесяти минут, чтобы пройти орбиту Земли по кругу; а Земле требуется более 17 531 раз по 30 минут, чтобы сделать то же самое. Таким образом, все эффекты этого

движения находятся в порядке соотношения одного к квадрату 10 000. Получается, что земной человек и солнечный человек наблюдают лишь незначительные эффекты, все количественные величины которых содержат множитель 1/108. Очевидно, что такие эффекты могут быть замеченными только с помощью тончайших наблюдений. Тем не менее, они были зафиксированы. Предположим, мы сравним два наблюдения скорости света, сделанные одним и тем же аппаратом после того, как мы повернем его под правильным углом. Скорость Земли по отношению к Солнцу находится в одном направлении, скорость света по отношению к эфиру должна быть единой во всех направлениях. Поэтому пространство, если мы предположим, что эфир находится в покое, означает то же самое, что пространство, если мы предположим, что Земля находится в покое, мы должны обнаружить, что скорость света по отношению к Земле различается в соответствии с направлением, из которого он исходит.

Эти наблюдения Земли составляют основной принцип известного эксперимента, разработанного для того, чтобы определить движение Земли сквозь эфир. Как вы все знаете, неожиданно он показал нулевой результат. Это полностью объясняется тем фактом, что пространственная система и временная система, которую мы используем, несколько отличается от пространства и времени относительно Солнца или относительно любого другого тела, с которым она находится во взаимном движении.

Этот разговор о природе времени и пространства поднял над нашим горизонтом огромную сложность, касающуюся формулировки всех предельных законов физики, например закона электромагнитного поля и закона гравитации. Давайте возьмем в качестве примера закон гравитации. Его формулировка такова: два материальных тела притягивают друг друга с силой, пропорциональной производной от их масс и обратно пропорциональной квадрату от их расстояния. В этой формулировке предполагается, что тела достаточно малы, чтобы рассматриваться как материальные частицы по отношению к расстоянию между ними, и нам больше не нужно возвращаться к этому небольшому отступлению. Я же хочу привлечь ваше внимание к следующей сложности: в формулировке этого закона предполагается одно

определенное время и одно определенное пространство. Предполагается, что две массы находятся в одновременных позициях.

Но то, что одновременно в одной временной системе, может не быть одновременным в другой временной системе. Поэтому в соответствии с нашей новой системой взглядов, закон в этом смысле не сформулирован так, чтобы иметь какое-либо точное значение. Более того, аналогичная сложность возникает в вопросе расстояния. Расстояние между двумя мгновенными позициями, то есть, между событиями-частицами, различается в разных пространственных системах. Какое же нужно выбрать пространство? В этом вопросе в законе снова нет точной формулировки, если мы принимаем относительность. Нам нужно найти свежую интерпретацию закона гравитации, в которой мы уйдем от этих сложностей. В первую очередь, нам нужно избегать абстракций пространства и времени в формулировании наших фундаментальных идей и обратиться к предельным фактам природы, а именно, к событиям. Кроме того, для того, чтобы найти идеальную простоту выражений связи между событиями, мы ограничимся событиями-частицами. Таким образом, жизнью материальной частицы является ее странствие среди меняющихся событий-частиц, растянутых в продолжительную серию, или путь в четырехмерном пространственно-временном множестве. Эти события-частицы являются различными ситуациями материальной частицы. Мы обычно выражаем этот факт, принимая нашу природную пространственно-временную систему и говоря о пути материальной частицы в пространстве, так как она существует в последовательные мгновения времени.

Нам надо задаться вопросом, каковы законы природы, которые заставляют материальную частицу принять лишь этот путь среди событий-частиц и никакой иной. Подумайте о пути в целом. Какова характеристика, которую приобрел этот путь, которую другой, немного видоизмененный путь, бы не имел? Вопрос этот касается не только закона гравитации. Мы хотим вывести законы движения и общую идею способа формулировать эффекты физических сил.

Чтобы ответить на наш вопрос, мы отодвинем на задний план идею о притяжении масс, чтобы сконцентрироваться в поле

активности событий по соседству от нашего пути. Поступая так, мы действуем в соответствии с совокупностью течения научной мысли за последние сто лет, которая все более концентрировала внимание на поле силы как на непосредственном деятеле, определяющем движение, за исключением рассмотрения мгновенного взаимного влияния двух тел на расстоянии. Мы нашли способ выражения полей активности событий по соседству с определенным событием-частицей E для четырехмерного множества. Я привнесу фундаментальную идею физики, которую я называю «импульсом», чтобы выразить это физическое поле. Событие-частица E соотнесено с любым соседствующим событием-частицей P посредством элемента импульса. Собрание всех элементов импульса, соотносящих E с собранием событий-частиц по соседству от E выражает характер поля активности по соседству от E. В чем я не согласен с Эйнштейном, так это в том, что он мыслит эту количественность, которую я называю импульсом, как всего лишь выражение особенностей пространства и времени, которые мы принимаем, и далее не распространяется на эту тему, говоря о гравитационных полях, выражающих искривление пространственно-временного множества. Я не могу предложить никакой ясной концепции его пониманию пространства и времени. Мои формулы немного отличаются от его, хотя и находятся в согласии в тех частностях, где его результаты подтвердились. Мне вряд ли нужно говорить, что в этой частности формулировки закона гравитации я обращался к общему методу процедуры, которая составляет его великое открытие.

Эйнштейн показал, как выразить характеры собрания элементов импульса поля, окружающего событие-частицу E, посредством десяти количественностей, которые я назову J\_{11}, J\_{12}, (=J\_{21}), J\_{22}, J\_{23}, (=J\_{32}) и так далее. Отметим, что пространственно-временных измерений, соотносящих E с ее соседкой P, будет четыре, и что существует десять пар таких измерений, если мы можем взять любое из измерений дважды, чтобы составить одну такую пару. Десять J будут зависеть лишь от позиции E в четырехмерном множестве, а элемент импульса между E и P может выражаться в десяти J и в десяти парах из четырех пространственно-временных измерений, относящихся к E и P. Численное значение J будет зависеть

от принятой системы измерений, но приспосабливается к каждой отдельной системе так, что для элемента импульса между E и P получается одинаковое значение, какой бы ни была принятая система измерений. Этот факт выражается в том, что десять J формируют «тензор». Мы можем сказать без большого преувеличения, что новость о том, что в будущем физикам придется изучать теорию тензоров, создала настоящую панику в их рядах, когда поступило первое подтверждение предсказаний Эйнштейна.

Мы можем объяснить десять J в любом событии-частице двумя функциями, которые я называю потенциалом и ассоциированным потенциалом в E. Потенциал значит практически то, что мы имеем в виду под обычным гравитационным потенциалом, когда выражаем мысли в терминах Евклидова пространства, в отношении которого притягивающая масса находится в покое. Ассоциированный потенциал определяется заменой прямого расстояния обратным в определении потенциала, и вычисление сделать легко так, чтобы оно находилось в зависимости от старомодного «потенциала». Поэтому вычисление J – коэффициентов импульса, как я их буду называть – не включает в себя ничего революционного в математических познаниях физиков. Возвращаемся к пути притянутой частицы. Мы добавляем все элементы импульса в целый путь и получаем то, что я называю «полным импульсом». Характеристики настоящего пути в сравнении с соседствующими альтернативными путями в том, что в настоящем пути полный импульс не приобретает и не теряет, если частицу выкинет с него на маленький близко-соседствующий альтернативный путь. Математики выразят это высказыванием, что полный импульс стационарен к бесконечно малому смещению. В этом заявлении о законе движения я опустил существование иных сил. Но так бы я забрел в глухие дебри.

Теория электромагнитного поля должна быть изменена, чтобы вместить в себя присутствие гравитационного поля. По этой причине, исследования Эйнштейна приводят к первому открытию любого отношения между гравитацией и иными физическими явлениями. В той форме, в которой я их модифицировал, мы выводим фундаментальный принцип Эйнштейна из движения света по его лучам, как первое приближение, которое абсолютно истинно для

бесконечно коротких волн. Принцип Эйнштейна, частично таким образом подтвержденный, выраженный любым языком, заключается в том, что луч света всегда следует такому пути, что полный импульс по его длине равен нулю.

В заключение я должен попросить прощения. Во-первых, за то, что я в значительной мере отказался погружаться в различные волнующие подробности настоящей теории и свел их к большему соответствию с более старой физикой. Я не делаю поправки на то, что явления физики объясняются странностями пространства. Я также сделал мою лекцию скучнее своим уважением к аудитории. Вам бы больше понравилась более популярная лекция с иллюстрациями занятных парадоксов. Но я знаю, что вы серьезные студенты и вы здесь, потому что вы правда хотите знать, как новые теории могут повлиять на ваши научные исследования.

Виньетка

# ИСТОРИЯ / HISTORY

Picture2

A book with a blue and white design

Description automatically generated with medium confidence

**Ипполит Тэн**

**A person with a beard and glasses

Description automatically generated**

Ипполит Адольф Тэн[[8]](#footnote-8)

(Hippolyte Adolphe Taine)

1828 -1893

|  |  |
| --- | --- |
|  | [Изображение автографа](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Signature_of_Hippolyte_Taine.jpg?uselang=ru) |

**ЛЕКЦИИ ОБ ИСКУССТВЕ  
 (ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА)**[[9]](#footnote-9)

**От редакции**

Мы продолжаем начатую в прошлых номерах серию публикаций материалов по истории эстетической теории конца XIX – начала XX века. Редакция журнала полагает это чрезвычайно важным, поскольку именно в этот период сформировались в собственном, эпистемологическом, смысле слова научные принципы подхода к

эстетической проблематике. Последующее развитие, включавшее в себя ряд глубоких

социальных потрясений, в том числе две мировые войны, вынудило человечество обращаться в области гуманитарных наук к другим факторам, связанным больше с реальностью социальных взаимодействий как таковой, чем с научным анализом ее природы и связью с природой как таковой. Поэтому, разумеется, не является случайным и соседство настоящей публикации с материалом, размещенным в предшествующем разделе. Эти работы оказались незаслуженно забыты из-за упомянутых нами социальных процессов, а также некоторых широко анонсированных

концепций континентального постмодернизма, которые стали предпочитать «смешение всего со всем»,[[10]](#footnote-10) последователи которых своими броскими словесными упражнениями заставили на некоторое время академическую публику забыть о научной последовательности, необходимой для приобретения действительно ценных теоретических результатов познания.

Одним из незаслуженно забытых авторов оказался Ипполит Адольф Тэн, до Первой Мировой войны чрезвычайно авторитетный французский автор, вклад которого был подвергнут забвению, на наш взгляд, только потому, что именно по территории его страны прошлись катком сначала сражения двух мировых войн, а затем развернулось сражение интеллектуальное сражение адептов деконструктивной версии постмодернизма и тех, кто хотел бы конструктивных перемен в научном знании, приводящих не к его упразднению, а к его росту. Наш журнал хотел бы вернуть вниманию профильного теоретического сообщества также и это несправедливо забытое имя, стремясь вернуть академическое мышление в нашей области к научному фундаментализму в противовес получившей распространение фрагментарности и поверхностности.

Ипполит Тэн придерживался в области философской методологии позиций позитивизма, основанных во Франции Огюстом Контом, в науку главный свой вклад внес как историк, и теоретик искусства и культуры в целом, став основоположником культурно-исторической школы в искусствознании за что в 1878 был избран членом Французской Академии, заняв кресло № 25.[[11]](#footnote-11) Получил образование сначала в философском классе Коллеж Бурбон, где увлекся логикой Аристотеля, а также философией Б. Спинозы и Г.В.Ф. Гегеля. Затем продолжил обучение на филологическом отделении Эколь Нормаль, где стал убеждённым сторонником методологии формировавшегося позитивизма. В середине 1850-х годов защитил диссертацию, затем получил кафедру истории искусства в Школе изящных искусств в Париже, где преподавал с 1864 по 1884 год. Участвовал также в деятельности других академических институций, о чем свидетельствуют также публикуемые нами здесь лекции, в числе других заложил основы Свободной школы политических наук. В связи с этим высказываются его идеи касающиеся социологических путей интерпретации культурных фактов.

В поисках общего обоснования культурной динамики в русле общих представлений

о научном подходе к интерпретации социальных явлений (к чему склоняются в это

время все теории, в том числе и формировавшаяся в тот же период теория марксизма, с которой Тэна связывал интерес к наследию Г.В.Ф. Гегеля с его теорией деятельности.[[12]](#footnote-12) Как мы помним, Тэна еще на ранней фазе обучения заинтересовала эта концепция со свойственной ей идеей разумных аспектов деятельности и историзмом в понимании смены ее форм. Эти же качества работ Гегеля привлекли примерно в то же время и молодого К. Маркса, который добавил к гегелевскому историзму прекрасное чувство предметности человеческой деятельности и отчетливое понимание ее мотивов, которые детерминируют смену ее форм и определяют, в конце концов, закономерности всех исторических процессов развития человечества. Это мы ясно видим в Марксовых рукописях 1840-х годов. Концепция Тэна также предполагала сходный подход. В этом причина того, почему марксист Плеханов приветствует его аналитику исторического происхождения и развития форм художественного творчества, а также процессов создания конкретных исторически определенных произведений искусства.   
 Подобная концепция соответствует принципам научного анализа всякого социального явления вне каких-либо исключений, поэтому вклад, сделанный в этой области науки Тэном соответствует научным компонентам любой макронарративной доктрины, если они их содержат, марксизм в этом отношении не является какой-то из ряда вон выходящей идеологией в этом отношении, многие его экономические, социологические и политологические элементы соответствуют научным принципам, поэтому нет причин полагать, что если марксизм как идеология в целом был поставлен под справедливое сомнение, то и все его теоретические компоненты оказались одновременно опровергнуты.

Поэтому, тем более, нет оснований полагать, что поскольку если выдающийся марксист Г.В. Плеханов с большим уважением писал о вкладе И. Тэна, то взгляды последнего не заслуживают внимания и изучения, как и взгляды Плеханова, и марксистов вообще. Это – совершенно необоснованные логические основания выбросить за пределы внимания многие теоретически состоятельные положения, между тем, в новой России именно это и произошло, когда вслед за проникновением в академическую среду немарксистских текстов в качестве основы профильного теоретического образования, из него автоматически оказались изъяты не только тексты собственно марксистских авторов, некоторые из них вовсе этого не заслуживавшие, но и тексты тех авторов, которые высоко оценивались ведущими марксистскими авторами в области эстетики, каким всегда считался в Советской России, а затем в СССР Г.В. Плеханов.

Эта совершенно неоправданная позиция привела к фактическому изъятию научной аргументации И. Тэна из научного оборота в новой России и замене ее суммой хаотически комбинируемых позиций, противоречащих как историческим фактам, так и друг другу. Это именно то, против чего выступал в свое время И. Тэн, поэтому есть все основания вернуть его наследие в зону научного внимания в новых, но в чем-то

аналогичных исторических обстоятельствах настоящего времени.

Он выдвинул гипотезу о зависимости трансформаций в искусстве от состояния и сочетаний общественных потребностей, быта, рассматривал художественный процесс как неотъемлемый элемент общественного организма. Следует заметить, что впоследствии, когда на более развитой стадии социальных отношений многие теоретики стали говорить об автономии художественных процессов в абсолютном ключе, как об онтологической реальности, с точкой зрения Тэна произошли интересные трансформации. На самого Тэна, как и на многих других авторов этого периода, уже никто не ссылался под предлогом того, что это «устаревшая социологизаторская точка зрения», но де-факто утвердилось установление аналогий между общепризнанными социальными институтами и относительно новым социальным институциональным фактором, который современные теоретики вслед за А. Данто стали называть «арт-мир». Это усмотрение самостоятельности арт-мира и его исследование по аналогии (присвоение внутреннего иерархического статуса, определение ценности вплоть до ценообразования, внутренне разделение труда на профессии и т.д.) фактически привело к тому, что художественные процессы стали вновь рассматриваться в «отвергнутом» социологическом ключе (институциональная теория искусства Дж. Дики, социальная теория искусства П. Бурдье и некоторые другие конструкции) возвращают позиции И. Тэна актуальность и требуют взглянуть не нее в ином ракурсе, вне ангажемента новых макронарративов континентального постмодернизма, которые так же стремительно устарели, как и появились. В усовершенствованной версии интерпретации, в интерпретации конструктивного постмодернизма, эта выглядит совершенно иначе.

И. Тэн выделяет различные социальные факторы, определяющие специфические формы искусства в тех или иных культурно-исторических условиях. Он полагает, что к ним относятся врождённые и передаваемые по наследству способности, что как фактор предрасположенности к художественной деятельности отрицать невозможно, иначе, например, пришлось бы отрицать роль музыкального слуха в успехе всех когда бы то ни было и где бы то ни было прославившихся музыкантов, разумеется, это относится и к другим видам искусства, просто не во всех случаях это настолько явно выражено. Далее, он отдает должное социальной среде, в которой осуществляется творческая деятельность, причем среда понимается в очень широком значении: это географические и климатические условия обитания, что, вне всякого сомнения, определяет, например, характер архитектурной деятельности в определенном регионе, но, как и в предыдущем случае, это – только наиболее очевидный пример; к фактору социальной среды относятся также бытовые уклады, основные хозяйственные занятия этноса, распространенные в данном регионе моральные, религиозные и политические представления, а также связанные с ними институты; в итоге можно сказать, что эта группа факторов во многом предвосхищает позднейшие теоретические построения экологической и институциональной эстетической аналитики. Завершает определяющий формы художественной деятельности набор факторов по Тэну характер исторического времени, в которое оно осуществляется, конкретный исторический контекст, в котором заложены основные параметры этих форм; здесь проявляются те очень важные приобретения, которые определяют научность взглядов Тэна: его представления об исторической корректности к

параметрам Школы Анналов, которая не случайно сложится в той же Франции.[[13]](#footnote-13) Главный признак научного подхода к искусству, эстетическим явлениям Тэн видит в безусловной и скрупулезной приверженности фактам, что составляет одну из важных гарантий сохранения ценности его работ.

Публикация текста лекций по философии искусства, читавшихся Тэном в Школе изящных искусств, начиная с занятия им там кафедры в1864 году, началась с 1865 года, это всегда было нормальной академической практикой: сопровождать принципиально важный курс соответствующими публикациями. Первоначально курс выходил отдельными выпусками, полностью впервые он был издан лишь в1880 году. Традиции перевода текста лекций Тэна на русский язык также достаточно отдалены во времени от настоящего момента, но близки к моменту их первого полного выхода в свет: первый их перевод вышел в 1889 году, вообще же его работы стали выходить в переводах еще в 1860-е годы.

Ключевой принцип подхода Тэна к интерпретации любого произведения искусства, заключается в том, что оно, несмотря на его уникальность укладывается всегда в некоторый аналогический ряд, причем основания его построения всегда обоснованны. Прежде всего, редко художник является творцом только одного произведения: его работы относятся к различным периодам, техникам, жанрам, темам, во всех этих позициях есть то, что их как отличает, так и объединяет, анализ таких отличий и объединений должен стать исходным пунктом анализа творчества любого художника, вершиной этой работы должно стать выяснение того единого творческого способа действия (Дж. Вазари называл это манерой, соответствующей определенной творческой личности), который характеризует деятельность этого художника. Кроме того, у художника есть период научения, авторитеты, которые оказали на него влияние, направление или группа, к которым он принадлежит, все эти факторы оказывают на художественную деятельность очень большое влияние.

Преемственность и инновации в искусстве он склонен рассматривать именно как результат действия этих факторов, которые мы можем называть не просто социальными, но микросоциальными. В связи с этим заметим, что Дж. Вазари упомянут нами выше не случайно: в своих знаменитых «Жизнеописаниях» он заложил основы исследования формирования индивидуальных творческих манер художников именно из их личных характеристик и микросоциального окружения, связанного, прежде всего, с периодом художественного, творческого становления, поэтому он внимательно прослеживает, у кого учился описываемый художник и чьим учителем в свою очередь он был сам. Тэн возвращается к этому совершенно обоснованному антропоцентрическому принципу, рассматривая его систематически через более широкий круг социальных связей, в которые вовлечена художественная микросреда и создавая целостный социальный тип анализа творческих явлений.

В этом он старается придерживаться требований единства исторического и логического подходов рассмотрения фактов, корректного перехода от конкретного к абстрактному и наоборот, в чем очень заметно влияние неизменно вызывавшего в

нем уважение Г.В.Ф. Гегеля, которому, собственно, эти требования исходно и принадлежали, поэтому нет ничего необычного в том, что и эстетику Тэн склонен понимать как философию искусства. В этом проявляется особенность его позитивизма: он не противостоит общей философской теории, а является ее продолжением, конкретизацией и уточнением.

Основные концепции И. Тэна, что очень свойственно как его исходному философскому образованию, так и рациональному складу ума, включают в себя на основаниях взаимодополнительности компоненты теорий различных авторов, которые как целое могут быть совершенно противоположны друг другу, так мы уже заметили, что он большое внимание уделяет важным методологическим позициям философии Г.В.Ф. Гегеля, но это совершенно не мешает ему обратиться к пониманию генезиса искусства и его продуктивной роли в соответствии с определением Ф. Бэкона как продолжение природы. Эта склонность И. Тэна к всеобъемлющему взгляду на исследуемую проблему, готовность отказаться от какого-то одного, последовательного, но не выдерживающего проверки фактами взгляда, делают его позицию действительно научной и соответствующей вызовам настоящего времени.

К работам И. Тэна относятся: «Критические опыты» (1858, публикация русского перевода: 1869), «История английской литературы» в 4 т. (1863—1864, публикация русского перевода: 1876), «Философия искусства» (1865—1869, публикации русского перевода: 1866, 1899, 1912), «Происхождение современной Франции» в 3 т. (1876—1893, публикация русского перевода: 1907) и некоторые другие, менее известные тексты. Настоящими фрагментами журнал представляет в наиболее существенных чертах теоретическую позицию И. Тэна в области философии искусства. Нами внесены незначительные коррективы орфографического характера в ранее опубликованный текст.

С.А. Дзикевич,

главный редактор AU

**Предисловие**

/…/ …искусство кажется наиболее зависимым от случайностей созданием человека; сама собой напрашивается мысль, что оно возникает без всяких видимых причин, не подчиняясь никаким определенным правилам, что область искусства представляет царство случая, неожиданности, произвола; действительно, когда художник творит, он следует лишь своей личной фантазии; когда публика одобряет художественное произведение, она следует своим преходящим вкусам; творчество художника и симпатии публики одинаково произвольны, свободны и, по-видимому, так же капризны, как ветер. Тем не менее, подобно вольному ветру, они находятся в

зависимости от определенных условий и подчинены неизменным законам: полезно найти ключ к пониманию тех и других.

**Часть первая.   
Природа и возникновение художественных произведений**

  /…/

Прежде чем приступить к самому курсу, я хотел бы указать вам его метод и общий дух.

**Первая глава.   
Природа художественного произведения**

**I**

    Исходная точка данного метода состоит в признании того, что произведение искусства не есть нечто обособленное, и поэтому предметом исследования является целое, которым оно объясняется и обусловливается.

Первый шаг не представляет никаких трудностей. Прежде всего всякому ясно, что произведения искусства - картина, трагедия, статуя - составляют часть целого, я хочу сказать, часть всего творчества создавшего их художника. /…/ Каждый знает, что различные произведения одного и того же художника родственны между собой, как дети одного отца, т. е. они имеют резко выраженное сходство. Вам известно, что у каждого художника есть свой стиль, которым отмечены все его произведения. Если это живописец, то у него свой колорит, богатый или тусклый, свои излюбленные типы, благородные или низменные, свои положения, своя композиция, даже собственные технические приемы - грунтовка, мазок, краски, отделка. Если это писатель, то у него свои герои, склонные к насилию или миролюбивые, свои завязки, запутанные или простые, свои развязки, трагические или комические, свои эффекты стиля, свои периоды и даже собственный словарь. Это настолько верно, что если вы покажете знатоку произведение сколько-нибудь известного мастера без всякой подписи, то он почти безошибочно определит, кто является творцом его, и даже скажет, если у него достаточный опыт

и тонкое чутье, к какой эпохе жизни художника, к какому периоду его развития принадлежит данное произведение.

Вот то первое целое, к которому должно быть отнесено произведение искусства. А вот и второе.

   Сам художник, если брать его творчество в совокупности, не стоит особняком. Есть целое, в которое он входит, целое, более обширное, чем он сам, - художественная школа той страны и эпохи, к которой он принадлежит. Например, Шекспир, который с первого взгляда кажется чудом, упавшим с неба, метеором, прилетевшим из другого мира, окружен дюжиной превосходных драматургов; среди них мы находим Уэбстера, Форда, Мессенджера, Марло, Бен-Джонсона, Флетчера и Бьюмонта, которые писали тем же языком и в том же духе, как и он. Их пьесы отличаются теми же особенностями; вы найдете здесь тех же необузданных и страшных действующих лиц, те же неожиданные, кровавые развязки, вспышки тех же бурных страстей, тот же беспорядочный, причудливый, вычурный и блестящий стиль, то же утонченное поэтическое понимание природы и пейзажа, те же нежные и глубоко любящие типы женщин. Равным образом Рубенс кажется единственным в своем роде, не имеющим ни предшественников, ни преемников, но достаточно отправиться в Бельгию и посетить церкви в Генте, Брюсселе, Брюгге и Антверпене, чтобы увидеть целую группу художников с однородным талантом: прежде всего Крайера, который в свое время считался соперником Рубенса, Адама ван Ноорта, Герарда Зегерса, Робоутса, Авраама Янсена, ван Роозе, ван Тюльдена, Яна ван Оста и других, известных вам Иорданса, ван Дейка, которые одинаково понимали живопись и, несмотря на все различия, неизменно сохраняют родственные черты. Подобно Рубенсу они любили изображать цветущее, здоровое тело, богатство и трепет жизни, полную крови, восприимчивую к ощущениям буйную плоть, облекающую одушевленное существо, реальные и часто грубые типы, порыв и непринужденность свободного движения, пышные или пестрые блестящие ткани, переливы пурпура и шелка, роскошные, развевающиеся и свернутые драпировки. В настоящее время они утонули в лучах славы своего великого современника; но тем не менее остается истиной, что для понимания его необходимо собрать вокруг него этот сноп талантов, где он лишь самый высокий

колос, и школу художников, самым знаменитым представителем которой он был.

    Вот второй шаг.

    Остается сделать третий.

    Сама эта школа художников входит в состав более обширного целого - окружающего ее общества, вкусы которого совпадают с ее собственными. Ибо характер нравов, мировоззрение - одни и те же как у публики, так и у художников; они не отделены стеной от общества. Лишь их голос доносится до нас в настоящий момент из глубины веков; но за этим громовым голосом, раскаты которого долетают до нас, мы различаем гул и невнятный говор многоголовой толпы, великий, беспредельный и многозвучный голос народа, который пел в унисон с ними; и только это созвучие делает их великими. Иначе и быть не может: Фидий, Иктин, люди, создавшие Парфенон и Юпитера Олимпийца, были, подобно другим афинянам, свободные граждане и язычники, воспитанные в палестре, занимавшиеся, раздевшись донага, борьбой и гимнастикой, привыкшие обсуждать государственные дела и голосовать на площади, были людьми с теми же привычками, интересами, идеями и верованиями, людьми, которые принадлежали к одному племени, получили одинаковое воспитание, говорили на одном языке, так что во всем сколько-нибудь существенном они походили на своих зрителей.

    Это совпадение станет еще заметнее, если мы будем рассматривать более близкий к нам век: например, великую эпоху в истории Испании, которая тянется с XVI столетия до середины XVII, эпоху великих художников Веласкеса, Мурильо, Сурбарана, Франциско де Херрера, Алонсо Кано, Моралеса и великих поэтов: Лопе де Вега, Кальдерона, Сервантеса, Тирсо де Молина, дон Луиса де Леона, Гильена де Кастро и многих других.

Вы знаете, что Испания в эту эпоху была всецело монархической и католической, что она победила турок под Лепанто, стала твердой ногой в Африке и вводила здесь свои учреждения, воевала с протестантами в Германии, преследовала их во Франции, нападала на них в Англии; обращала и порабощала идолопоклонников Нового Света, изгнала евреев и мавров, очищала собственную веру с помощью костров и гонений, расточала флоты, армии, золото и

серебро своей Америки, драгоценнейшую кровь своих сынов, живую кровь собственного сердца, на многочисленные, нескончаемые крестовые походы с таким упорством и фанатизмом, что через полтора столетия она пала, истощенная и попираемая Европой, но обнаружила такой энтузиазм, такую пылкую любовь к родине, покрылась столь блестящей славой, что ее подданные в своем увлечении монархией, собравшей воедино их силы, и делом, за которое они жертвовали своей жизнью, имели лишь одно желание: возвеличить религию и короля своим беспрекословным повиновением, образовать вокруг церкви и трона толпу верных бойцов и поклонников. В этой монархии инквизиторов и крестоносцев, сохранивших рыцарские чувства, мрачные страсти, жестокость, нетерпимость и мистицизм средневековья, величайшие художники были в самой высокой степени наделены способностями, чувствами и страстями окружавшей их публики.

    Знаменитейшие поэты Лопе де-Вега и Кальдерон - были солдатами-авантюристами, волонтерами Армады, дуэлистами и любовниками, настолько же экзальтированными, настолько же мистиками в любви, как поэты и дон-кихоты феодальных времен, были страстными католиками, столь пламенными в своей вере, что под конец жизни один из них принял участие в инквизиции, другие стали священниками, а самый знаменитый, великий Лопе, совершая литургию, упал без чувств при мысли об искупительной жертве и муках Иисуса Христа. Всюду, куда бы мы ни обратились, мы находим примеры подобной тесной связи и гармонии, которая устанавливается между художником и его современниками; и мы можем с уверенностью сделать вывод, что кто хочет понять его наклонности и оклад таланта, основания, по которым он избрал тот или иной род живописи или драмы, отдавал предпочтение данным типам и краскам, изображал определенные чувства, тот должен искать их в состоянии общественных нравов и воззрений.

Таким образом, мы приходим к выводу, что для понимания произведения искусства, художника, группы художников, необходимо с полной отчетливостью представить себе мировоззрение и нравы той эпохи, к которой те принадлежат. Они объясняют все, они - та первопричина, которая определяет остальное. Эта истина, господа, подтверждается опытом;

действительно, если окинуть беглым взглядом главнейшие эпохи истории искусств, то окажется, что искусства появляются и исчезают одновременно с определенными течениями в области мысли и нравов, с которыми они связаны. Например, греческая трагедия, трагедия Эсхила, Софокла и Еврипида, возникает во времена победы греков над персами, в героическую эпоху существования маленьких республиканских общин, в момент великой борьбы, путем которой они завоевали независимость и утвердили свое влияние во всем цивилизованном мире, и мы видим ее исчезновение вместе с этой независимостью и энергией, когда измельчание характеров и македонское завоевание предают Грецию в руки иноземцев. Точно так же готическая архитектура развивается с окончательным утверждением феодального строя в эпоху полувозрождения, в XI веке, когда общество, освободившись от норманнов и разбойников, начинает упрочиваться, и исчезает, когда владычество мелких, независимых, воинственных баронов с совокупностью нравов, которые из него вытекали, рушится к концу XV столетия вследствие появления современных монархий. Подобным же образом голландская живопись достигает высшего расцвета в ту славную эпоху, когда путем упорной и мужественной борьбы Голландия окончательно освобождается от испанского господства, воюет с Англией, как равная ей по силе оружия, делается самым богатым, самым свободным, самым промышленным и преуспевающим из европейских государств; мы видим, с другой стороны, что она приходит в упадок в начале XVIII столетия, когда Голландия превращается во второстепенную державу, уступая первую роль Англии, делается простым банкирским и торговым домом, весьма благоустроенным, отлично управляемым, миролюбивым, где человек может жить в свое удовольствие в качестве благоразумного буржуа, чуждого великих честолюбивых замыслов и волнений. Равным образом французская трагедия появляется в тот момент, когда вместе с упорядоченной дворянской монархией воцаряются при Людовике XIV господство приличий, придворная жизнь, блестящие рауты, изящная аристократическая челядь, и исчезает, когда привилегированное общество и нравы передней пали под ударами революции.

Я хотел бы путем сравнения сделать для вас более осязательным

это влияние нравов и господствующих взглядов на искусства. Когда вы едете из какой-нибудь южной страны по направлению к северу, то замечаете, вступая в определенный пояс, что вместе с ним начинается особая культура почвы, и растительность получает особый характер: сначала идут алоэ и апельсинное дерево; несколько дальше олива и виноград, затем дуб и овес; еще дальше сосна и, наконец, мхи и лишаи. Каждый пояс обладает своей культурой почвы и собственной растительностью; та и другая начинаются и кончаются вместе с ним; обе связаны с ним нераздельно. Он является условием их существования; он определяет своим присутствием или отсутствием их возникновение и исчезновение; но что же такое пояс, как не известная температура, известная степень тепла и влажности, словом, ряд господствующих условий, по существу аналогичных тем, которые мы только что назвали мировоззрением общества и его нравами? Подобно тому как существует физическая температура, которая, изменяясь, вызывает появление того или иного вида растений, точно так же существует и моральная температура, которая, изменяясь, вызывает появление того или иного рода искусства. И как изучают физическую температуру, чтобы понять появление того или иного вида растений - маиса или овса, алоэ или сосны, - подобным же образом надо изучать моральную температуру, чтобы понять появление данного рода искусства - языческой скульптуры или реалистической живописи, мистической архитектуры или классической литературы, сладострастной музыки или идеалистической поэзии. Творения человеческого духа, подобно произведениям природы, могут быть поняты лишь в связи с окружающей их средой.

/…/ Я постараюсь восстановить перед вами проникнутую мистицизмом среду, которая произвела Джотто и Беато Анджелико, и с этой целью прочту вам отрывки из поэтов и писателей, рисующих представления людей той эпохи о житейском благополучии, несчастье, любви, религии, рае, аде, - обо всех великих интересах человеческой жизни. Мы найдем эти документы в поэзии Данте, Гвидо Кавальканти, францисканских монахов, в "Золотой легенде", в "Подражании Иисусу Христу", в "Цветках" (Fioretti) - сказаниях о Франциске Ассизском, у таких историков, как Дино Компаньи, у многочисленных летописцев, собранных Муратори, которые с такой

наивностью изображают усобицы маленьких республик. Равным образом я постараюсь затем воссоздать перед вами языческую среду, породившую через полтора столетия Леонардо да Винчи, Микельанджело, Рафаэля, Тициана, и с этой целью прочту вам из мемуаров современников, - Бенвенуто Челлини, например, - из различных летописей, которые велись изо дня в день в Риме и главнейших итальянских городах, из депеш посланников, наконец, из описаний празднеств, маскарадов и торжественных въездов значительные отрывки, которые покажут вам грубость, чувственность, энергию царивших тогда нравов и в то же время живое поэтическое и литературное чутье, художественные вкусы, любовь к декоративной обстановке, потребность во внешнем: блеске, которые встречались в ту эпоху одинаково как у простонародья и невежественной толпы, так и у знати и образованных людей.

    Предположим /…/, что наше исследование увенчалось успехом, что нам удалось вполне отчетливо установить различные этапы в духовном развитии, породившие итальянскую живопись, вызвавшие ее развитие, ее расцвет, разнообразие и упадок. Предположим, что тем же успехом увенчалось исследование других веков, других стран и различных видов искусства - архитектуры, живописи, скульптуры, поэзии и музыки. Допустим, что в силу всех этих открытий удалось определить сущность и установить условия существования каждого искусства: мы имели бы тогда полное объяснение изящных искусств и искусства вообще, т. е. философию искусства, то, что называется эстетикой.

Мы стремимся к этой эстетике /…/, а не к какой-либо иной. Современная эстетика отличается от старой своим историзмом и отсутствием догматизма, т.е. тем, что она не навязывает правил, а констатирует законы. Старая эстетика начинала с того, что давала определение прекрасного и говорила, например, что прекрасное – выражение морального идеала или что прекрасное - выражение невидимого, или же что прекрасное - выражение человеческих страстей; затем, отправляясь от этого определения, как от статьи свода законов, она оправдывала, осуждала, журила и руководила. Я очень счастлив, что моя задача выполнима более легко; в мои намерения не входит руководить вами: это мне не по силам. Впрочем,

между нами говоря, до сих пор найдены лишь два правила: первое рекомендует родиться гениальным, это дело ваших родителей, а не мое; второе дает совет много работать, чтобы вполне овладеть искусством, это опять-таки не мое дело, а ваше. Моя обязанность лишь изложить факты и показать вам происхождение этих фактов. Современный метод, которому я стараюсь следовать и который начинает проникать во все общественные науки, состоит в том, что рассматривает творения человеческого духа и в частности произведения искусства как факты, характерные черты которых надо установить, как следствие определенных причин, которые надо найти; этим исчерпывается наша задача. Понятая таким образом наука не отлучает от церкви и не отпускает грехов. Она не говорит вам: "Голландское искусство не заслуживает внимания; оно слишком грубо; наслаждайтесь одним итальянским искусствам". Она не говорит также: "Относитесь с пренебрежением к готическому искусству; оно нездорово; довольствуйтесь греческим искусством". Она предоставляет каждому следовать своим вкусам, отдавать предпочтение тому, что соответствует его темпераменту, и изучать с особенным вниманием то, что отвечает его духовным запросам. Что касается ее, то она симпатизирует всем формам искусства и всем школам, даже таким, которые кажутся противоположными; она рассматривает их как проявления человеческого духа; она полагает, что чем многочисленнее и противоречивее они, тем больше граней человеческого духа обнаруживается в них; она поступает, как ботаника, которая с одинаковым интересом изучает померанцевое дерево и лавр, сосну и березу; она сама представляет род ботаники, изучающей не растения, а творения человека.

В этом отношении она следует общему движению, которое сближает ныне общественные науки с естествознанием и, сообщая первым принципы, осторожность при исследовании, руководящие начала второго, дает им ту же прочную основу и обеспечивает такое

же быстрое движение вперед.

**II**

   Я хотел бы немедленно применить этот метод к решению первого и главнейшего вопроса, который возникает в самом начале курса эстетики и состоит в определении искусства. Что такое искусство, и в

чем заключается его сущность? Вместо того чтобы навязывать вам формулу, я обращусь к фактам, ибо здесь, как и в других областях, существуют факты, положительные факты, которые могут быть предметом наблюдения; я разумею произведения искусства, классифицированные по школам, в галереях и библиотеках, подобно растениям в гербарии или животным в зоологическом музее. К тем и другим можно применить анализ, исследуя произведение искусства вообще, подобно тому, как исследуют растение или животное вообще.

    Как в первом, так и во втором случае нет надобности выходить из сферы опыта, и вся задача состоит в том, чтобы открыть путем многочисленных сравнений и последовательных исключений общие черты всех произведений искусства и вместе с тем те характерные особенности, которыми произведения искусства отличаются от других продуктов человеческого творчества.

    С этой целью из пяти великих искусств - скульптуры, поэзии, живописи, архитектуры и музыки - оставим в стороне два последних, объяснение которых представляет большие трудности (мы вернемся к ним впоследствии), и рассмотрим сперва только три первых. Все они, как вы видите, имеют между собой нечто общее: все они в большей или меньшей степени подражательные искусства.

С первого взгляда кажется, что это их характерная особенность и что задача их состоит в возможно более точном подражании; ибо очевидно, что статуя стремится воспроизвести как можно ближе к действительности живого человека, а картина имеет целью изобразить настоящих людей, позы, которые они на самом деле принимают, внутренность жилища, пейзаж, каким его дает природа. Не менее ясно, что драма, роман стараются в точности воспроизвести характеры, действия, речь и создать возможно более верный и близкий к жизни образ. Действительно, когда изображение несовершенно и неточно, мы говорим ваятелю: "Грудь или нога имеют не такую форму". Мы говорим живописцу: "Фигуры на заднем плане у вас слишком велики, цвет деревьев неестествен". Мы говорим писателю: "Никогда человек не чувствовал и не мыслил так, как вы предполагаете".

Но есть другие, более веские доказательства: прежде всего опыт всех времен. Наблюдая жизнь художника, легко заметить, что она

обычно делится на две половины. В течение первой, в пору юности и зрелости своего таланта, он всматривается в самые предметы; напряженно и кропотливо изучает их; не отрывает от них глаз; мучается и бьется над тем, чтобы изобразить их и изображает с буквальной, даже излишней точностью. В его жизни наступает момент, когда ему кажется, что он знает их достаточно хорошо, он не открывает более ничего нового и, оставляя живые образцы, сочиняет драму или роман, пишет картину или лепит статую по рецептам, почерпнутым из опыта; в первый период его творчество проникнуто истинным чувством; во второй оно делается вымученным и клонится к упадку. В жизни великих людей мы почти всегда находим оба эти периода. У Микельанджело первый длился очень долго, без малого шестьдесят лет; во всех произведениях, которые наполняют его, вы видите чувство силы и героического величия. Художник проникнут этим чувством; он не думает ни о чем другом. Многочисленные диссекции, бесчисленные рисунки, постоянный анализ собственного сердца, изучение трагических страстей и их телесного выражения - для него лишь средство излить охватившую его бурную энергию. Вот мысль, которая нисходит на вас со всех углов, со всего свода Сикстинской капеллы. Войдите в соседнюю часовню св. Павла и посмотрите старческие произведения Микельанджело: "Обращение св. Павла", "Распятие св. Петра"; взгляните даже на "Страшный суд", созданный им, когда ему было шестьдесят семь лет. Знатоки и даже профаны сейчас же заметят, что обе фрески написаны по готовым рецептам, что художник обладает известным количеством форм и подгоняет их под определенный шаблон, нагромождает необычайные позы, искусственно сокращает размеры, что живое творчество, естественность, великие порывы, высшая правда, которыми исполнены его первые произведения, исчезли или, по крайней мере, ослабели в силу злоупотребления техникой искусства и превращения его в ремесло и что если он еще и выше других, то неизмеримо ниже самого себя.

   То же самое замечание можно сделать относительно жизни нашего, французского Микельанджело. В первые годы своей деятельности Корнель был охвачен тем же чувством силы и героизма. Он находил его вокруг себя в могучих страстях, завещанных новой монархии религиозными войнами, у отважных дуэлистов, в гордом чувстве

чести, наполнявшем оставшиеся феодальными души, в кровавых трагедиях, разыгрывавшихся при дворе благодаря заговорам вельмож и казням Ришелье, и создал таких действующих лиц, как Химена и Сид, Полиевкт и Паулина, Корнелия и Серторий, Эмилия и

Гораций. Позднее он сочинил Перфариту, Аттилу и множество жалких пьес, где положения чудовищно натянуты, а величие духа превращается в напыщенность. В это время живые образцы, которые он созерцал ранее, не наполняли более мировой сцены, или, по крайней мере, он перестал их искать, и вдохновение покинуло его. Он писал по шаблону, припоминая старые приемы, открытые им в ту пору, когда он горел энтузиазмом, литературные теории, трактаты и рассуждения относительно театральных перипетий и драматических вольностей. Он сам себя копировал и утрировал: навыки, расчет и рутина заменили у него непосредственное созерцание великих душевных движений и подвигов. Он не творил более и стал простым ремесленником.

Не только история любого великого человека доказывает нам необходимость подражания живому образцу и неустанного, пристального наблюдения природы; то же самое доказывает история каждой великой школы. Все школы (я думаю, что это правило не знает исключений) вырождаются и приходят в упадок именно потому, что забывают о точном подражании и покидают живые образцы. В живописи это случилось с последователями Микельанджело, гнавшимися за изображением: мускулов и неестественных поз, с любителями театральных декораций и мясистых округленных форм, следовавшими за великими венецианцами, с академиками и художниками будуара, которыми кончила французская живопись XVIII столетия. В литературе это случилось со слагателями виршей и риторами времен упадка Рима, с чувственными, расплывавшимися в декламации драматургами, которыми кончила английская драма, с изготовителями Сонетов, острых словечек и напыщенных фраз эпохи упадка в Италии. Из всех этих примеров я выберу только два, но два самых разительных. Первый - это упадок скульптуры и живописи в древности; чтобы получить яркое представление о нем, достаточно посетить одну вслед за другой Помпею и Равенну. В Помпее мы видим живопись и скульптуру первого века; в Равенне - мозаики VI столетия, которые

восходят ко временам императора Юстиниана. В течение этих пятисот лет искусство испортилось непоправимо, и этот упадок произошел исключительно от забвения живого образца. В первом столетии существовали еще нравы палестры и языческие вкусы. Люди носили тогда легкие одежды, охотно снимали их, ходили в бани, делали гимнастику голыми, присутствовали при боях в цирке, созерцали еще с любовью и пониманием движения живого тела, и скульпторы, живописцы и художники того времени, окруженные нагими или полунагими моделями, могли воспроизводить их. Вот почему вы видите в Помпее на стенах, в маленьких молельнях, во внутренних двориках, прекрасных танцующих женщин, ловких и горделивых молодых героев, крепкие груди, легкие ноги, жесты и формы тела которых переданы так правдиво и живо, что при самом кропотливом изучении в наши дни не удается достичь того же совершенства. В течение пяти последующих веков все мало-помалу меняется; исчезают языческие нравы, привычки, воспитанные палестрой, вкус к полной наготе. Тело больше не выставляют на показ; его прячут под сложными одеждами, наряжают в кружева, пурпур, великолепные восточные ткани. Не ценят более борца и возмужалого юношу; на первый план выступают евнух, писец, женщина, монах; воцаряется аскетизм и вместе с тем наклонность к расплывчатым грезам, к пустым словопрениям, бумагомаранию и бессодержательной болтовне. Истасканные болтуны восточной Империи занимают место доблестных греческих атлетов и суровых римских бойцов. Постепенно налагается запрет на познание и изучение живой модели. Ее перестают видеть; перед глазами не остается ничего, кроме творений древних мастеров, и художники занимаются тем, что копируют их. Вскоре начинают копировать копии с копий и так далее; с каждым поколением все более удаляются от оригинала. Художник перестает иметь свои собственные мысли и чувства; он превращается в машину, которая рабски воспроизводит чужие. Отцы церкви объявляют, что художник не должен ничего измышлять, что его роль сводится к передаче черт, завещанных преданием и канонизированных. Этот разрыв между художником и живой моделью приводит искусство к тому состоянию, в котором вы его видите в Равенне. По прошествии пяти столетий не умеют более изображать человека иначе, как сидя или

стоя; другие положения становится слишком трудно передать - художник не может их более воспроизвести. Руки и ноги кажутся окостеневшими и точно сломанными; складки одежды - одеревеневшими: люди походят на манекенов; глаза занимают чуть

ли не всю голову. Искусство подобно больному, пораженному сухоткой: ему предстоит зачахнуть и умереть.

    В другом искусстве, в предшествующем столетии, у нас, мы находим подобный же упадок, вызванный одинаковыми причинами. В эпоху Людовика XIV литература достигла совершенства стиля, чистоты, правдивости и благородной простоты поистине беспримерных; и в особенности сценическое искусство нашло язык и стихосложение, показавшиеся всей Европе совершенным созданием человеческого духа. Это объясняется тем, что писатели имели вокруг себя живые образцы и неустанно наблюдали их. Людовик XIV говорил превосходно, с чисто царственным достоинством и величавым красноречием. Мы знаем из писем, депеш, мемуаров придворных, что аристократический тон, изящество во всем, точность выражений, дар слова, благородство манер встречались у царедворцев так же, как у короля; и вращавшемуся в их обществе писателю оставалось лишь обратиться к своей памяти и опыту, чтобы найти там наилучший материал для своего искусства.

Прошло сто лет, отделявшие Расина от Делили, и все резко изменилось. Эти речи и стихи стали предметом такого восторженного удивления, что вместо того чтобы продолжать смотреть на живых людей, замкнулись в изучение изображавших их трагедий. За образец стали брать не людей, а писателей. Утвердился условный язык, академический слог, вычурная мифология, искусственное стихосложение, штампованный, одобренный, извлеченный из лучших авторов словарь. Тогда-то именно и воцаряется тот невозможный стиль, которым заражены конец XVIII

и начало XIX веков, - род жаргона, где одна рифма сочеталась с другой, заранее известной, где вещи не осмеливались называть собственными именами, где для обозначения пушки служила аллегория, море именовалось Амфитритой, и скованная мысль лишалась выразительности, правдивости и жизненности; стиль этот был как будто создан академией школьных педантов, достойных

заведывать фабрикой латинских виршей.

    Отсюда вытекает, невидимому, что надо неустанно созерцать действительность, чтобы возможно ближе воспроизводить ее, и что сущность искусства заключается в наиболее точном и полном подражании.

**III**

Можно ли принять это без оговорок, и следует ли отсюда тот вывод, что буквальное подражание составляет цель искусства?

    Если бы это было так /…/, то лучшие произведения были бы плодом рабского подражания. В действительности дело обстоит иначе. Возьмем прежде всего ваяние: слепок дает самый верный и точный отпечаток оригинала; и тем не менее, конечно, хороший слепок не может сравниться с хорошей статуей. С другой стороны, и в другой области, - фотография представляет искусство, воспроизводящее с помощью линий и теней в одной плоскости наиболее точно и безошибочно очертания и формы предмета. Фотография является, без сомнения, полезным подспорьем для живописи; иногда она получает художественное применение в руках опытных и способных людей, но тем не менее она и не помышляет становиться на одну доску с живописью. Наконец, последний пример: если верно, что буквальное подражание есть конечная цель искусства, то знаете ли, что будет лучшей трагедией, лучшей комедией, лучшей драмой? - стенографические отчеты об уголовных процессах: в самом деле, там воспроизведены все без исключения слова. Ясно, однако, что если в них встречаются порой естественные черты и порывы неподдельного чувства, то это лишь крупицы драгоценного метала в нечистой и грубой горной породе. Они могут служить материалом для писателя, но не имеют ничего общего с художественным произведением. Скажут, может быть, что фотография, слепок, стенография - механические приемы, что надо оставить в стороне машины и сравнивать произведения человека с делом его же собственных рук. Итак, поищем такие художественные произведения, в которых возможно строже соблюдена была бы верность оригиналу.

В Лувре есть картина Деннера. Он работал с лупой и по четыре года

возился с одним портретом; в нарисованных нм лицах не забыто ничего: ни неровности кожи, ни едва заметные пятнышки на скулах, ни черные точки, разбросанные но носу, ни голубоватые разветвления микроскопических жилок, извивающихся под верхней кожицей, ни блеск глаз, где отражаются окружающие предметы. Зритель останавливается в изумлении: голова, как живая, - она точно хочет выскочить из рамы; никогда никому не удавалось достичь подобного совершенства; это единственный в своем роде пример терпения. Но в общем какой-нибудь размашистый эскиз ван Дейка во сто раз могущественнее, и ни в живописи, ни в других искусствах не ценится высоко подобный обман зрения.

Второй и более сильный аргумент в пользу того, что буквальное подражание не есть цель искусства, состоит в том, что некоторые искусства - и прежде всего ваяние - умышленно неточны. Обыкновенно статуя одного цвета - цвета бронзы или мрамора; кроме того, глаза у нее лишены, зрачков, и как раз это однообразие окраски и смягчение выражения внутренних переживаний завершают ее красоту. Взгляните на соответствующие произведения, в которых подражание доведено до крайности. В церквах Неаполя и Испании есть раскрашенные и одетые статуи - изображения святых в настоящих монашеских рясах, с желтоватой землистой кожей, как и подобает подвижникам, с окровавленными руками и прободенным боком, как у истых мучеников; рядом с ними - мадонны в царственных одеждах и в праздничных уборах, наряженные в лоснящиеся шелковые платья, украшенные диадемами, драгоценными ожерельями, яркими лентами, великолепными кружевами, с румяными лицами и блестящими глазами, со зрачками из темно-красного рубина. Этим буквальным, чрезмерным подражанием художник достигает того, что не дает ни малейшего наслаждения и лишь отталкивает от себя, вселяя часто отвращение, а порой даже ужас.

То же самое и в литературе. Лучшая часть драматической поэзии - классические греческие и французские пьесы, подавляющее большинство испанских и английских драм далеки от того, чтобы воспроизводить от первого до последнего слова обыденную речь: она здесь умышленно изменена. Каждый из этих поэтов-драматургов заставляет своих героев говорить стихами, придает их речам размер

и часто рифму. Вредит ли это искажение действительности художественному произведению? Ни в коем случае. Это неопровержимо доказывает пример "Ифигении" Гете, написанной сначала прозой, а потом стихами. Она прекрасна в прозе, но в стихах неизмеримо выше. Здесь делается очевидным, что именно изменение обычного языка, введение ритма и размера сообщают творению Гете его несравненную силу, ясную возвышенность, широкое и выдержанное трагическое пение, при звуках которого дух

поднимается над пошлостью обыденной жизни, перед нами встают древние герои, забытое племя первобытных людей; а среди них царственная дева, истолковательница воли богов, хранительница законов, благодетельница людей, в которой сосредоточиваются вся доброта и все благородство человеческой природы, чтобы прославить наш род и возвысить нашу душу.

**IV**

   Итак, изображая какой-нибудь предмет, надо воспроизводить с точностью далеко на все. Остается определить, в каких границах должно оставаться подражание; я отвечаю заранее: оно не должно идти дальше соотношения и взаимной зависимости частей. Простите мне это абстрактное определение я разъясню его сейчас.

Представьте себе, что вы находитесь перед живой моделью, мужчиной или женщиной, и у вас есть карандаш и кусок бумаги величиной в две ладони, чтобы нарисовать ее. Конечно, нельзя требовать от вас, чтобы вы воспроизвели ее в натуральную величину, - у вас не хватит бумаги; нельзя также требовать, чтобы вы передали краски, - в вашем распоряжении лишь два цвета - белый и черный. От вас требуется, чтобы вы воспроизвели соотношения и прежде всего пропорции, т.е. соотношения размеров. Если голова имеет определенную длину, то тело должно быть во столько-то раз длиннее головы; рука имеет другую длину, равным образом зависящую от первой; точно так же нога и все остальное.

От вас требуется, кроме того, воспроизвести формы или соотношения положений: тот или иной изгиб, овал, угол, извилина в оригинале должны повториться соответствующей линией в копии. Словом, задача состоит в том, чтобы передать соотношения частей в их совокупности и ничего более; вы должны передать не простую

телесную оболочку, а, так сказать, логическое построение тела.

Подобным же образом представьте, что перед вами действуют люди на сцене жизни, простонародной или великосветской, и что вас просят описать их. Для этого у вас есть глаза, уши, память и, может быть, карандаш, чтобы набросать пять-шесть заметок; это немного,

но этого достаточно. Ибо от вас не требуют передать все слова, все жесты, все действия того лица или пятнадцати-двадцати лиц, которых вы видите перед собой. Здесь, как и в предыдущем случае, вас просят отметить пропорции, связь, соотношения: прежде всего в точности сохранить соразмерность в действиях описываемого лица, - я хочу оказать, - выдвинуть на первый план в вашем изложении поступки, в которых сказывается честолюбие, скупость, если оно скупо, перенести центр тяжести на описание актов насилия, если оно необузданно; затем не нарушать взаимной связи между этими действиями, т. е. писать так, чтобы одна реплика вызывалась другой, чтобы решение вытекало из предшествующего решения, чтобы чувство возбуждалось чувством, мысль рождалась под влиянием другой мысли и, кроме того, чтобы все определялось данным положением действующих лиц и складом характера, которым вы наделяете описываемое лицо. Короче говоря, в литературе так же, как в живописи, задача состоит в том, чтобы передать не воспринимаемую чувствами внешность живых существ и событий, но совокупность их соотношений и взаимной связи, т. е. их логику. Таким образом, по общему правилу все, что интересует в живом существе и что мы просим художника извлечь из него и воплотить, - это его внутренняя или внешняя логика, другими словами, его строение, состав и соотношение частей.

Вы видите, какую поправку мы вносим в первое, найденное нами определение; мы его не уничтожили, а лишь очистили; мы открыли более возвышенный характер искусства, благодаря которому оно становится не только делом рук человека, но и созданием его разума.

**V**

   Достаточно ли этого и можно ли сказать, что художественное произведение ограничивается простой передачей соотношений частей? Ни в коем случае, ибо как раз самые великие школы больше всего уклонялись от действительных соотношений.

Посмотрите, например, на итальянскую школу в лице ее величайшего представителя Микельанджело и, чтобы уяснить себе мою мысль, вспомните его шедевр - четыре мраморных статуи, воздвигнутые во Флоренции на гробнице Медичи. Те из вас, кто не видел оригинала, знают его, по крайней; мере, по снимкам. Соотношения частей у этих мужчин, а в особенности у этих лежащих женщин, которые спят или пробуждаются, конечно, не вполне совпадают с действительностью. Нигде, даже в Италии, нельзя встретить подобных типов. Вы увидите здесь юных, разряженных красавцев, крестьян с блестящими глазами и диким видом, академические модели с крепкими мускулами и гордыми движениями; но ни в деревне, ни на празднестве, ни в мастерских, ни в Италии, и ни в другом месте, ни теперь и ни в XVI веке ни один мужчина и ни одна женщина не походили в действительности на этих гневных героев и колоссальных, объятых отчаянием дев, которых великий человек поставил в погребальной часовне. В своем собственном гении и сердце обрел Микельанджело эти образы.

Чтобы создать их, нужна была душа отшельника, мыслителя, поборника правды, пламенная и великая душа, затерявшаяся среди слабых и испорченных душ, среди предательства и гнета, перед неотвратимым торжеством тирании и несправедливости, под развалинами свободы и отечества; самому ваятелю угрожала смерть; он чувствовал, что если ему дарована жизнь, то лишь из милости и, может быть, не надолго; он был неспособен гнуть спину и подчиняться и нашел последнее убежище в искусстве, с помощью которого красноречиво говорило среди рабского молчания его великое, охваченное отчаянием сердце. Он написал на пьедестале своей спящей статуи: "Сладко спать, а еще слаще окаменеть в годину позора и бедствий. Ничего не видеть, ничего не чувствовать - вот в чем мое счастье; так не буди же меня! Говори тише!" Вот чувство, которое открыло ему подобные формы; чтобы выразить его, он нарушил пропорциональность частей, удлинил туловище и члены, свернул торс на бедре, углубил глазные впадины, избороздил лоб морщинами, похожими на нахмуренные брови льва, вздул на плече гору мускулов, напряг на хребте сухожилия и позвонки, цепляющиеся один за другой, как звенья туго натянутой железной цепи, готовой лопнуть.

Рассмотрим точно так же фламандскую школу; в этой школе остановимся на великом фламандце Рубенсе, а из его творений выберем одну из поразительнейших картин - "Ярмарку". Как и у Микельанджело, вы не найдете здесь соблюдения обычных пропорций. Ступайте во Фландрию, взгляните на местные типы даже

в минуту разгульного веселья, на праздниках Гейяна, в Антверпене или в других местах - вы увидите добродушных людей, которые много едят, а еще больше пьют, невозмутимо покуривая трубку, -

флегматичных и рассудительных, довольно бесцветных, с крупными, неправильными чертами лица, делающими их похожими на типы Тенирса; что же касается великолепных двуногих скотов "Ярмарки", то вы не встретите ничего подобного, и Рубенс, несомненно, нашел их где-то в другом месте. После ужасов религиозных войн, тучная Фландрия, так долго подвергавшаяся опустошениям, достигла, наконец, мира и внутренней безопасности. Земля здесь так плодородна, и люди так благоразумны, что тут опять упрочились сразу благоденствие и благосостояние. Каждый чувствовал эти вновь наступившие изобилие и избыток во всем; контраст между настоящим и прошлым толкал и побуждал к наслаждению грубые инстинкты, вырвавшиеся на волю подобно лошадям и быкам, выпущенным после долгого поста на зеленый луг, на роскошный подножный корм. Рубенс ощущал эти инстинкты в себе самом, и поэзия грубой изобильной жизни, удовлетворенной и разнузданной плоти, дикого и бесшабашного разгула выразилась у него в чувственной оргии, в дышащем сладострастием румянце, в белизне и свежести повсюду выставленного нагого тела. Чтобы воплотить это чувство, он в своей "Ярмарке" расширил туловища, заставил раздаться зады, изогнул поясницы, покрыл багровым румянцем щеки, растрепал волосы, зажег в глазах дикий огонь неистового желания, изобразил бешеную кутерьму кабацкой пирушки: разбитые жбаны, опрокинутые столы, поцелуи и рев оргии - самое изумительное торжество человеческого скотства, какое только изображала когда-либо кисть живописца.

Оба эти примера показывают нам, что художник, изменяя соотношения частей, изменяет их намеренно, в определенном направлении, таким образом, чтобы сделать осязательнее основной характер изображаемого предмета и, следовательно, главную мысль,

которую он хочет воплотить. /…/ Этот основной характер представляет то, что философы называют сущностью вещей; и вследствие этого они говорят, что искусство имеет целью выявить сущность вещей. Оставим это слово сущность, которое представляет философский термин, и скажем просто, что искусство имеет целью

обнаружить характерные черты, наиболее важные и бросающиеся в глаза качества, основную точку зрения, главные формы бытия предмета.

    Мы подходим здесь к окончательному определению искусства, и нам нужна безусловная ясность: следовательно, надо остановиться на этом и определить с точностью, что такое основной характер. Я отвечаю немедленно, что - это свойство предмета, из которого вытекают все остальные или, по крайней мере, многие другие свойства, находящиеся с ним в определенной связи. Простите мне это новое отвлеченное определение; я поясню его сейчас примерами.

Основной характер льва, благодаря которому он занимает определенное место в естественно-научной классификации, состоит в том, что это крупный хищник. Вы увидите, что почти все как физические, так и нравственные черты его имеют своим источником этот характер. Прежде всего отметим особенности физического строения: зубы у льва - наподобие ножей, челюсть как бы нарочно устроена для того, чтобы раздроблять и растерзывать, в чем лев нуждается, так как, будучи хищником, питается мясом животных. Чтобы приводить в движение две страшные челюсти, ему нужны огромные мышцы, а чтобы вместить эти мышцы, - височные впадины соответствующей величины. Прибавьте к этому другие хватающие орудия на ногах - грозные, выступающие наружу когти, легкую походку на концах ступней, ужасающую упругость мышц, подбрасывающих его, как пружины, глаза, которые ясно видят ночью, потому что ночь - лучшее время для охоты. Один естественник, показывавший мне скелет льва, сказал: "Это -- челюсть, поставленная на четыре лапы". Кроме того, внутренние свойства его находятся в полной гармонии между собой: прежде всего кровожадность, потребность в свежем мясе, отвращение ко всякой другой пище; затем сила и нервная горячность, благодаря которой он сосредоточивает массу энергии в момент нападения и защиты; и, наоборот, обычная сонливость, величавая и угрюмая

апатия в минуты праздности, долгие зевки после увлечения охотой. Все эти черты вытекают из его характера хищника, и потому мы называем этот характер основным.

Возьмите теперь другой, более сложный пример: целую страну со всеми ее бесчисленными особенностями - определенным строением

почвы, внешним видом, культурой, растениями, животными, обычаями и городами, например, Голландию. Основной характер ее состоит в том, что она образовалась из наносов, т. е. больших отложений почвы, которые реки уносят и нагромождают у своих устьев. Отсюда происходит бесконечное множество особенностей, определяющих формы бытия страны, не только ее физическую природу, но также склад ума, моральные и физические свойства жителей и того, что создано их трудом; прежде всего в неодушевленной природе - сырые и плодородные равнины; они должны были неизбежно возникнуть при большом числе и ширине рек и обильных отложениях илистой почвы. Эти равнины вечно зелены, потому что большие, спокойные, лениво текущие реки и бесчисленные каналы, проведение которых облегчает плоская и влажная почва, поддерживают постоянную свежесть. Вы угадаете теперь, /…/ какой вид должна иметь эта страна: свинцовое дождливое небо, то и дело покрытое сеткой ливней и даже в ясные дни одетое легкой дымкой паров, поднимающихся с мокрой земли и образующих прозрачный купол, воздушную ткань тонких снежных хлопьев над большой, круглой, зеленеющей корзиной, которой не видно края. В одушевленной природе - множество богатейших пастбищ, привлекающих крупные спокойные стада, которые, лежа на траве или наедаясь до отвалу, испещряют желтоватыми, белыми и черными пятнами ровную поверхность безбрежных зеленых лугов. Отсюда изобилие молока и мяса, которые вместе с зерном и овощами,

производимыми плодоносной почвой, доставляют жителям обильную и дешевую пищу. Можно сказать, что в этой стране вода создает траву, трава - скот, скот - сыр, масло и мясо, а все это вместе с пивом - жителей. Действительно, эта изобильная жизнь и насыщенная влажным воздухом физическая организация порождают флегматичный фламандский темперамент, размеренные привычки, спокойствие духа и нервов, умение разумно пользоваться жизнью, постоянное довольство, вкус к житейским удобствам и,

следовательно, господство опрятности и утонченный комфорт. Влияние это идет так далеко, что отражается даже на внешности городов. В стране наносов нет песчаника; камень заменяет здесь обожженная глина - кирпич и черепица; так как часто льют дожди, то крыши делают с большим уклоном, а вследствие постоянной сырости фасады домов покрывают глазурью. Оттого фламандский город кажется сеткой красноватых и коричневых зданий, всегда чистых, часто блестящих, с остроконечными кровлями; там и сям возвышается старинная церковь, построенная из валунов или мелких камней, скрепленных цементом; тщательно содержимые улицы тянутся между двумя нитями тротуаров безукоризненной чистоты; в Голландии они делаются из кирпичей, часто вперемежку с фаянсом; в пять часов утра можно видеть служанок, которые, стоя на коленях, моют их тряпками. Взгляните сквозь эти блестящие стекла; войдите в клуб, украшенный зелеными деревьями, где паркет усыпан песком, который беспрестанно заменяют свежим; посетите таверны, расписанные яркими и мягкими красками, где стоят рядами объемистые темные бочки и желтоватая пена переливается через край в затейливых стаканах. Во всех этих мелочах обыденной жизни, во всех этих проявлениях достатка и неизменного благополучия вы усмотрите результаты основного характера, который выражается в климате и почве, в растительном и животном царстве, в человеке и его творчестве, в обществе и отдельной личности.

По этому многообразному влиянию основного характера вы можете судить о его значении. Искусство имеет целью бросить на него свет, и если искусство ставит эту задачу, то только потому, что природа не разрешает ее. Ибо в природе основной характер есть лишь нечто преобладающее, искусство же стремится подчеркнуть его главенствующую роль. Этот характер определяет форму существующих предметов, но не определяет ее с исчерпывающей полнотой. Он связан в своем действии; ему служит помехой вмешательство других причин. Он не оставляет достаточно глубокой и яркой печати на предметах, которые носят его след. Человек чувствует этот пробел и, чтобы заполнить его, изобретает искусство.

На самом деле, возьмем опять "Ярмарку" Рубенса. Эти цветущие кумушки, эти великолепные пьяницы, все эти груди и рожи

разнузданных и раскормленных скотов, может быть, имели сходство с некоторыми обжорами того времени. Мощная и плодородная природа стремилась произвести столь же грубые нравы и крупные размеры, но достигала этого лишь наполовину. Другие причины обуздывали порывы разгульной, расходившейся плоти. Прежде всего

бедность: в самые лучшие времена в богатейших странах многие терпят недостаток в пище, и голод или, по крайней мере, недоедание, нищета, дурной воздух, все, чем сопровождается бедность, ослабляют

развитие и необузданность врожденной грубости: человек, который терпит лишения, менее силен и более воздержан.

    Религия, закон, полиция, привычки, выработанные регулярным трудом, действуют в том же направлении; воспитание помогает им. Из ста натурщиков, которые при благоприятных условиях могли бы служить для Рубенса моделью, нашлось, может быть, пять или шесть, годных для этой цели. Теперь примите во внимание, что эти пять-шесть человек, которых он действительно мог видеть на праздниках того времени, терялись в массе более или менее заурядных и обыкновенных лиц: представьте себе также, что в тот момент, когда он на них глядел, они не обнаруживали того увлечения, не имели таких поз, выражений, костюмов, такого растрепанного вида, не делали жестов, необходимых для того, чтобы сделать видимым избыток грубого веселья. Для устранения этих недостатков природа призывает на помощь искусство; она была не в силах достаточно ярко обрисовать основной характер; художник должен восполнить этот пробел.

То же самое повторяется во всяком великом произведении искусства. Когда Рафаэль рисовал свою "Галатею", то он писал, что так как красивые женщины редки, то он следует "своему собственному идеалу". Это означает, что, исходя из известного представления о человеческой природе, об ее безмятежном спокойствии, счастье, мягкой и гордой грации, он не находил нигде живой модели, которая в достаточной степени воплощала бы ее. У позировавшей перед ним крестьянки руки были обезображены трудом, ноги испорчены обувью, взгляд выражал испуг и стыд или огрубение, вызванное ремеслом. Даже у его "Форнарины" (один портрет Форнарины - во дворце Скиарра; другой - во дворце Боргезе) плечи слишком опущены, руки худы, и она имеет грубый и

ограниченный вид; изображая ее в "Фаркезине", он совершенно преобразил ее и с этой целью развил на полотне тот основной характер, на который у живого лица были лишь отрывочные указания.

Таким образом, особенность художественного произведения состоит в том, что оно выдвигает на первый план я делает возможно более заметным основной или, по крайней мере, главный характер предмета; для этого художник отбрасывает скрывающие его черты, выделяет те, в которых он обнаруживается, исправляет видоизменяющие его, я перерабатывает те, в которых он сведен на нет.

Обратите теперь внимание не на произведения художников, а на них самих, - я разумею их манеру чувствовать, мыслить и созидать; вы найдете, что она вполне соответствует этому определению художественного произведения. Она представляет необходимое для них дарование; никакое самое терпеливое изучение не может возместить ее недостаток; если ее нет, то они являются простыми копировщиками и ремесленниками. Художник должен воспринимать окружающее особенным, ему одному свойственным образом; его поражают характерные черты предмета, и в результате он получает сильное и своеобразное впечатление. Другими словами, когда человек наделен талантом, его восприимчивость, по крайней мере, восприимчивость к некоторым вещам, отличается тонкостью и быстротой; он улавливает и различает без всяких усилий, с помощью своего острого, безошибочного чутья оттенки и соотношения -- жалобу или героическую песнь в ряде звуков, гордость или истому в позе, богатство или скупость тонов, дополняющих друг друга; в силу этой способности он проникает в глубь предметов и кажется проницательнее других людей. И эта живая, присущая художнику восприимчивость не остается в бездействии, весь механизм мысли, вся нервная система его оказываются потрясенными. Человек невольно выражает свое внутреннее ощущение; тело производит движения, жесты получают определенный смысл, он испытывает потребность изобразить предмет вовне так, как он его воспринимает. Голос ищет соответствующих интонаций, речь находит красочные выражения, неожиданные обороты; стиль делается образным, изощренным, гиперболическим; под влиянием первого, могучего

толчка мозг, очевидно, мысленно перерабатывает и преобразует предмет - то для того, чтобы ярче осветить и возвеличить его, то для того, чтобы исказить его и придать ему смешной вид; как в смелом эскизе, так и в грубой карикатуре вы натолкнетесь на это действие непроизвольного впечатления у поэтических натур. Постарайтесь теперь познакомиться поближе с великими художниками и великими писателями нашего века; изучите наброски, проекты, задушевный дневник, переписку старых мастеров: всюду вы найдете

те же самые приемы. Пусть величают их разными прекрасными именами - вдохновением, гением - все это будет совершенно верно; но если хотят дать им точное определение, то всегда надо отмечать живое непроизвольное ощущение художника, которое группирует вокруг себя вереницу вспомогательных представлений, переделывая их, изменяя, преобразуя и пользуясь ими, чтобы найти себе яркое выражение.

Таким образом, мы пришли к определению художественного произведения. Оглянитесь, господа, на пройденный нами путь. Мы постепенно приходили ко все более возвышенному и, следовательно, более верному пониманию искусства. Мы полагали сначала, что его цель - воспроизводить внешний, воспринимаемый нашими чувствами вид предметов. Затем, проводя грань между воспроизведением внешней оболочки и внутренней логики, мы нашли, что оно стремится, изображая воспринимаемый нашими чувствами предмет, передать соотношения частей. Наконец, заметив, что эти соотношения могут и должны уклоняться от действительности для достижения вершины искусства, мы установили, что изучение соотношений частей служит для того, чтобы выдвинуть на первый план основной характер предмета. Ни одно из этих определений не уничтожает предыдущего, каждое исправляет его и делает более точным, и мы можем, соединяя их вместе и подчиняя предшествующее последующему, резюмировать в следующих словах результаты нашего исследования: "Художественное произведение имеет целью обнаружить основной или главенствующий характер, следовательно, какую-нибудь преобладающую идею яснее и полнее, чем она воплощена в предметах. Искусство достигает этого, систематически изменяя соотношения связанных между собой и составляющих единое целое

частей. В трех подражательных искусствах - скульптуре, живописи и поэзии - эта совокупность частей находится в соответствии с действительными предметами".

**VI**

   Рассматривая различные части этого определения, мы видим что первая часть существенна, а вторая второстепенна. Во всяком искусстве необходима совокупность связанных между собой частей,

которую художник видоизменяет, чтобы обнаружить основной характер; но эта совокупность не должна обязательно соответствовать во всяком искусстве существующим предметам: достаточно, чтобы она была налицо. И раз можно встретить совокупность связанных между собой частей, не являющуюся подражанием существующим предметам, то, следовательно, есть искусства, для которых подражание не служит исходной точкой: этим объясняется происхождение архитектуры и музыки. В самом деле, помимо связей, пропорций, органической и моральной зависимости, всего того, что воспроизводят подражательные искусства, существуют также математические отношения, комбинируемые двумя другими искусствами, не подражающими ничему.

Рассмотрим сначала математические отношения, доступные зрению. Воспринимаемые глазом величины могут образовать совокупность частей, связанных между собой по законам математики. Например, кусок дерева или камня может иметь геометрическую форму куба, конуса, цилиндра или шара, что устанавливает правильные соотношения расстояний между различными точками его поверхности. Кроме того, размеры его могут находиться между собой в простых, легко определимых глазом отношениях. Высота может быть вдвое, втрое, вчетверо больше ширины или длины, что создает второй ряд математических отношений. Наконец, некоторые из этих кусков камня или дерева могут быть помещены одни над другими или одни рядом с другими, с соблюдением симметрии, на определенном расстоянии и под известным углом, в математических отношениях между собой. На этой совокупности находящихся во взаимной связи частей основана архитектура. Архитектура, стремясь воплотить тот или иной

главенствующий характер - ясность, простоту, силу, изящество, как некогда в Греции и Риме, или же причудливую игру фантазии, разнообразие, бесконечность, как во времена готики, может выбирать и комбинировать связи, пропорции, размеры, формы,

положения, словом, соотношения материалов, т. е. известных видимых величин, таким образом, чтобы обнаружить намеченный характер.

Рядом с величинами, воспринимаемыми зрением, существуют величины, воспринимаемые слухом, - я разумею различную скорость звуковых колебаний; и эти колебания, будучи величинами, могут также образовать совокупность частей, связанных по законам математики. Прежде всего, как вам известно, музыкальный звук состоит из непрерывных колебаний равной скорости, и уже это равенство устанавливает между ними математическое отношение. Во-вторых, из двух данных звуков второй может состоять из колебаний вдвое, втрое, вчетверо более быстрых, чем колебания первого. Следовательно, между двумя звуками существует математическое отношение; это изображается на нотах размещением их на определенном расстоянии друг от друга. Таким образом, если вместо двух взять известное число расположенных на одинаковом расстоянии звуков, то получится скала; скала эта представляет гамму, и все звуки находятся во взаимной связи по их положению в гамме. Вы можете теперь установить эту связь как между последовательными звуками, так и между звуками, издаваемыми одновременно. Связь первого рода составляет мелодию, второго - гармонию. Итак, музыка в обеих своих существенных частях подобно архитектуре основана на математических отношениях, которые композитор может комбинировать и изменять.

Но в музыке есть другое начало, и этот новый элемент сообщает ей особую силу и необычайное значение. Помимо своих математических свойств, звук подобен крику и в качестве такового выражает непосредственно, с неподражаемой точностью, тонкостью и силой страдание, радость, гнев, негодование, все волнения и душевные движения живого и чувствующего существа, вплоть до самых неуловимых оттенков и неведомых тайн. Это сближает музыкальный звук с поэтической декламацией и порождает целую музыкальную

школу - музыку экспрессии - Глюка и немцев, в отличие от певучей музыки Россини и итальянцев. Но какова бы ни была точка зрения, которой отдает предпочтение композитор, обе стороны не исключают друг друга, и звуки всегда составляют совокупность

частей, связанных одновременно как математическими отношениями, так и соответствием их со страстями и различными внутренними переживаниями человеческого духа. Таким образом, музыкант, наметивший известный главенствующий и бросающийся

в глаза характер, горе или радость, нежную любовь или буйный гнев, ту или иную мысль, то или иное чувство, может по своему усмотрению выбирать и комбинировать в пределах этих математических и духовных связей, чтобы обнаружить наиболее рельефно задуманный характер.

    Итак, все искусства подходят под данное выше определение: в архитектуре и музыке так же, как и в скульптуре, живописи и поэзии, художественное произведение имеет целью, обнаружить какой-нибудь основной характер и пользуется для этого совокупностью связанных между собой частей, соотношения которых художник видоизменяет и комбинирует.

**VII**

Теперь, зная сущность искусства, мы можем понять его значение. Прежде мы только чувствовали последнее, и это было делом инстинкта, а не разума: мы испытывали уважение и благоговение, но не могли объяснить ни того, ни другого. В настоящее время мы в состоянии найти оправдание своему поклонению и определить место искусства в человеческой жизни. Во многих отношениях человек представляет животное, которое ищет защиты от природы и людей. Он должен добывать себе пищу, заботиться об одежде и жилище, укрываться от ненастья, бороться против голода и болезней. Для этого он обрабатывает землю, плавает по морям, занимается различными отраслями промышленности и торговли. Кроме того, он должен позаботиться о продолжении своего рода и ограждении себя от насилий других людей. Для этого он образует семью и государство, учреждает суды, заводит чиновников, устанавливает конституции, издает законы и организует армии. После стольких изобретений и трудов он еще не выходит из

первобытного состояния: он остается животным, лучше снабженным продовольствием и лучше защищенным, чем другие животные; он по-прежнему думает лишь о себе и о себе подобных. В этот момент перед ним открывается более высокая жизнь - жизнь созерцания, в

нем пробуждается интерес к постоянным, всеопределяющим причинам, от которых зависит существование его и ему подобных - к основным и господствующим началам, которые управляют каждой совокупностью вещей и налагают на них свою печать, вплоть до малейших деталей. Для познания их есть два пути: первый - путь науки: открывая с помощью ее эти причины и основные законы, человек выражает их в точных формулах и отвлеченных терминах; второй - путь искусства, с помощью которого художник выражает эти причины и законы уже не в сухих определениях, недоступных толпе и понятных лишь немногим специалистам, а в осязательной форме, обращаясь не только к разуму, но и к чувствам, к сердцу самого обыкновенного человека. Искусство имеет ту особенность, что оно одновременно возвышенно и общенародно: оно изображает самое высокое, делая его доступным для всех.

/…/

# 

# ПЕРЕВОДЫ / TRANSLATIONS



**Ван Чжихэ**[[14]](#footnote-14)

**ЭКОЛОГИЯ ПОСТМОДЕРНА И**

**ТРАНСФОРМАЦИЯ СОВРЕМЕННОГО ОБРАЗА ЖИЗНИ[[15]](#footnote-15)**

Перевод Тан Чжунцянь [[16]](#footnote-16)

***Абстракт***

Экологическая цивилизация - это разновидность цивилизации постмодерна, и ее построение - беспрецедентно масштабный и сложный системный проект. Это требует

не только изменений в образе мышления людей, корректировки структуры промышленности и изменений в моделях роста, но и изменений в образе жизни. Поскольку нынешний образ жизни, зародившийся на современном Западе, является нездоровым и неустойчивым, он в значительной степени препятствует построению экологической цивилизации. С точки зрения конструктивного постмодернизма, мы должны выявить ограничения современного образа жизни и на этой основе исследовать и развивать постмодернистский зеленый образ жизни, совместимый с экологической цивилизацией. Это своего рода зеленый образ жизни, основанный на гармоничном взаимодействии человека и природы, с целью свободного и всестороннего развития человека и стремлением к поэтическому существованию и творческому бытию как содержанию. Хотя в таком постмодернистском образе жизни нет недостатка в идеализме, сопротивляться глубокой капитуляции современных людей перед фактами существования, чрезмерным увлечением материализмом и потребительством, а также отсутствием нормальной творческой и публичной жизни, что похоже на ситуацию заключенного, - это неизбежно здоровый выбор. Такой конструктивно-постмодернистский образ жизни способствует реализации свободного и всестороннего развития человека. Это не только необходимое условие построения экологической цивилизации, но и важная ее часть.

***Ключевые слова***

Экологическая цивилизация, постмодернистская цивилизация, современный образ жизни, трансформация.

1. ***Экологическая цивилизация - это разновидность цивилизации постмодерна***

Экологическая цивилизация - это новая форма развития человеческой цивилизации, это сопротивление и трансцендентность к современной индустриальной цивилизации. В этом смысле экологическая цивилизация - это постмодерн и разновидность цивилизации постмодерна. В отличие от современного движения в защиту окружающей среды, которое все еще ограничивается национализмом, антропоцентризмом и суеверными технологическими средствами, постмодернистская экологическая цивилизация стремится к общему благополучию человека и природы, подчеркивая взаимозависимость, взаимное продвижение, взаимное питание, сосуществование и процветание человека и природы. Дело в том, что соображение не только полезно для современности, но и имеет влияние и ценность для будущих поколений. Независимо от того, рассматривались ли экологические проблемы в 1960-е годы как технические проблемы, в 1970-е - как

экономические, а в 1980-е - как политические, их суть была сосредоточена на собственном выживании и развитии человека, и они не учитывали гармонию между человеком и природой, гармонию между социально-экономической системой и естественной экологической системой как фундаментальное содержание развития. Таким образом, она по-прежнему современна по своему мышлению и концепции и является продуктом современного мышления о выигрыше или проигрыше. Постмодернистская экологическая цивилизация в корне восполняет недостатки современного энвайронментализма, поскольку она основана на взаимовыгодной ситуации и направлена на общее благополучие человека и природы.

В докладе XVII Национального съезда Коммунистической партии Китая четко указано, что построение экологической цивилизации в основном приведет к формированию промышленной структуры, режима роста и модели потребления, которые экономят энергию и ресурсы и защищают экологическую среду. Это можно рассматривать как уникальный вклад Китая в постмодернистское движение во всем мире. Это показывает, что Китай, как ответственная держава, смело взял на себя ответственность. Однако построить постмодернистскую экологическую цивилизацию за одну ночь далеко не просто, и это огромный и сложный системный проект, который никогда ранее не осуществлялся. Это означает не только изменение образа мышления, корректировку промышленной структуры и изменение способа роста, но и изменение образа жизни. Поскольку современный образ жизни, ориентированный на потребительство, является нездоровым и неустойчивым, он в значительной степени препятствует построению экологической цивилизации. Глобальный финансовый кризис, который произошел сегодня, в значительной степени является кризисом современного западного, особенно американского, потребительского образа жизни. Такой образ жизни основывает физическое и умственное удовольствие на сенсорной стимуляции потребления. Взамен это не счастье, не свободное и всестороннее развитие людей, а порабощение людей вещами, это ловушка потребительства и нигилизма. Такой субъект, которому глубоко вредит современный образ жизни, является

скорее частью проблемы, а не ответом на нее. Опора на такой предмет не соответствует задаче построения экологической цивилизации.

Следовательно, чтобы построить постмодернистскую экологическую цивилизацию, необходимо размышлять о современном образом жизни и выйти за его пределы, а также развивать на этой основе зеленый постмодернистский образ жизни, чтобы создать поколение свободных и всесторонне развивающихся людей. Такой постмодернистский образ жизни крайне необходим как для построения экологической цивилизации, так и для содействия всестороннему развитию человечества. Итак, каковы основные ограничения современного образа жизни?

***2. Ограничения современного образа жизни***

Современный Китай, с точки зрения земли Хуася[[17]](#footnote-17), действительно претерпел потрясающие изменения. Растущая модернизация, индустриализация и урбанизация день ото дня меняют условия жизни людей, их образ жизни и ценности. Однако, с точки зрения Запада, в значительной степени мы фактически повторяем путь модернизации, усыпанный красными маками, по которому шли жители Запада. На самом деле, в некотором смысле, мы модернизировались “раньше”, чем развитые западные страны. Например, что касается загрязнения окружающей среды, то 70% рек и озер Китая загрязнены, из них 1/3 рек сильно загрязнены, 1/4 прибрежных морских районов также сильно загрязнены, так что почти половина питьевой воды в крупных городах Китая не соответствует стандартам. Хотя Китай по-прежнему является развивающейся страной, потребление им предметов роскоши часто заставляет развитые страны стыдиться самих себя. Согласно

недавнему отчету аналитика Morgan Stanley *К. Кент* (США), китайцы

рождены для того, чтобы быть потребителями предметов роскоши. Его суждение основано на следующем: даже в Европе и Соединенных Штатах автомобили Bentley стоимостью более 1 миллиона долларов США, о которых редко говорят, последовательно устанавливают рекорды продаж в Китае. Не думайте, что восторженные поклонники этих предметов роскоши обязательно должны быть богачами в Китае. Многие обычные работающие семьи также погружены в эту волну предметов роскоши, потому что это представляет собой самый модный и современный образ жизни. Когда г-жу Пан, 24-летнюю сотрудницу бухгалтерской компании, спросили, зачем ей понадобилось потратить 12 000 юаней на дизайнерскую сумочку при месячной зарплате всего в 3000 юаней, она ответила: "Это олицетворяет тот образ жизни, к которому я стремлюсь".[*15*] Рост материальных желаний и порочная экспансия потребительства сопровождаются моральным разложением и отсутствием веры. Это означает, что глубокая критика отчуждения, механизации, оснащения инструментами и односторонней институционализации современных людей со стороны западного марксизма, которой мы когда-то очень восхищались, все еще может быть применена к нашему Китаю сегодня. “Их” западный буржуазный образ жизни, который когда-то был объектом критики и крестовых походов, теперь стал подлинным “нашим”. В этом смысле для Китая критика современности со стороны постмодернизма больше не является бессмысленным ходом, не является идеологической игрой философов в высоких академических стенах, а имеет очень важное практическое значение.

Постмодернизм - это импичмент современности и ее преодоление. На современном Западе, по мере того как все больше выявляются недостатки современности, усиливается влияние постмодернизма, который стремится бросить вызов современности. Когда речь заходит о постмодернизме, люди всегда вспоминают старую поговорку “Изменения в фэн-шуй происходят в бесконечном цикле, подобно вращающемуся колесу.”[[18]](#footnote-18) Не так давно слово

"современность" было слово, полное похвалы. Когда люди говорят о современной цивилизации, современной науке, современном искусстве и современном образе жизни, все они полны восхищения. Поскольку современность всегда относится к последним достижениям, она всегда представляет собой самую передовую моду. Сегодня современность ассоциируется с эпохой, которая прошла или, по крайней мере, приближается к концу. Это стало объектом размышлений и критики. Конечно, это не означает, что современность (то есть современное мировоззрение и современный образ мышления) больше не управляет нашей жизнью сегодня. На самом деле, современность все еще очень сильна. По словам всемирно известного мыслителя-постмодерниста доктора *Дж.Б. Кобба*, современность по-прежнему доминирует в нашей общественной жизни. Политики по-прежнему одержимы современными ценностями, университеты по-прежнему современны или пытаются стать современными, современная экономическая модель по-прежнему является объектом внимания ведущих экономистов, а процесс модернизации сельского хозяйства во всем мире постоянно ускоряется. Достижение модернизации по-прежнему является главной стратегической целью развивающихся стран, а стремление к современному образу жизни по-прежнему является любимым занятием большинства современных мужчин и женщин.[*3*, 10] Однако перемены все-таки произошли, то есть отношение людей к современности, особенно в развитых странах, изменилось. Другими словами, от прежнего слепого поклонения современности и искреннего восхваления она перешла к спокойному рассмотрению и даже резкой критике. Появление постмодернизма является результатом этого сдвига в критериях оценки. В каком-то смысле можно сказать, что появление и популярность постмодернизма ознаменовали банкротство современного мировоззрения, которое господствовало на Западе сотни лет, и это

неизбежно повлияло на современный образ жизни, на который это

мировоззрение оказало глубокое влияние.

В частности, с точки зрения конструктивного постмодерна, современный образ жизни имеет серьезные недостатки, по крайней мере, в следующих трех аспектах, и поэтому нуждается в преодолении. Во-первых, это антропоцентризм, который рассматривает природу как объект завоевания, господства и бессмысленной эксплуатации. Выдвигая человека на высшую ступень и занимая абсолютное центральное положение, она игнорирует независимость и неотъемлемую ценность природы. Вторая – это индивидуализм, который ставит интересы отдельных людей выше интересов коллектива и других людей, до тех пор, пока индивидуальная свобода не говорит о социальной ответственности. Третье - это потребительство, которое отождествляет смысл жизни с обладанием материей и стремлением к богатству, верит в принцип “Я покупаю, поэтому я здесь” и подчеркивает, что потребление человека определяет его существование и ценность.

С точки зрения постмодернистского мышления, современный образ жизни по-прежнему является жертвой современного “мышление тождества” или “мышление идентичности”, то есть суеверия, что “есть только один дорога в Хуашань[[19]](#footnote-19)”.[[20]](#footnote-20) Взгляните на огромное влияние современного “мышление тождества” или “мышления идентичности” на нашу жизнь, взгляните на безумного маугли потребительства, поклонение деньгам и научному шовинизму в земле Хуася, а также на дорожный каток хищнической глобализации, отчаянное подавление мультикультурализма

доминированием исключительно монетарных соображений, забвение местной культуры и культуры этнических меньшинств - и мы степень разнузданности “мышления идентичности”. Например, относительно концепции развития нам говорят, что ВВП - это единственный стандарт для тестирования модернизации, а рост ВВП - единственная цель развития; с макроэкономической точки зрения нам говорят, что свободная экономика - это панацея от всех болезней; с точки зрения стандартов потребления, мы нам говорят, что потребление определяет ваше существование и статус; что касается культуры, то в ней преобладают одни и те же взгляды и мышления, и нас поощряют придерживаться одного и того же вкуса, одной и той же моды и одного и того же бренда, иначе все трактуется как устаревшее; в торговых центрах нам говорят, что нужно вкладывать средства, чтобы максимизировать прибыль, и никогда не думают о том, чтобы оставить какие-то блага другим и указать им дорогу; в отношении образа жизни деньги стали единственным мерилом успеха, а жизнь без денег считается бессмысленной.

Постмодернизм - это сопротивление такого рода “мышлению идентичности”, и это значит сказать “нет” к одноаспектности. С точки зрения конструктивно-постмодернистских исследователей самый большой недостаток современности или современного образа мышления - это его чрезмерность. Этот вид чрезмерности проявляется в образе жизни, который заключается в вере в главенство денег и отрицании того, что возможен другой образ жизни; так же проявляется во взглядах на потребление, которые заключаются в том, чтобы позволить консьюмеризму доминировать в нашей жизни. Постмодернистский образ жизни - это переосмысление и превышение современного образа жизни. Это экологичный образ жизни, основанный на гармоничном взаимодействии человека с природой и самим человеком, с целью свободного и всестороннего развития человека и стремлением к поэтическому существованию и творческому бытию как содержанию.

***3. Забота о свободном развитии людей***

Можно сказать, что именно благодаря всестороннему

сопротивлению современному “мышление идентичности”, мыслители постмодерна защитили свободное развитие человечества и освободили нас от бесчеловечного состояния рабства, сделав возможным всестороннее развитие человеческой свободы. Потому что человек, находящийся в состоянии напряжения и конфронтации с природой, не может реализовать свою собственную свободу; точно так же всестороннее развитие человека, очевидно, должно включать в себя гармоничное взаимодействие человека и природы, иначе как люди могут всесторонне развиваться, когда они находятся в состоянии противостояния между вещами и самим собой? Человек, которому порабощает материальные желания, и человек, который считает деньги единственным мерилом жизни, очевидно, не имеет ничего общего со всесторонним развитием человека. Следовательно, чтобы защитить свободное развитие людей, необходимо противостоять порабощению людей во всех формах и проявлениях современного общества. Согласно анализу *Д. Хоя*, сопротивление и свобода естественным образом “связаны”, а мотивация к сопротивлению исходит из “стремления к свободе”.[*5*, 1]

Принимая во внимание анестезию и механизацию людей капитализмом, мыслители постмодерна *Ж. Делёз* и *Ф. Гваттари* подчеркивали важность борьбы с теми, кто требует жесткой централизации, авторитета и стабильности параноидных и покорных характера (то есть властных людей). Потому что такой тип личности не может мириться с различиями между другими и самим собой, и ему легко стать членом фашистского движения. В предисловии к английскому переводу шедевра *Ж. Делёза* и *Ф. Гваттари* "Анти-Эдип" *М. Фуко* задал вопрос: "Как вы можете не стать копией системы, которую ненавидите, когда сопротивляетесь ей? Как бороться с фашизмом внутри себя? Этот вид фашизма глубоко скрыт в наших мыслях и повседневном поведении, он делает нас одержимыми властью, и мы полны желания тех вещей, которые доминируют над нами и эксплуатируют нас. По мнению *Ж. Деррида*, хотя *М. Хайдеггер* является важным источником постмодернистской мысли, в нем все еще присутствуют метафизические пережитки. Возможно, именно эти пережитки заставили его благосклонно относиться к нацизму, и ввергнуть себя в ненависть на века. Так называемая метафизика относится к увлечению “идентичностью” в

постмодернистских словарях.

Сопротивление порождает надежду. Как здоровая сила, постмодернизм является редким “лекарственным камнем” для лечения современных болезней. Сопротивление эпохи постмодерна “мышлению идентичности” и защита свободного развития человека помогли нам вырваться из зависимости от нечеловеческих существ, так что мы смогли освободиться от зависимости от всех видов машин и животных, таких как производственные машины, машины для комфорта, животные в сфере производства, животные в бытовом применении и т.д. Когда мы складываем чемоданы и готовы следовать своим чувствам, когда мы полны решимости хотеть конкурировать со своими соседями за потребление, постмодерн напоминает нам, что нужно раздумать перед действием. Как страна, перед лицом гегемонии великих держав, Китай осмеливается сказать "нет”; как личность, перед лицом безудержного потребительства и безудержных материальных желаний, осмеливаетесь ли вы сказать “нет”, осмеливаетесь ли вы по-прежнему придерживаться романтики? Это еще один серьезный вызов, который постмодернизм бросает нашему образу жизни.

***4. Существование поэзии***

Современное общество создало большую группу рациональных людей. Согласно описанию *М. Ганди*, у этих рациональных людей черствое сердце, недостаток воображения и слабая способность к сопереживанию. Они получили хорошее рациональное образование. "Это все равно, что вырезать все по шаблону. Они обладают характеристиками микроскопа. Но когда они сталкиваются с важным событием, только тогда они останавливаются в ошеломлении. "[*13*, 7] Эти люди, которые напоминают “книжный шкаф с двумя ногами”, лишенный духовности и чувствительности, обреченный не иметь ничего общего с романтикой и не может взять на себя тяжелую ответственность за строительство здания экологической цивилизации.

Хотя постмодернизм не совсем эквивалентен романтизму, в постмодернистах, несомненно, течет кровь романтизма, потому что

он не только настаивает на том, что каждый человек уникален и незаменим, но и верит, что “обычные вещи более ценны, чем экстраординарные”.[*2*, 46] Постмодернистский образ жизни твердо верит в то, что возможен другой образ жизни, поэтому он подчеркивает своего рода поэтическое существование. Так называемое поэтическое существование - это поэтическая среда обитания *Ф. Гёльдерлина*, пропагандируемая *М. Хайдеггером* на земле, но *М. Хайдеггер* не прояснил, каким должно быть поэтическое существование? С точки зрения конструктивных мыслителей постмодерна, слепое подражание другим и ведение рациональной и жесткой механической жизни - это, очевидно, не поэтическое существование, а смешная и печальная вещь. Вот причины, по которым романтики и постмодернисты не только отказывались участвовать в хоре современного экономизма, материализма, потребительства, поклонения деньгам и набегов на природу, которые охватили мир, но и выступали в оппозиции.

Человек, стремящийся к поэтическому существованию, должен делать то, что имели в виду древние, говоря: "… люди должны проявляться в поэзии".[[21]](#footnote-21) Он/она не поддается фактам существования, сосредотачивается на духовной жизни, живет простой жизнью, защищая природу, и умеет ценить живое значение природы. Следовательно, он/она – прирожденный эколог, и он/она верит в истинный смысл, который *Г.Д. Торо* осознал на берегах озера Уолден: “Богатство человека пропорционально количеству вещей, которые он/она может сделать в соответствии с природой."[*1*, 113] Но в этом смысле *А. Швейцер*, который благоговеет перед жизнью, считается героем постмодерна, потому что он человек с богатой индивидуальностью. Человек с богатой человеческой природой, которого одобряет постмодерн, - это поистине поэтическое существо. Он/она настаивает на духовном достоинстве. Он/она рационален, но не механистичен, поэтичен, но не лицемерен; любит инновации, любит смелое восприятие, смелые мечты, но вполне реалистические; полон сочувствия к другим, полон любопытства ко

всему происходящему; это - герой, бросающий вызов внешней силе, и храбрец, сопротивляющийся собственному фашизму; с одной стороны, он поддерживает гармоничные отношения с другими людьми, обществом и природой, с другой стороны, он стремится вести образ жизни, отличный от других, и живет смело. Живите в стиле, в элегантности, в красоте.

***5. Существование творчества***

Конструктивный образ жизни постмодерна, тесно связанный с существованием поэзии, способствует существованию творчества, которое является логическим результатом существования поэзии. Поскольку существование поэзии зависит от уникальной природы, а уникальное творчество также обеспечивает существование поэзии.

Среди мыслителей постмодерна наиболее почитаемыми видами деятельности являются творческие занятия, наиболее ценной жизнью является творческая жизнь, а наиболее почитаемыми героями являются те, кто занимается созиданием.[*4*, 223] Для конструктивных мыслителей постмодерна “жить - значит творить".[*7*, 132] Поэтому *А.Н. Уайтхеду* очень противен старомодный закрытый менталитет. Еще 70 лет назад Уайтхед критиковал свою эпоху, которая слепо помнила об уходящей греческой цивилизации и немотивированно следовала за ней. По мнению *А.Н. Уайтхеда*, самое негреческое, что мы можем сделать, - это “подражать грекам, потому что греки определенно не копиисты".[*11*, 352-353] Они "любят приключения и жаждут новизны. " Согласно напоминанию *А.Н. Уайтхеда*, "Застой идей опасен", то есть концепция отказа от экспериментов, "концепция отказа от инвестиций в свежие ингредиенты опасна. "[*10*, 313]

Как главная сила постмодернизма, *М. Фуко* еще более восхищается творчеством. Ему было странно, почему люди считают стол или дерево предметом искусства, но не саму жизнь как таковую. По мнению *М. Фуко*, жизнь сама по себе является живым творением, а значит, лучшим произведением искусства. Восхищение творчеством глубоко укоренилось в мысли *М. Фуко*. По мнению *М. Фуко*, истинная радость жизни заключается в созидании.[*9*, 350]

***6. Не только одна дорога в Хуашань - другой образ жизни и это***

***возможно***

Вполне возможно, что такой конструктивно-постмодернистский образ жизни определенно будет обвинен в теории зависимости. Их теоретическая основа такова: "После более чем ста лет напряженной работы Китай, наконец, вот-вот поднимется. Почему мы, китайцы, должны жить в бедности, прежде чем разбогатеть, и должны начать жить "зеленой" жизнью, прежде чем модернизироваться? " По их мнению, суть "зеленого" образа жизни заключается в том, чтобы сдерживать желания людей. "Другие все еще отчаянно стремятся удовлетворить свои желания. Почему мы должны брать на себя инициативу в сдерживании?" Их вывод таков: "Даже если такая жизнь неустойчива, по крайней мере, мы должны принять и насладиться этим и сначала модернизировать её."[*14*] Хотя такая приятная теория зависимости сопровождается распространением узкого национализма, она отражает голоса значительного числа людей на виду, а последователи огромные; но это довольно проблематично в теории и морально безответственно.

В теоретическом отношении эта приятная концепция, очевидно, является издержкой линейного мышления. Думали, что Китай должен сначала модернизироваться, а затем уже говорить о постмодернизме и экологической цивилизации, принято считать, что историческое развитие может быть досовременным, современным и постсовременным. Согласно этому линейному мышлению, экологическая цивилизация и зеленый образ жизни - это то, что необходимо учитывать в постмодернистском обществе. Мы же, предполагается в этом случае, еще не достигли модернизации. Сейчас главным приоритетом является достижение модернизации и ведение современного образа жизни. Несмотря на то, что она продолжается в том же духе, "Землю действительно трудно поддерживать".[14] Очевидно, что в умах критиков есть очевидная предпосылка, что история развивается линейно. Если сначала не осуществлять модернизацию, то откуда может взяться постмодернизация? Если не осуществить сначала индустриальную цивилизацию, откуда возьмется экологическая цивилизация? Эти

критики не только забыли теорию *В.И.* *Ленина* о несбалансированном развитии истории, но и, очевидно, забыли теорию диалектического материализма об относительной независимости сознания, особенно передовую теорию сознания. Нетрудно заметить, что модель модернизации, в которую всегда верили западные страны, а современный образ жизни рассматривается верующими в эту приятную теорию как единственная подлинная, естественная модель развития и идеальный образ жизни, рассматривая дело так, что, кроме этого, другого пути нет. Даже если это огненная яма, мы должны прыгнуть в нее. За последние 30 лет бесчисленное множество людей из лагеря формирования постмодерна разоблачили и подвергли глубокой критике недостатки модернизации и современного образа жизни, а верующие в «приятную теорию» очевидно, вообще не принимали их во внимание.

Во-вторых, теория приятная также является морально безответственной. Отсутствие этого чувства безответственности отражается не только в отношении к природе, земле и другим людям, но и в безответственности по отношению к самому себе. Потому что современный образ жизни, ориентированный на потребительство и сосредоточенный на стремлении к максимальному материальному комфорту, на самом деле, несмотря на нём великолепный внешний вид, а внутри уже давно обветшал. Таким образом, нельзя отрицать, что современный образ жизни делает жизнь людей более комфортной, но проблемы, которые он приносит, гораздо серьезнее, чем эти удобства. Возьмем в качестве примера феномен ожирения в Соединенных Штатах. Благодаря современному образу жизни ожирение стало одной из самых серьезных проблем со здоровьем в Соединенных Штатах. Согласно опросу, 60% взрослых американцев имеют избыточный вес и четверть из них страдают от ожирения. Каждый год около 300 000 американцев преждевременно умирают от различных заболеваний, связанных с ожирением. Когда мы отказались от традиционной диеты, состоящей из круп грубого помола, различных злаков, фруктов и овощей, и перешли к современному образу жизни, включающему сытные продукты, рис и лапшу, мы фактически вступили на путь, с которого нет возврата – на путь унылой жизни.

Здесь следует отметить, что хотя мы выступаем за постмодернистский экологичный образ жизни, мы не совсем против “модернизации”, но считаем, что развитие модернизации уже выявило некоторые из ее серьезных недостатков. Разве мы не должны обратить на это внимание сейчас, изменить что-то и возвращаться? Если слепо подражать модернизации Запада и их современному образу жизни, все будут гордиться наличием личного автомобиля, а столица станет самым перегруженным местом. Какую еще роль может играть автомобиль? Возьмем, к примеру, Лос-Анджелес, где я живу, где многим американцам приходится ездить на работу по четыре-пять часов в день за рулем. Когда они въезжают в город на работу, возникают пробки на дорогах, когда они выезжают из города после окончания работы, опять пробки, и у них нет времени пообщаться со своими семьями и детьми, когда они возвращаются домой; не говоря уже о внутренних страданиях, вызванных пробками на дорогах, - возникновении различных психических заболеваний. Такой ли современной жизни мы хотим? Это модно? Это ли счастье? Недавний опрос показал, что американцы тратят до 193 миллиардов долларов в год на лечение “серьезных” психических заболеваний. Очевидно, несправедливо утверждать, что эти заболевания полностью вызваны вождением автомобиля, но трудно убедить людей в том, что между ними нет никакой взаимосвязи. Почему мы должны ждать этого времени, прежде чем принимать меры? Почему должны “наслаждаться” таким “приятным”, которое вредит другим и вредит вам самим?

Что касается экологических проблем, мы поняли, что не должны идти по старому пути, когда развитые страны сначала загрязняли окружающую среду, а затем попытались вылечить её. Разве нам нужно повторить судьбу развитых стран в вопросе нездорового современного образа жизни? *С. Уолтон*, основатель Walmart, перед смертью сказал, что готов обменять все свое богатство на здоровое тело. Жаль, что он осознал это слишком поздно, чтобы принести пользу себе, но остальные из нас могут извлечь ценную пользу из понимания, которое он приобрел ценой своей жизни. Богатство необходимо, но, как отметил лидер Ассоциации американской корпоративной социальной ответственности *Д. Швален*, если богатство достигается ценой здоровья человека и жизнеспособности

нашей планеты, “тогда оно не имеет никакой ценности".[6]

Третьим недостатком ”теории зависимости" является чрезмерно узкое и негативное понимание постмодернистского "зеленого" образа жизни. Его суть привычно было понимать как стремление сдерживать людей. На самом деле, постмодернистский "зеленый" образ жизни должен ограничить человеческую расточительность и бесконечное стремление к обладанию. Поскольку эти желания антигуманны, они превращают людей в машины потребления и властных существ.

Сдерживание бесконечно растущих материальных желаний людей - это лишь один из аспектов постмодернистского зеленого образа жизни. Еще один, более важный и позитивный аспект постмодернистского зеленого образа жизни заключается в том, чтобы побудить людей вырваться из оков материальных желаний и всесторонне и свободно развиваться. В процессе заботы о природе развиваются наши эстетические способности, очищаются наши сердца и повышается степень нашей красоты.[*12*, 92] Помогая другим, не только обогатили свою собственную жизнь, но и испытали удовольствие, помогая другим. Хуашань - это не только одна дорога, точно так же, как существует множество критериев успеха, существует также множество способов обрести счастье.

Еще одно обвинение в адрес постмодернистского зеленого образа жизни заключается в том, что его идеализм слишком силен и недостаточно реалистичен. Однако, учитывая глубокую покорность современных людей фактам существования, чрезмерное увлечение материализмом и потребительством, а также то, что они считают жизнь, лишенную творчества, и без свободы мнений нормой, такой идеалистический образ жизни, основанный на гармоничном взаимодействии человека и природы, имеет целью следует утвердить мнение, что всестороннее развитие человеческой свободы является здоровым выбором. Это также является неизбежным требованием для построения экологической цивилизации. Можно сказать, что, несмотря на сильное сопротивление, построение экологической цивилизации безнадежно без реформирования современного образа жизни.

На самом деле, будь то на современном Западе или в современном Китае, есть люди, которые сознательно стремятся к такому

постмодернистскому физическому и ментальному единству, динамичному поэтическому существованию и творческому существованию в гармонии с природой. В 1992 году канадская группа борцов с потребительскими настроениями организовала в Соединенных Штатах и Канаде акцию "Международный день забастовки покупателей". В декабре 2005 года 10 белых воротничков организовали акцию "Без покупок в течение года" в Сан-Франциско, США. В настоящее время движения в Европе, Америке и Азии, как "За свободную вегетарианскую пищу", "За поиск мусорных баков", "Езда на велосипеде - это вкус постмодернистских зеленых путешествий" продвигаются Китайско-американским научно-исследовательским институтом постмодернистского развития. Эти и другие действия, направленные против доминирующих тенденций потребления, на мой взгляд, представляют собой поэтические и креативные постмодернистские мероприятия. Это своего рода светлое отношение к жизни. Они действительно движут к свободе человека и всестороннему развитию. Это надежда на построение экологической цивилизации.

Возможно, число их недостаточно велико, а голос недостаточно громкий. Но в любом случае, они использовали свою смелую практику, чтобы доказать простую истину, открытую конструктивным постмодернизмом, а именно: Хуашань – не только одна дорога, возможен другой образ жизни, возможна экологическая цивилизация. То, что они сделали, напомнило классическое высказывание *Лу Синя* о надежде: «В мире нет пути, и когда ходит слишком много людей, это становится способом.»[8]

***Ссылки***

1. *Дунинг, А.* Сколько будет достаточно / Пер. Чанчунь. Цзилинь: Цзилиньское народное издательство, 1997. На кит. яз.
2. *Chesterton, G.K.* Orthodoxy. Garden City. New York: Doubleday Image Books, 1959.
3. *Кобб Дж., мл*. Постмодернистская государственная политика / Перевод Бай Цзинцзе. Пекин: Издательство литературы по общественным наукам, 2003. На кит. яз.
4. *Гриффин, Д.* Дух постмодерна / Перевод Ма Цзифана. Пекин: Central Compilation Press, 1998. На кит. яз.
5. *Hoy, D.* Critical Resistance. Cambridge: The MTI Press, 2004.
6. *Швален, Д*. Создать надежную экономику. Всемирный культурный форум, 2009 (1).
7. *Hartshorne*, *Ch.* Whitehead's Philosophy. Lincoln: University of Nebraska Press, 1967.
8. *Лу Синь*. Родной город // Новая молодежь. Том 9. № 1. На кит. яз.
9. *Foucault*, *М.* On the Genealogy of Ethics: An Overview of Work in Progress / Transl. Paul Rabinow. The Foucault Reader. Harmondsworth, Middlesex: Penguin, 1991.
10. *Уайтхед*, *А.Н.* Сочинения Уайтхеда. Ханчжоу: Чжэцзянское издательство литературы и искусства, 1999. На кит. яз. .
11. *Whitehead*, *A.N.* The Adventures of Ideas. New York: The Macmilan Company, 1954.
12. *Фан Мэйдзюн*. Современная интерпретация традиционной китайской эстетики. Пекин: Издательство Пекинского университета, 2006. На кит. яз.
13. *Schenk, H.G.* The Mind of the European Romantics. New York: Frederick Ungar Publishing, 1996.
14. *Цзян Сяоюань.* Дилемма китайцев, выбирающих экологичный образ жизни. Luye, 2009(2).
15. http://service.china.org.cn/link/wem/Show\_Text?info\_id=128850&p\_qry=SARS.

# ОБЗОРЫ / REVIEWS



**ОБЗОР**

**ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОГО ЭКСПОЗИЦИОННОГО ПРОЕКТА**

**«КУЛЬТУРА ПОДНЕБЕСНОЙ: ПУТЬ ИЗ ПРОШЛОГО В БУДУЩЕЕ»[[22]](#footnote-22)**

(Философский факультет МГУ имени М.В. Ломоносова, 11-13.10.2024)

В рамках ежегодного Фестиваля науки на философском факультете МГУ в Научно-образовательном центре «Художественная галерея Cogito» философского факультета МГУ имени М.В. Ломоносова проходила исследовательская экспозиция проекта «Культура Поднебесной: путь из прошлого в будущее». Зал галереи находится в «Шуваловском» корпусе МГУ, ставшим центральной площадкой Фестиваля науки-2024 в Москве, поэтому проект с точки зрения своей локации был запланирован так, чтобы быть в центре событий и работал все три дня в напряженной программе этого традиционного праздника науки и знаний.

Кураторами проекта выступили китайские аспиранты кафедры эстетики Ху Цзямин, Лю Сюечжэнь, Тан Чжунцянь, Го Цзинюй,

готовящие свои диссертации под руководством научного руководителя НОЦ «Художественная галерея Cogito» доцента кафедры эстетики кандидата философских наук С.А. Дзикевича. Для молодых китайских исследователей проект стал формой научной и преподавательской практики, а также прекрасной возможностью усовершенствовать свои навыки владения русским языком в общении с разнообразной по составу аудиторией, что также предусматривалось при планировании проекта Научно-образовательным центром. Следует заметить, что развитию академического сотрудничества с Китаем организаторы Фестиваля науки-2024 вообще придавали особое значение.

Мероприятие, как уже было замечено выше, разворачивалось в течение всех трёх дней Фестиваля с вечера 11 октября по вечер 13 октября и имело насыщенную кросс-культурную программу, тщательно спроектированное экспозиционное и перформативное содержание. В первой половине общей протяженности работы проекта состоялась церемония открытия и приветственный процесс встречи первых гостей, среди которых были как студенты МГУ и других вузов, так и дети школьного возраста вместе с родителями, ведь формат Всероссийского Фестиваля предполагает доступность всех проводимых событий для заинтересованных посетителей абсолютно всех возрастов, из этой концепции и произошло узнаваемое дополнение в его названии: «Наука 0+».

Когда процесс перешел в режим свободного ознакомления публики с экспозицией кураторы перешли к исполнению своих обязанностей гидов и одновременно исследователей, предусмотренных для них в проекте. Они проводили экскурсии для всех желающих как собственно по экспозиции «Культура Поднебесной: путь из прошлого в будущее», так и по всей коллекции галереи, собирали мнения о них, а также приглашали принять участие в специальном социометрическом исследовании «Некоторые лица арт-мира».

Последнее является продолжающимся годичным квестом, предлагающим раскодировать известные исторические персоналии, связанные с эстетикой и искусством, в символических изображениях, выставленных под условными метафорическими названиями на этикетках. Сопровождающая квест вводная информационная панель сообщает, что он призван исследовать качество эстетических

референций аудитории в формате добровольного анонимного социометрического опроса, проходящего в следующем формате: под панелью располагается две ячейки, одна из которых содержит чистые листы бумаги, а другая – свободное место для заполненных листов с ответами опрошенных участников.

Предполагается, что респондент возьмет чистый лист, займет специально отведенное для действия место – оформленный под серебро стол с соответствующей табличкой и пишущими принадлежностями – напишет эссе длиной до одной страницы о выбранной персоналии и поместит результат в ячейку для ответов. Помимо указанных объектов на месте работы респондента располагались листовки с дополнительной информацией об эксперименте и свежие номера журнала «Aesthetica Universalis» доступные для чтения всеми посетителями экспозиции.

Особое внимание организаторы проекта уделили созданию аутентичной атмосферы, связанной с главной темой проекта: в зале постоянным фоном звучала приглушенная традиционная китайская музыка, а окна были декорированы свисающими свитками какэдзику (掛軸) с традиционной живописью, орнаментами и иероглифами. Китайские девушки-аспирантки, являющиеся кураторами выставки, в торжественный день презентации монографии о кросс-культурных проблемах эстетического опыта, о котором речь пойдет далее, были облачены в традиционную китайскую одежду современного производства, завершая общую картину китайской предметной среды.

Это было особенно важно, поскольку подобная одежда и элементы повседневного обихода (например, китайские веера и зонты) выставлялись отдельными экспонатами. Особенно выразительно выглядели белые традиционные китайские туфли с орнаментом, которые, подобно скульптуре были выставлены для удобства обзора на легких подиумах белого же цвета. Среди разнообразных экспонатов хочется выделить особые плоские фигурки персонажей, связанных с китайской мифологией, и стоит отдельно отметить, что они были представлены прямо в упаковке, и этот момент объясняли этикетки: «…даже упаковочные материалы обязательно несут на себе знаки культурной памяти в узоре, цвете, элементах формы».

Тексты выставки были выполнены в едином визуальном стиле,

также отсылающем к китайской графической культуре, так упомянутые этикетки с описанием экспонатов помимо русского текста они содержали подписи на китайском, что тоже является ярким примером кросс-культурного характера действия: если для русскоговорящей публики экспонаты становятся способом ознакомления с культурой другой страны, то для китайских посетителей, думается, одним из способов межкультурного диалога является именно эстетическая реакция русского гостя на объекты культуры Китая. Одной из важных частей проекта являлись образцы современной полиграфической культуры Китая также отражающие открытость Поднебесной к кросс-культурному диалогу: это прекрасно выражали прекрасно изданные комментированные переводы на китайский язык «Государства» Платона и «Метафизики» Аристотеля, особенно уместные и убедительные в стенах философского факультета.

Неожиданно была представлена преемственность китайской культуры питания, без чего немыслимо сохранение культурной идентичности. В рамках проекта, разумеется, экспонировались наборы традиционных палочек с классическими орнаментами, но рядом с ними была расположена и ложка, причем публике было на первый взгляд непонятно, каково ее назначение в экспозиции. Однако кураторы пояснили смысл этой комбинации экспонатов, указывая на то, что палочки иностранцам в Китае никогда не навязывают, но предлагают европейский девайс, однако этот инструмент снабжен древним китайским орнаментом. Представленная ложка представлена как элемент предметного кросс-культурного диалога, на поясняющей этикетке указано, что «кросс-культурная коммуникация толерантно переносит китайское отношение к церемонии еды даже в виде европейской ложки через ее особый декорум».

Неотъемлемой частью знакомства с экспозицией была также устная помощь кураторов. Например, одним из экспонатов был необычный для российской аудитории экспонат, пояснение на этикетке к которому характеризовало его как носитель нематериального культурного наследия. Характер наследия, тем не менее, представителям иной культуры оставался не вполне понятным. Видя недоумение публики в момент ознакомления с ним,

один из китайских кураторов подробно рассказал, каково значение именно этого элемента традиционной китайской культуры. Оказалась, что это – образец особого китайского искусства резьбы по бумаге (цзяньчжи), который выглядит как орнамент, но, на самом деле, это – композиция, в которой содержатся десятки вариантов написания китайского иероглифа, переводимого на русский язык как «чудо». Напомним, что не только резьба по бумаге, но и многие другие художественные техники и образные языки связаны с бумагой (к ним относятся и известные, но отнюдь не единственные в этом ряду фонарики), поскольку бумага была изобретена именно в Китае и именно здесь было впервые налажено ее производство.

Описывая общий способ построения экспозиционного пространства, важно отметить, что среда, созданная кураторами, уникальна. Галерейная архитектура «Cogito» изначально и сознательно спроектирована при основании Научно-образовательного центра как форма ресайклинга выбывающего из строя оборудования учебного процесса: крышек и ножек от столов, досок для записей, электронного оборудования и его кронштейнов. По мнению создателя и научного руководителя галереи доцента С.А. Дзикевича, это должно, во-первых, напоминать публике о том, что галерея – часть не только университетской структуры, но и университетской жизни, во-вторых указывать на важную функцию искусства компенсировать некоторые неизбежные издержки других социальных практик, в-третьих выполнять важную демонстрационную функцию привития студентам привычки к современному экологическому образу жизни и приверженности к корректному поведению в социальной среде. Так, публика может кое-где видеть аккуратно выровненные шпателем нижние поверхности бывших столов, выстроенные в вертикальные конструкции экспозиционной архитектуры, на которых не очень явно, но все же отчетливо заметны следы высохшей жевательной резинки. Эта «археология знания» наглядно показывает как неразрывную связь галереи с учебным процессом, так и нежелательность оставления студентами таких следов своего присутствия в Университете.

Также важно подчеркнуть, что выставочная среда представляет собой целостное однообъемное пространство, не пересеченное

Стенами или колоннами: это перепрофилированное межэтажное пространство, которое по своему эстетическому классификационному положению в современной аналитике пространства устойчиво относится к тому типу, которое называется «неместо» - локация, в которую никогда не приходят специально, но только вынужденно пребывают в нем какое-то время, если говорить о таком «неместе» как межэтажный переход – то это очень краткое время, поэтому оно особенно непритязательно с точки зрения дизайна. Однако для современной галереи, использующей экспозиционную стратегию тотальной оккупации пространства, это как нельзя лучше подходит, и поэтому это пространство было избрано для перепрофилирования неслучайно.

Такое эстетически нейтральное пространство было специально зонировано, в том числе и в методическом аспекте: здесь, помимо других академических событий, проходят практические занятия поствузовской программы подготовки арт-кураторов, поэтому все элементы структуры галереи просматриваются насквозь. Можно, например, видеть области, отведенные под мастерскую, запасник, административную часть, зону конференционного общения. Выставка в программе Фестиваля науки органично была вписана в эту художественно-академическую предметную среду.

В последний день исследовательской экспозиции «Культура Поднебесной: путь из прошлого в будущее», 13 октября в 14:00 в рамках запланированных внутренних событий проекта прошла презентация коллективной российско-китайской монографии «Исследования эстетического опыта на границах культур», вышедшей специальным выпуском теоретического журнала философского факультета МГУ имени М.В. Ломоносова «Aesthetica Universalis (Всеобщая эстетика)», знаменующим основание серии специальных монографических выпусков журнала под названием «Библиотека Всеобщей Эстетики», которая даст возможность исследователям выпускать свои целостные научные труды по определенным тематикам эстетического теоретического поля. Это событие, очень важное для журнала, прошло в присутствии членов его Редакционной коллегии, некоторых авторов, тем более, что кураторы проекта аспиранты Лю Сюечжэнь, Го Цзинюй и Ху Цзямин вошли как в состав редакционной группы монографии, так и авторов

ее статей. В ходе презентации событие в целом и выход монографии приветствовал своей речью глава философского факультета МГУ доцент Алексей Павлович Козырев.

В ходе презентации участники поделились своими мнениями о кросс-культурной проблематике эстетического опыта и ее актуальности в современном глобальном мире, содержании монографии, включающей в себя более 400 страниц текста различных китайских и российских авторов, среди которых как очень известные авторы, так и начинающие энергичные исследователи. Тематически направленный диалог в интерьере соответствующего экспозиционного проекта содержал в себе весьма интересные предложения как о конкретных будущих публикациях в

журнале, так и перспектив развития серии его специальных монографических выпусков «Библиотека Всеобщей Эстетики».

Как и положено современной галерее, «Cogito» использует не только стратегию тотальной экспозиционной оккупации пространства, но и тотального вовлечения внимания публики в события через использование перформативных практик. Можно сказать, что все события в галерее готовятся как мегаперформансы: у них есть сценарии с расписанием ролей и хронометражом, подготовленные участники, знающие хронометраж, свои роли и их функции в действии в целом. Основными специально подготовленными участниками выступают кураторы проектов, которые в данном случае нами уже представлены. Кураторы обязательно носят на себе и элементы специального костюма: на них в обязательно должен быть бейдж с логотипом галереи и ролевым титулом «Куратор», однако в специальных случаях они носят более полные ролевые костюмы, так в ходе презентации монографии хозяйки культурного пространства девушки-кураторы были одеты в описанные нами выше традиционные китайские наряды. Перформативные практики позволяют сделать событие более концентрированным, вовлечь в активное действие те ресурсы внимания, которые обычный экспозиционный режим внешнего наблюдения не всегда способен активизировать.

Мегаперформанс события включает в себя некоторые эпизоды с более активными и явными перформативными действиями, особенно если они имеют форму игры. В ходе события проекта

несколько эпизодов были выстроены именно в этой форме. К ним относится участие в квесте «Некоторые лица арт-мира», освоение навыков написания иероглифа «тигр», означающего символ будущего года по китайскому календарю и освоение навыков игры в пинг-понг специальной «китайской» хваткой ракетки. Для этих активных перформативных действий в основных зонах галереи мизансцены.

Квест выстроен в специальной зоне, имеет пространство обзора и специально выделенные пространства анкетирования респондентов и сбора материалов, об этом в журнале будет сделана отдельная публикация в разделе «Практики».

Освоение навыков написания иероглифа происходит в основной зоне проекта, посвященного китайской культуре, причем для этого подготовлен визуальный образец с иллюстрацией из классической китайской живописи и модельного иероглифа, нанесенного куратором Лю Сюечжэнем, имеющим художественную подготовку, в необходимой технике при помощи кисти и краски. При этом написание происходит при помощи инструкций кураторов проекта, отдельно рассчитанных для детей, которые, продолжая мотивы игры, могут размещаться на полу галереи, который также в ней активно используется: на нем имеется как специальная напольная живопись, так и навигационные знаки. Взрослым предлагалась работа более «серьезного» характера: в специальном кресле за столом в административном сегменте галереи, где обычно посетителям предлагается оставить свои мнения о коллекции в целом. Игровой характер перформанса «мастер иероглифической графики» подчеркивался тем, что начинающему художнику предлагалось решить судьбу созданного артефакта: взять на память как знак участия в событии или оставить его в галерее с эти же назначением, но с публичной перспективой: участникам было сказано, что оставленные иероглифы станут частью специальной экспозиции в постоянном дизайне галерейной архитектуры.

Особые функции были приданы созданию в постоянном коворкинге перед залом галереи, имеющем специальное имя и особый логотип «CogitoCoworking», постоянно действующего рекреационного перформанса «Китайский пинг-понг». Дело в том, что эта игра стала частью современной китайской спортивной

культуры, результатом национальной апроприации этой игры, продолжающей традиции других, совершенно аутентичных китайских соревновательных игр, что и породило упомянутую нами выше «китайскую» хватку ракетки. В коворкинге была выстроена мизансцена в окружении символики Фестиваля и проекта, выполнявших функции декораций, включавшая в себя модель теннисного стола со специальной этикеткой, поясняющей роль пинг-понга в современной китайской культуре, художественно выполненными ракетками и креслами для зрителей. Все желающие могли попробовать как в одиночном, так и парном соревновании свои возможности в игре в пинг-понг «китайской» хваткой под руководством специально тренировавшихся инструкторов в специально отведенные для этого хронометражом проекта промежутки времени, необходимые для восполнения ресурсов внимания.

В процессах интерактивного контакта с кураторами участники получали не только новые для себя навыки, но и предметно подтвержденные дискурсивные сведения. Так, например, в процессе написания китайского иероглифа «тигр», который сам по себе представляет многоступенчатое действие, публике сообщалось о том, что тигр в китайской культуре считается особо почитаемым, даже «императорским» животным, поскольку полосы в области его лба составляет иероглиф «王», который означает «император». В дальнейшем обсуждение переходило в пояснение графической природы китайской письменности, показывались приемы написания и других иероглифов, в том числе предлагались при желании посетителей иероглифические варианты их собственных имен. Аналогичные пояснения делались и в ходе перформанса «китайский пинг-понг» в отношении традиции китайских соревновательных игр и искусств.

Фестивальный проект «Культура Поднебесной: путь из прошлого», как и положено в случае подобного тематического проекта, а также в соответствии с перформативным сценарием завершился чайной церемонией закрытия, которая также имела характер кросс-культурного диалога, но уже на уровне гастрономических эмоций: помимо китайского чая и русского овсяного печенья гостям проекта кураторы приготовили традиционные китайские десерты, чем

проект оставил особенно реальные реминисценции об укладах, свойственных традиционной культуре Поднебесной. Во время чаепития были обсуждены дальнейшие разработки кросс-культурной тематики в Научно-исследовательском центре «Художественная галерея Сogito» философского факультета МГУ имени М.В. Ломоносова, в том числе намеченный на ноябрь 2024 года и посвященный исследованиям истории китайской культуры масштабный медиапроект совместный с Фуданьским университетом, представляющем город Шанхай, ставший по общему признанию специалистов центром мировой экспозиционной культуры.

Важным элементом события стало общение студентов философского факультета МГУ имени М.В. Ломоносова и студентов Высшего театрального училища имени М.С. Щепкина при Малом театре, высадившихся в виде «перформативного десанта» на площадку события в момент наибольшего наплыва посетителей. Это – устойчивая традиция Научно-образовательного центра, который поддерживает тесные творческие связи с педагогами и студентами старейшей российской театральной школы, организуя как посещения студенческих спектаклей будущими философами, так и участие в интеллектуальной жизни Центра будущих театральных деятелей. Есть основания полагать, что такая насыщенная творческая взаимодополняющая практика станет залогом процветания отечественной интеллектуально-художественной культуры.

# ПРАКТИКИ / PRACTICES



**ПРОЕКТ «НЕКОТОРЫЕ ЛИЦА АРТ-МИРА»**

**В НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОМ ЦЕНТРЕ**

**«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ГАЛЕРЕЯ COGITO»**

Социометрическое исследование узнаваемости

знаковых персоналий арт-мира

в академической среде

****

В интерьере проекта.

На первом плане видна трехчастная этикетка

с номером артефакта с образом распознаваемой персоналии,

порядком участия в исследовании

и кодовым наименованием одной из

знаковых фигур арт-мира.

В проекте «Некоторые лица арт-мира», проходящем в Научно-образовательном центре «Художественная галерея Cogito» философского факультета МГУ имени М.В. Ломоносова ставится задача оценить узнаваемость знаковых фигур арт-мира, как он сложился на протяжении Нового времени. Исследователи специально выбрали этот период, поскольку именно в это историческое время в Европе сформировались основные профессии, из которых складывается арт-мир, как особая часть социума, создающая, продвигающая и теоретически изучающая произведения искусства. Поэтому в число персоналий были отобраны именно те фигуры, которые внесли узнаваемый вклад в формирование арт-мира и его профессий.

Представленные персоналии распределены по Новому времени достаточно равномерно, здесь представлены как раннее Новое время, так и его более поздние периоды, когда сформировались значительные теоретические системы, надолго утвердившие общие подходы к истории и конкретным художественным практикам. Разработчики проекта старались также представить различные части и страны Европы, чтобы все разнообразие современного арт-мира было представлено максимально полно. Поскольку проект еще продолжается и он рассчитан на год, мы не раскрываем в настоящей

предварительной публикации всех деталей, они будут открыты только после завершения всего проекта и подсчета результатов проводимого анкетирования. Однако уже сейчас мы можем сказать, что среди персоналий представлены знаковые фигуры, представляющие Францию, Германию, Россию, Британские острова, Польшу, Италию.

Отдельное внимание разработчики проекта уделяли стратегии кодирования персоналий. Она заключалась в том, чтобы респонденты распознавали предложенные фигуры не прямо, а через достаточно длинный ассоциативный ряд, поскольку именно так складывается долговременный след в истории вообще, а в истории искусства, пожалуй, в особенности. Так, в одних случаях предлагалось переформулированное название одного из произведений, в другом случае признаки разработанной концепции, в третьем содержалась отсылка к знаковому художественному

образу. Все предложенные кодовые имена в равной степени были удалены от прямого ответа. Они заставляют теоретические ассоциации идти по различным направлениям предположений. Все они выглядели в равной степени обоснованными и вероятными для окончательного выбора.

В остальных концептуально важных отношениях также проведен принцип разнообразия и репрезентативности: рассмотрены все без исключений типы художественной деятельности: вербальная, визуальная, перформативная, ее основные направления и важные элементы. Представленная программа позволит собрать важный значительный материал о репутационном потенциале различных знаковых фигур арт-мира в академической среде.

В одном из очередных номеров журнала после окончания эксперимента и обработки его материалов мы поместим итоговую статью об этом.

**КОНКУРС**

**на лучшее предложение монографии**

**для публикации**

**в очередном номере**

**специальной серии журнала**

**«Библиотека Всеобщей Эстетики»**



Наш журнал является теоретическим изданием философского факультета МГУ имени М.В. Ломоносова. Наша миссия и этические рамки, установленные для публикации материалов, вытекающие из нее (<http://aestheticauniversalis.ru/about/>) предполагают поддержку теоретических исследований в эстетическом поле в самом широком ее понимании.

Эстетика зародилась как гносеологическая дисциплина, исследующая нелогические процедуры познания и дополняющая таким образом эпистемологические исследования рациональных процедур. Эстетические процедуры познания более обширны, чем логические, поэтому эстетика как гносеология постоянно стремится к расширению области своих исследований, так что базовый для современной эстетики концепт «эстетический опыт» включает в себя данные практически всех областей, изучающих человеческое познание. Ключевые дисциплины философского цикла по необходимости включают в себя их компоненты, как и большинство дисциплин гуманитарной тематики. Поэтому наша Редакционная коллегия включает в себя помимо специалистов в области собственно эстетики также экспертов из областей истории и теории культуры, философии религии и религиоведения, истории и теории искусства, философской антропологии и философии образования, состав специалистов при этом стремится к расширению. Эти специалисты во взаимодополнении должны позволить нам охватить все аспекты эстетических исследований, в том числе если они ведутся вне институциональной эстетики. Более того, журнал ставит перед собой поддерживать такие содержательные исследования, в

рамках каких дисциплин они бы ни осуществлялись: у науки нет границ, в том числе и непреодолимых гносеологических демаркаций, которые препятствовали бы научной интеграции и росту знания в той или иной научной дисциплине.

Принимая это во внимание, журнал объявляет конкурс на лучшее предложение монографии, которая будет опубликована во вновь основанной специальной серии журнала под особым названием «Библиотека Всеобщей Эстетики». Монография должна быть представлена Редакции в виде электронного файла индивидуальным автором или авторским коллективом и соответствовать требованиям, предъявляемым в Российской Федерации к диссертациям на соискание ученой степени доктора наук в той области, в рамках которой исследуются аспекты эстетического опыта. Поскольку первичный отбор предложений будет осуществлять Редакционная коллегия, то предпочтение будет отдано работам по специальностям, которые представлены членами ее состава и перечислены выше. Тем не менее, в случае необходимости и очевидной ценности предложенной работы для эстетической проблематики редакция обратится для рецензирования к профильным специалистам в той области, в которой непосредственно планируется защита диссертации на соискание докторской степени.

Работа получит через посредническую процедуру Редакции двойное слепое рецензирование двух профильных докторов наук в соответствующей области и после этого на расширенном заседании с приглашением рецензентов решит вопрос о том, какой вариант будет действительно реализован в настоящем году. Редакция планирует сделать подобный конкурс ежегодным для поддержки научных исследований высших достижений в Российской Федерации.

Срок подачи рукописи в редакцию – с момента публикации до 30 августа 2025 года.

Адрес подачи электронных файлов рукописи – [aujournal@yandex.ru](mailto:aujournal@yandex.ru)

Оформление рукописи должно соответствовать требованиям Высшей аттестационной комиссии Минобрнауки Российской

Федерации к диссертациям на соискание степени доктора наук и монографиям, необходимым для представления их к защите.

Объем рукописи должен быть не менее требуемого ВАК, но не более 350 страниц. Цветные иллюстрации воспроизводиться не будут.

Текст должен быть абсолютно оригинальным с точки зрения содержания и соответствовать российскому и международному законодательству об авторских правах.

Авторские права на текст при публикации остаются за автором или коллективом авторов.



### Aeshetica Universalis (Всеобщая эстетика)

Ежеквартальный теоретический журнал

**Vol. 2 (25). 2024**

Адрес редакции: Философский факультет МГУ имени М. В. Ломоносова, 119234, Москва, Ломоносовский проспект, д. 27, корп. 4 (учебно-научный корпус МГУ имени М. В. Ломоносова

«Шуваловский»), ауд. Г 256.

Тел.: + 7 (495) 939-19-50.

1. mail: [aestheticauniv](mailto:aestheticauniversalis@gmail.com)[ersalis@gmail.com](mailto:ersalis@gmail.com)

Сайт журнала: http://aestheticauniversalis.ru/about/

Печатается с готового оригинал-макета.

Подписано в печать 05.10.2022. Формат 60×90/16. Бумага офсетная. Усл. печ. л. 5,25. Тираж 50 экз. Изд. № 12219. Заказ №

Издательство Московского университета. 119991, Москва, ГСП-1, Ленинские горы, д. 1, стр. 15 (ул. Академика Хохлова, 11). Тел.: (495) 939-32-91; e-mail: [secretar](mailto:secretary@msupress.com)[y@msupress.com](mailto:y@msupress.com) Отдел реализации. Тел.: (495) 939-33-23; e-mail: [zakaz@msupress.com.](mailto:zakaz@msupress.com) Сайт Издательства МГУ: [http://msupress.com](http://msupress.com/)

Отпечатано в соответствии с предоставленными материалами в ООО «Амирит». 410 004, Саратов, ул. Чернышевского, 88. Тел.: 8-800-700-86-33 | [(845-2) 24-86-33. E-mail:](mailto:zakaz@amirit.ru) [zakaz@amirit.ru](mailto:zakaz@amirit.ru) Сайт: amirit.ru

1. *Whitehead, Alfred North* (1861–1947) - британский философ и математик, значительную часть академической карьеры осуществивший в США, основоположник *процессуальной парадигмы* в философии. - *AU.*  [↑](#footnote-ref-1)
2. *Whitehead, A.N.* The Concept of Nature. The Tarner Lectures Delivered in Trinity College, November 1919. – *AU*. [↑](#footnote-ref-2)
3. *Королева, Мария* - аспирантка кафедры эстетики философского факультета МГУ имени М.В. Ломоносова. Э-почта: *yamariakoroleva@gmail.com* [↑](#footnote-ref-3)
4. *Principia Mathematica -* трёхтомная монография по логике и философии математики Альфреда Норта Уайтхеда и Бертрана Рассела (1910, 1912, 1913 годах соответственно), написана на английском языке с латинским названием, явно указывающим на *Philosophiæ Naturalis Principia Mathematica* И. Ньютона и отличающим от более раннего (1903) самостоятельного труда Б. Рассела *The Principles of Mathematics.* Название переводилось на русский язык в различных текстах название переврдилось как *«Принципы математики»*, «*Начала математики»* и *«Основания математики»*. Следует заметить, что в эпистемологическом отношении термины «принципы», «начала» и «основания» равнозначны. См. полный перевод: У*айтхед, А., Рассел, Б.* Основания математики. В 3 т / Под ред. Г.П. Ярового, Ю.Н. Радаева. Самара: Самарский университет, 2005—2006. - *AU.*  [↑](#footnote-ref-4)
5. *Lowe, Victor A.* (1907-1988) - американский философ, профессор университета Джонса Хопкинса, последовательный аналитик наследия А.Н. Уайтхеда, лекции которого он слушал студентом в Гарварде. См.: *McHenry, L.B.* The Philosophical Writings of Victor A. Lowe (1907-1988) // Transactions of the Charles S. Peirce Society. Vol. 25. No. 3 (Summer, 1989). P. 333-339. Основные сочинения В.А. Лоу, касающиеся персоналии А.Н. Уайтхеда, и, конечно, философии процесса - названное в тексте обзорное сочинение по проблемам концепции Уайтхеда *Understanding Whitehead* (1962), см. переработанное и откомментированное издание: *Lowe, V.A.* Understanding Whitehead. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2020, и подробное биографическое описание всей его деятельности: *Alfred North Whitehead: The Man and His Work: 1910-1947* (1990), см. более позднее переработанное и откомментированное издание: *Lowe, V.A.* Alfred North Whitehead: The Man and His Work: 1910-1947. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2020. Разумеется, это не единственный автор, подробно анализирующий теоретическое наследие А.Н. Уайтхеда: *исследования в парадигме* философии процесса (*process studies*) - прочно укоренившийся формат академической мысли в США и некоторых других странах, специализированные центры такого характера есть в нескольких крупнейших мировых университетах. - *AU.*  [↑](#footnote-ref-5)
6. См. сноску к титулу настоящей публикации. - *AU.* [↑](#footnote-ref-6)
7. Речь идет об известной архитектурной детали культурного пейзажа Лондона. - *AU.* [↑](#footnote-ref-7)
8. Публикуемый фотопортрет является общественным достоянием. – *AU*. [↑](#footnote-ref-8)
9. В настоящей публикации мы воспроизводим избранные фрагменты текста в его переводе на русский язык: по изданию:

   Тэн, Ипполит. Лекции об искусстве (Философия искусства) /  Пер. с фр.

   Н. Соболевского. М.: "Польза" В. Антик и Кo, 1912. Серия «Универсальная библиотека». No 659. – AU. [↑](#footnote-ref-9)
10. Известное выражение разочаровавшегося в такой практике Ж. Бодрийяра. [↑](#footnote-ref-10)
11. Французская Академия, в которой единовременной число членов 40 (сорок кресел) имеет пожизненное членство, что обеспечивает преемственность ее работы. Новый кандидат избирается на вакантное место. [↑](#footnote-ref-11)
12. Вклад И. Тэна в этом аспекте высоко оценил один из последовательных представителей научной линии в российском марксизме Г.В. Плеханов в своих работах эстетического цикла. См.: *Плеханов, Г.В.* Эстетика и социология искусства. В 2 т. Серия «История эстетики в памятниках и документах. М.: Искусство, 1978. [↑](#footnote-ref-12)
13. См.: *Блок, М.* Апология истории, или ремесло историка / Пер. Е.М. Лысенко, прим. А.Я. Гуревича. М.: Наука, 1973. [↑](#footnote-ref-13)
14. *Ван Чжихэ* – один из наиболее известных современных китайских специалистов в области *философии процесса*, продолжающей теоретическую линию *А.Н. Уайтхеда*, основания которой изложены в первой публикации этого номера. Закончил Пекинский университет, где специализировался в области западной философии и получил степень магистра, затем защитил диссертацию в области философии религии и получил степень доктора философии в Клермонтском университете (США), длительное время проводил исследования и вел академическую деятельность в Академии общественных наук КНР (Пекин), при его содействии были основа более 30 центров процессуальных исследований и изучения проблем конструктивного постмодернизма в Китае, эта работа сделала его одной из ведущих фигур конструктивного постмодернизма в Китае. Доктор Ван Чжихэ опубликовал ряд книг и более 160 статей, в числе недавних по времени его больших публикаций такие книги, как *«Процесс и плюрализм: китайская мысль о гармонии разнообразия»*, *«Второе Просвещение»* (совместно с *Фань Мэйцзюнь*). В качестве аналитика истории интеллектуальных процессов в Китае предложил классификационное понятие «Второе Просвещение», которое теоретически суммирует результаты трансформационных процессов в китайской мысли конца XX и начала XXI вв., которые и привели к конструктивно-постмодернистскому состоянию, свойственному для нее теперь, этот концепт неслучайно вынесен в заглавие последней из упомянутых монографий. В настоящее время – содиректор Центра процессуальных исследований в Клермонтском университете, отвечающий за координацию академического взаимодействия с Китаем. Его основная деятельность заключается в поддержании научных контактов и сотрудничества внутри глобального сообщества исследователей в области сбалансированного экологического развития через академические обмены. – *AU*. [↑](#footnote-ref-14)
15. Оригинальная публикация: *Ван Чжихэ.* Журнал «Линьнань». 2010. № 3. С. 112-118. (王 治 河. 后 现 代 ⽣ 态 ⽂ 明与 现 代 ⽣ 活 ⽅ 式 的 转 变. 《 岭 南 学 刊 》 2 0 1 0 年 第 3 期. 112-118. Статья публикуется в нашем журнале с любезного письменного разрешения ее автора. – *AU*. [↑](#footnote-ref-15)
16. *Тан Чжунцянь* – аспирантка кафедры эстетики философского факультета МГУ имени М.В. Ломоносова, э-почта: *tangzhogqianmgy@mail.ru*; научный руководитель – доцент, к.ф.н. С.А. Дзикевич, э-почта: *aesthesis@philos.msu.ru* [↑](#footnote-ref-16)
17. *Хуася* (華夏, пиньинь: huáxià) — историческое понятие, представляющее китайскую нацию и возникшее из самосознания общего культурного происхождения различными конфедерациями доциньских этнических предков ханьцев. - *Примечание переводчика.* [↑](#footnote-ref-17)
18. "Изменения в фэн-шуй происходят в бесконечном цикле, подобно вращающемуся колесу." – это очень распространенная идиома в Китае. Означает, что качество вещей, взлеты и падения, подъемы и спады и т.д. будут меняться по очереди. Происхождение этой сентенции можно проследить в традиционной культуре Древнего Китая. Это философская мысль и отношение к жизни. В повседневной жизни это соображение часто используется для описания взлетов и падений, а также изменений в жизни, напоминая людям о необходимости сохранять оптимистический настрой и встречать неудачи и трудности лицом к лицу. - *Примечание переводчика.* [↑](#footnote-ref-18)
19. *Хуашань* (кит. трад. 華山, упр. 华山, пиньинь Huàshān) — одна из пяти Священных Гор даосизма в Китае, находится в хребте Циньлин на территории провинции Шэньси, недалеко от уездного города Хуаинь (станция на железной дороге Сиань - Лоян). В 1982 году гора Хуашань была включена в опубликованную Госсоветом КНР первую партию живописных ландшафтных мест национального уровня. - *Примечание переводчика.* [↑](#footnote-ref-19)
20. “Есть только один дорога в Хуашань” - китайская пословица, говорящая о том, что из прошлого в настоящее есть только один способ подняться на Хуашань, а это значит, что есть только один способ преодолеть трудности Хуашаня. Другого выбора нет. Не стоит надеяться на удачу и полагаться на психологию ожидания и наблюдения.-- *Примечание переводчика.* [↑](#footnote-ref-20)
21. Старая китайская поговорка гласит, что «люди должны проявляться в поэзии». Персонаж должен быть благородным и элегантным, чтобы его восхваляли и воспевали в стихах. - *Примечание переводчика.* [↑](#footnote-ref-21)
22. В подготовке этого редакционного материала были использованы записи наблюдений, порученных с учебными целями четырем студентам 1 курса магистерского уровня подготовки философского факультета МГУ имени М.В. Ломоносова (*Вячеслав Гальчин* (э-почта: *galchinva@gmail.com*)*, Андрей Коротаев* (э-почта: *korotaevav@my.msu.ru*)*, Константин Николаев* (э-почта: *k.s.nikolaev@mail.ru*)*, Станислав Теплов* (э-почта: *stanislaw.teplov.5@gmail.com*), слушавших в период подготовки и проведения проекта курс «Эстетические значения предметной среды» доцента С.А. Дзикевича. Студенты оповещались в ходе занятий об основных этапах подготовки проекты, имели возможность видеть выстраивание элементов мизансцены в коворкинге галереи, в остальном они должны были сами собрать материал о проекте и описать предметную среду и атмосферу события с целью приобрести дополнительные компетенции в рамках курса. Задание носило чисто учебный характер, однако поскольку студенты одновременно стали частью публики проекта, Редакция сочла возможным воспользоваться теми их наблюдениями, которые совпадали, как с репрезентативными. – *AU*. [↑](#footnote-ref-22)