

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
Философский факультет

Aesthetica Universalis

ВСЕОБЩАЯ ЭСТЕТИКА



Ежеквартальный теоретический журнал / *Theoretical Quarterly*

VOL. 1 (20). 2023

ИЗДАЕТСЯ С / PUBLISHED SINCE

2018



Издательство Московского университета

2023

Aesthetica Universalis = Всеобщая эстетика: ежеквартальный теоретический журнал. Vol. 1 (20). 2023 / МГУ имени М. В. Ломоносова, философский факультет. — Москва : Издательство Московского университета, 2023. — с. 163.

ISSN 2686-6943

ISSN 2686-6943

© Коллектив авторов, 2023
© Философский факультет
МГУ имени М. В. Ломоносова, 2023

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 Arpelyan, Russia
Дарья Козолупенко, Россия /
Daria Kozolupenko, Russia
Иван Давыдов, Россия /
Ivan Davydov, Russia
Марина Кедрова, Россия /
Marina Kedrova, Russia

СОДЕРЖАНИЕ / CONTENTS

Редакционная статья ... 7
 Editorial ... 9

XI OVSYANNIKOVSKAYA MEZHDUARODNAYA ESTETICHESKAYA KONFERENCIYA
 (OMЭKH). Информационное письмо ... 10

XI OVSYANNIKOV INTERNATIONAL AESTHETIC CONFERENCE
 (OIACXI). Call for Papers ... 12

ТЕОРИЯ / THEORY

Лю Сюечжэнь
 К НОВЫМ ЗНАЧЕНИЯМ ЭСТЕТИКИ
 НА ОСНОВАНИЯХ ФИЛОСОФИИ ПРОЦЕССА ... 17

Liu XueZhen
 TO NEW MEANINGS OF AESTHETICS
 ON THE BASE OF PROCESS PHILOSOPHY... 32

ИСТОРИЯ / HISTORY

Джордж Сантаяна
 ЧУВСТВО КРАСОТЫ. Часть вторая.
 Перевод Сергея Дзикевича ... 35

George Santayana
 THE SENSE OF BEAUTY. Part Two.
 Translated by Sergey Dzikevich ... 119

ПЕРЕВОДЫ / TRANSLATIONS

Филипп Серс
 ОТ КЬЕРКЕГОРА К КАНДИНСКОМУ. Часть вторая.
 Перевод Евгения Доброва ... 123

Philippe Serse
 FROM KIERKEGAARD TO KANDINSKY. Part Two.
 Translated by Evgeny Dobrov ... 139

ОБЗОРЫ / REVIEWS

ОБЗОР РАБОТЫ СЕКЦИИ КРОСС-КУЛЬТУРНЫХ ПРОБЛЕМ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОПЫТА
 В РАМКАХ МЕЖДУНАРОДНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ «ФИЛОСОФИЯ В НАЧАЛЕ ХХІ ВЕКА»
 (МГУ имени М.В. Ломоносова, 4-9.12.2022) ... 143

REVIEW OF THE PANEL DISCUSSION ON CROSS-CULTURAL PROBLEMS OF AESTHETIC EXPERIENCE
 AT THE INTERNATIONAL CONFERENCE "PHILOSOPHY AT THE BEGINNING OF THE XXI CENTURY"
 (Lomonosov Moscow State University, 4-9.12.2022) ... 156

ПРАКТИКИ / PRACTICES

ПЕЙЗАЖНАЯ ТРАНСЦЕНДЕНЦИЯ
 Выставочный проект художественной галереи *Cogito*
 философского факультета
 МГУ имени М.В. Ломоносова ... 159

LANDSCAPE TRANSCENDENCE
 Exhibition Project of the *Cogito* Art Gallery,
 Faculty of Philosophy,
 Lomonosov Moscow State University ... 162

РЕДАКЦИОННАЯ СТАТЬЯ



Дорогие читатели!

Редакционная коллегия *Aesthetica Universalis* имеет честь представить своей аудитории первый номер журнала в 2023 году. Мы оставляем неизменными приоритеты редакционной политики, подтверждаем свою приверженность оригинальности научных трудов, добросовестности академического сотрудничества в мире с его сложными проблемами и многочисленными противоречиями. В таком положении вещей научный мир должен демонстрировать пример взаимопонимания, транспарентности, открытости и искренности.

В 2023 году состоится очередная, XI Овсянниковская международная эстетическая конференция (ОМЭК XI), Информационное письмо о которой мы повторно публикуем вслед за настоящей статьей. Тематика конференции также посвящена международным связям российской эстетической науки, нераздельности мирового эстетического сообщества. Материалы конференции будут опубликованы специальным выпуском нашего журнала. От имени редакционной команды AU приглашаю всех наших читателей принять участие в этом событии.

В заключение своего краткого предуведомления к очередному номеру журнала передаю неизменные пожелания научных успехов и личного благополучия каждому из вас и неизменную готовность и получать ваши статьи по адресу редакции aestheticauniversalis@gmail.com Журнал будет и впредь постоянно работать над совершенствованием своего научного содержания и визуального дизайна как в основном издании, так и в его электронном сопровождении на нашем сайте по адресу <http://aestheticauniversalis.ru>

Искренне ваш,

Сергей Дзикович,
главный редактор AU

EDITORIAL



Dear readers,

The Editorial Board of *Aesthetica Universalis* is honored to present to its audience the first issue of the journal in 2023. We do keep without changes the priorities of the editorial policy, reaffirm our commitment to originality of scholarly works, to integrity of academic cooperation in the world with its hard problems and numerous contradictions. Under such conditions the intellectual world should show the example of mutual understanding, transparency, openness and sincerity.

In 2023, the next, XI Ovsianikov International Aesthetic Conference (OIAC XI) will be held, the Call for Papers for which we re-publish (firstly published in the previous issue) after this article. The theme of the Conference is also devoted to the international relations of Russian aesthetic science, the inseparability of the international aesthetic community. The Conference proceedings will be published in the Special Issue of our journal. On behalf of the AU Editorial Team I use the chance to invite all of our readers to take part in this event.

In conclusion of my brief preface to the next issue of the journal, I express our permanent wishes of scholarly success and personal well-being to each of you and our continuing readiness to receive your papers at the editorial address *aestheticauniversalis@gmail.com*. The journal will continue to constantly work to improve its scientific content and visual design, as in general edition, and in its electronic accompaniment on our website at *http://aestheticauniversalis.ru*

Yours sincerely,

Sergey Dzikovich,
AU Editor-in-Chief

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ М.В.ЛОМОНОСОВА
Философский факультет
Кафедра эстетики

**XI ОВСЯННИКОВСКАЯ МЕЖДУНАРОДНАЯ
ЭСТЕТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ
(ОМЭК XI)**

20 - 21.11.2023



Профессор М.Ф.Овсянников

ЭСТЕТИКА В ДИАЛОГЕ КУЛЬТУР

Важнейшей задачей эстетических исследований всегда был поиск оснований гармонических взаимоотношений представителей различных культур и средств эстетического диалога. Опираясь на гуманистические традиции интеллектуальной культуры России, организаторы ОМЭК XI приглашают докладчиков со всего мира для обсуждения эмоциональных процедур межкультурного диалога и роли в них современных эстетических исследований в следующие панели:

1. Эстетический режим диалога: переосмысление наследия М.М. Бахтина и глобальное влияние его идей.
2. Интерсубъективные и интеркультурные значения выразительных форм: оммаж А.Ф. Лосеву в год его 130-летия.
3. Разные языки, общие эмоции: основные идеи Р.О. Якобсона о происхождении языков и их роль в межкультурном диалоге.
4. Цвета и их значение в эмоциональном обмене культур: возвращение к теории хроматического опыта В.В. Кандинского.

Участие

Для докладчиков, представляющих *МГУ* и другие институции *Москвы* заседания ОМЭК XI проводятся *очно*, для представителей *других регионов России* и *зарубежных* участников - *дистанционно*, для всех - с полной публикацией сообщений на *русском и английском* языках.

Мы просим Вас прислать свою статью с полным именем, указанием Вашей академической или другой профильной профессиональной позиции, темы сообщения, абстрактom, ключевыми словами, ссылками после основного текста, Book Antiqua, 12, интервал 1. Ваш текст на русском языке должен иметь полный перевод на английский язык с теми же параметрами. **Общий объем** обеих версий - не более **15 страниц**.

Пожалуйста, перед именем вставьте через копирование номер и тему секционной дискуссии.

Крайний срок высылки текстов – **1 мая 2023 г.**

Мы дадим Вам *ответ* до **20 мая 2023 г.**

Сборник статей ОМЭК XI будет опубликован до начала конференции специальным выпуском журнала *Aesthetica Universalis (Всеобщая эстетика)*.

При необходимости, задавайте любые вопросы, связанные с намерением участвовать в ОМЭК XI по официальному адресу Оргкомитета aesthesis@philos.msu.ru

В тематической строке всех писем просьба указывать **ОМЭК XI**.

С наилучшими пожеланиями,

Оргкомитет ОМЭК XI

LOMONOSOV MOSCOW STATE UNIVERSITY
Faculty of Philosophy
Department of Aesthetics

**XI OVSIANNIKOV INTERNATIONAL
AESTHETIC CONFERENCE
(OIAC IX)**

20 - 21.11.2023



Professor M.F.Ovsianikov

AESTHETICS IN THE DIALOGUE OF CULTURES

Foundations of harmonious relationships between different cultures and means of aesthetic dialogue have always been the principle purpose of aesthetic researches. Reminding the humanistic traditions of intellectual culture of Russia the OIAC XI Organizers do invite speakers from all over the world to discuss emotional procedures of intercultural dialogue and the role of contemporary aesthetic studies in them in the following panels:

1. Aesthetic regime of dialogue: re-thinking Mikhail Bakhtin's heritage and the global influence of his ideas.
2. Intersubjective and intercultural meanings of expressive forms: homage to Alexey Losev in the year of his 130th anniversary.
3. Different languages, common emotions: Roman Jakobson's basic ideas on the origin of languages and their role in intercultural dialogue.
4. Colours and their meaning in emotional exchange of cultures: back to Wassily Kandinsky's theory of chromatic experience.

Participation

For international speakers OIAC XI will be held *online*, with *full publication* of papers in *English* and *Russian*.

We kindly ask you to send us your paper with your full name, the name of your academic position, the title of your presentation, abstract, key words, references after the main text, Book Antiqua, 12, interval 1. Your English text must have full Russian translation with the same parameters. The *total volume* of the two versions must be *no more than 15 pages*.

Please, before the name paste the number and the theme of the panel discussion you have chosen.

The *deadline* for papers is *May, 1, 2023*.

We'll answer on *acceptation* to *May, 20, 2023*.

The *Book of OIAC XI Proceedings* will be published until *November, 20, 2023* as the special issue of *Aesthetica Universalis* theoretical quarterly

Don't hesitate to write me to ask your questions on all aspects of your participation and send your papers to the official address of the OIAC XI Organizing Committee [*aesthesis@philos.msu.ru*](mailto:aesthesis@philos.msu.ru)

Please, mention in the theme line of your letter *OIAC XI*.

Sincerely,

OIAC IX Organizing Committee

ТЕОРИЯ / THEORY



*Лю Сюечжэнь*¹

К НОВЫМ ЗНАЧЕНИЯМ ЭСТЕТИКИ НА ОСНОВАНИЯХ ФИЛОСОФИИ ПРОЦЕССА

Абстракт

Обобщение современных эстетических исследований и итог творчества Артура Данто приводят нас к выводу о том, что дисциплина под, известная под именем «эстетика», несомненно, является кульминацией эпистемологической модели, сформировавшейся на основе «онтологической парадигмы» конечности. Очевидно, что красота идентифицируется только как низкоуровневая эпистемология (перцептивное осознание) с экспрессивным характером, игнорируя «истинную идентичность» красоты. Автор настоящей публикации утверждает, что «генерализация эстетических исследований» неизбежно разрушила и «фиксированную парадигму красоты». Современные теоретики эстетики постепенно отказались от обсуждения вопроса «что такое красота?» в онтологическом аспекте. Поэтому «генерализация эстетических исследований» также подразумевает глубокое переосмысление и реконструкцию эпистемологической и онтологической эстетики, что дает возможность прогнозировать контуры «эстетики будущего».

Ключевые слова

Философия процесса, современная эстетика, эстетика будущего, неопровержимое доказательство.

¹ Лю Сюечжэнь - аспирант кафедры эстетики философского факультета МГУ имени М.В. Ломоносова; настоящая публикация представляет часть исследований автора, проведенных для подготовки материалов его диссертации на соискание ученой степени кандидата философских наук; э-почта: Liu_XueZhen@outlook.com - AU.

«Эстетическое» как форма проявления человеческой самореализации долгое время рассматривалось как неутилитарное удовольствие, вызываемое чувственностью. В результате повышенного внимания к фактору неутилитарности и одновременному нарастанию роли утилитарных (например, технических, факторов в жизни общества сложилась теоретическая ситуация, которую можно охарактеризовать следующим образом: «Большинство теоретиков эстетики XX века и художников-новаторов склонны обесценивать понятие красоты».[1] Некоторые получившие широкую и заслуженную известность авторы, как, например, Фредерик Джеймисон, заходят так далеко, что утверждают, что «вся красота сегодня вульгарна», и что «апелляция современного псевдоэстетизма к красоте - это скорее идеологическая уловка, чем творческий ресурс».[2] Общепринято, что «красота» доставляет удовольствие до тех пор, пока она удовлетворяет чувственные потребности живого человека. Напротив, если оно не удовлетворяет какую-то жизненную потребность, то в нем трудно найти «красоту». Ясно, что это «удовольствие» на самом деле является эмпирическим чувством живого человека, первичным осознанием, которое может быть интуитивно идентифицировано. Это также «эмоциональное осознание», которое необходимо «обдумать» и «определить».

В рамках индивидуального эстетического процесса проявляются и избылируют эмоции, вызванные способностью человека к самой жизни. Также очевидны эмоции, вызванные исключительно желанием, хотя они выражаются как низкий уровень осознания. Ясно только то, что они не требуют участия слишком большого количества периферийных факторов. Конкретные «удовольствие» и «красота» являются эмоционально расширенными и могут выглядеть даже таинственно, то есть метафизическими «удовольствиями», вызванными конкретными эмоциями, которые могут быть идентифицированы с конкретной категорией, что способствует переходу от низших эмоций к «художественной сфере», а значит, и к красоте как «искусству, которое можно описать». В результате возникает некоторый диссонанс между высокой степенью целесообразности современных форм деятельности и

эмоциональными расширениями, которые приносит в их отношении эстетический опыт. Поэтому «обобщенное состояние» современного гуманистического этоса неизбежно сотрясает критерии, по которым определяется категория «эстетическое».

Этот процесс трансформации концентрированно отражает в себе этапы и коллизи человеческого понимания «эстетического», переосмысливаемого в свете невероятно усложнившихся требований текущего времени. Поэтому очень трудно осмыслить происходящие в теории эстетики изменения *вне специализированного дискурса собственно процесса*. Важно понимать, что именно это обстоятельство определяет важность методологических, метатеоретических позиций в постсовременной эстетической аналитике. Мы должны зафиксировать, что именно многообразие теоретических проблем, их сложность, требует настоятельно обратиться к проблематике *общефилософских оснований* эстетических исследований, диктует необходимость *методологического поворота* в этой области. Эта точка зрения, настоятельно сформулировавшая эпистемологическую потребность в *общей картине мира, в холизме*, в противовес дезориентирующей фрагментации, определило гносеологическую позицию *конструктивного постмодернизма*, одним из важнейших теоретических оснований которой явилось обращение к *философии процесса*, трактующей реальность как процесс, и представляющей типы реальности как многообразие параллельно развивающихся процессов, как справедливо замечал ключевой основоположник этой парадигмы в ее современной эксплицитной форме Альфред Уайтхед. В этом контексте нам важно понять, что история эстетики представляет собой отдельный от истории деятельности процесс, и что эти процессы развивались параллельно и синхронно, поэтому между ними невозможно установить непосредственную корреляцию. Вне этого взгляда нам очень трудно понять специфику позиций и настоятельное внимание современных авторов к, казалось бы, давно рассмотренным и решенным проблемам утилитарной и неутилитарной красоты, незаинтересованности и заинтересованности эстетического отношения. Требования *теоретической добросовестности* заставляют нас обратиться в истолковании текущих позиций в эстетике с точки зрения философии

процесса.

Поиски критериев и норм красоты не прекращаются, это - процесс рефлексии в отношении эстетического опыта деятельности. Поскольку процесс деятельности не может прекратиться, вместе с его эстетическими компонентами, не может прекратиться и процесс рефлексии в отношении этого опыта. Поэтому аналитик процесса эстетической рефлексии должен быть готов к тому, что этот процесс принципиально *бесконечен*, принципиально *непредсказуем*, в том числе и в отношении «повторений» ранее рассмотренных теоретических проблем в новых контекстуальных обстоятельствах. Если мы посмотрим на последнее обстоятельство с точки зрения аутентичности и автономности процесса эмпирической деятельности и процесса теоретического познания, то мы должны понять, что это не повторение, а именно *новый случай их дискурсивного совмещения*, совершенного *иными людьми*, при помощи *иного теоретического опыта*, и в отношении *иного опыта эмпирической деятельности*.

Поэтому не приходится удивляться тому, что многие вопросы о как об эпистемологической ценности эстетики в значении теоретизирования особого типа, так и о значении эстетического вообще и значении красоты как его кульминированной модели, так и о критериях и стандартах красоты, понимаемой теоретически именно в этом фундированном значении, с точки зрения парадигмы философии процесса не только *не решены полностью*, но и *не могут быть решены полностью* в принципе никогда по своей онтологической природе. В рамках процессуальной парадигме глубоко закономерно, что древних времен до наших дней, причем параллельно в различных регионах развития культуры, дискуссии и исследования красоты привели к большому количеству результатов исследований, и появилось большое количество мыслителей, затрагивавших эстетические темы, а затем и специализированных теоретиков эстетики, чьи взгляды могут иметь содержательные пересечения, которые при их публичном обнаружении рассматриваются как *гносеологический консенсус* в имплицитно или эксплицитно заявленной эстетической проблематике. Такие консенсусы, в том числе и на природу эстетического, и на красоту как его кульминированную модель, и на критерии красоты, и на статус эстетики как формы

теоретического дискурса *всегда временны и всегда сменяются другими консенсусами*, как и во всех других областях научного познания.

Континентальный европейский постмодернизм привлек на внимание теоретиков, деконструировав статус традиционной эстетической теории, и принес с собой еще более серьезные и сложные эстетические проблемы тем, что заставляет сегодня ликвидировать собственные мифологические наслоения вместо позитивной работы по достижению новых консенсусов относительно изменившихся форм и параметров приобретения эстетического опыта. Однако это не означает, что теоретическая работа современной эстетики должна быть всецело посвящена санации эстетического поля от этих непродуктивных наслоений, и, тем более, что классическая эстетическая традиция, с критики которой начался деконструктивный постмодернизм в эстетике, не имеет значения. В парадигмальных рамках все временные консенсусы равнозначны в своей временности, а также и в своей эпистемологической ценности для человечества, если они соответствуют опыту познания процессов, характерных для исторического периода своего заключения, оппозицией этому является только предположение, свойственное деконструктивному постмодернизму, что такие консенсусы не могут быть заключены в принципе. Соответственно, любой временный консенсус как «обобщение эстетических исследований» в какой-то период времени представляет собой не только завершение прежних этапов познания «красоты» как модели эстетического, но и начало следующего стадийного состояния познания аналогичного предмета с уже изменившимися процессуальными параметрами.

В рамках процессуальной парадигмы предполагается, что красота существует не в фиксированной разновидности форм, она представлена как свойства самых различных процессов.[3] Альфред Уайтхед говорит о красоте во всеобъемлющем смысле, для него красота существует во множестве различных форм, вовлеченных в самые разнообразные процессы, в которых выражается человеческое существование. Чувственная красота - один из видов красоты, помимо нее «существует также рациональная красота, моральная красота, социальная красота, религиозная красота» и другие виды красоты.[4] Это означает, что традиционный способ эстетического мышления, предполагающий

жесткие схемы бинарных оппозиций в идентификации красоты как кульминационной модели эстетического был существенно скорректирован. Процессуальный подход к эстетическим проблемам предполагает, что эстетическое мышление беспредельно и его формы будут постоянно обновляться по дисциплинарному составу и реконструироваться по содержанию вместе с другими отраслями теоретического дискурса, которые вместе образуют «великую систему» для самосохранения и самореализации человеческой цивилизации.

Процессуальное мышление в эстетике, как и в целом мировоззренческая платформа конструктивного постмодернизма вовсе не требует устранять влияние традиционной эстетики, а скорее принять «онтологический смысл красоты» и саму «структуру знания» как основу и предпосылку для реалистического эстетического поворота. Для Уайтхеда красота не является чем-то тривиальным и не относится исключительно к дизайну, косметике, парикмахерскому искусству и журналам мод и вообще к чему-то узкоситуативному и периферийному с точки зрения устройства мира. Напротив, «красота - это главный факт во Вселенной».[5] поэтому все прежние подходы необходимо *не отвергнуть*, а найти в них точки консенсуса и *рассмотреть как взаимодополняющие* и продолжать выработать новые, соответствующие непрекращающемуся процессу приобретения человечеством эстетического опыта. Только так дискуссия о красоте получит больше теоретических прорывов и возможностей для времени.

Таким образом, современное «обобщение эстетических исследований» - это не «растворение и удаление», а скорее решение проблемы повторения и беспомощности, которая всегда присутствовала в любой «замкнутой системе» мышления. Более того, это хороший способ обогатить и построить «новую эстетику», соответствующую времени. Таким образом, расширение и решение проблемы адаптивности традиционной эстетики и ее теоретических ограничений является актуальной темой на современном этапе истории. Можно сказать, что это, несомненно, работа по сопоставлению и конструированию традиционной эстетической теории. Сегодня «закрытый способ мышления» в эстетике подошел к концу, и направление будущей эстетики стало очевидным. Именно конец закрытого, непроцессуального способа мышления в

эстетике способен спасти саму эстетику как дисциплину, и современная эстетика сможет сохранить прежний и получить новый опыт красоты благодаря постоянному расширению возможностей открытой системы мышления процессуальной эстетики. Такова возможная ценность онтологического поворота в системе эстетического мышления. В любой системе существует «некая необъявленная реальность», и эта «необъявленная реальность» стала тем «онтологическим обязательством», которое исследует философия аналитического прагматизма Уилларда Куайна. У Куайна мы можем видеть удовлетворительное объяснение закономерности онтологического поворота в теоретическом мышлении, когда он говорит: «Согласно этому взгляду, онтологическая проблема и естественная проблема равнозначны».[6]

Построение системы открытого мышления невозможно без адекватного и также процессуального отношения к языку дискурса, к построению системы основных терминов. В этом отношении принципам процессуальной парадигмы в наибольшей степени соответствует теория Людвиг Витгенштейна с присущей ей концепцией «семейных сходств», предоставляющей прекрасные перспективы для горизонтальных обобщений эстетических явлений, вовлеченных в различные параллельные процессы, что было прекрасно продемонстрировано ее применением Артуром Данто и Джорджем Дики при создании принципов институциональной теории искусства, основанной на отказе от теоретического языка, построенного на фундаменте эссенциализма.

Людвиг Витгенштейн, обсуждая функции и предметные задачи познания философии, характерно не использует понятие «сущность», а предпочитает понятие «язык», утверждая, что «сущность выражается в грамматике»,[7] и потому видя в исследовательской работе с адекватным использованием теоретического языка поглощение задач познания существенного в предметах философского исследования. В этом смысле теория языка и языкового процесса также предвосхищает принципы отношения конструктивного постмодернизма к прежним теоретическим формам, как утверждает Витгенштейн, мы должны следовать правилам, одновременно занимаясь «изобретением» новых.[8] Именно поэтому наблюдается глубокая аналогия между философией процесса и исследованиями языковых процедур, предложенными Витгенштейном.

Витгенштейн, таким образом, обогатил и расширил представления авторов современных эстетических исследований о языковых формах выражения их результатов. Поэтому, чтобы осмыслить задачи и роль современной эстетики, процессуальная парадигма должна быть обращена и к реформам ее языка, «эстетический фетиш» языка традиционного узкоспециализированного дискурса с его «сепаратистскими качествами» должен быть оставлен в предшествующей стадии процесса роста научного знания в эстетике.

Как мы видели, традиционная теория эстетики полна противопоставлений между реальностью и верой, и фокусируется на существенном «внутреннем ядре» в виде «обсуждения природы красоты». Это доминирующее направление привело к последующему стремлению лишь к «сущности красоты», что было принято и к чему люди привыкли. Это привело к потере страсти и энтузиазма, с которыми эстетики могли воспринимать реальный мир. Как однажды сказала Сьюзен Лангер: «От философской теории требуется не «неопровержимое доказательство», а концепции, которые порождают озарения и открытия».[9] Ясно, что любой совершенный вывод находится в настоящем, и что следующий вывод - это просто еще один вывод, который можно сделать из опыта. Это постоянно меняющееся и динамично развивающееся неопровержимое доказательство процесса является эффективным способом решения проблем.

Поэтому давая быстрый ответ на вызов времени реконструировать эстетику почти все ее представители перестали говорить о красоте и обратились к изучению искусства, в то время, как почти все философы и даже естествоиспытатели регулярно говорят об эстетике. Как сказал известный современный китайский физик Ян Чжэньнин, поскольку природа прекрасна по своей сути, то и научные теории, раскрывающие и описывающие тайны природы, должны обладать соответствующими эстетическими характеристиками, такими как гармония, симметрия, простота и единство, которые и составляют красоту научных теорий. Он специально разделяет красоту научных теорий на «красоту теоретического описания» и «красоту теоретической структуры».[10]

В это время благодаря участию многих внешних факторов постоянно расширялись и углублялись рамки и границы эстетических исследований.

Таким образом, вопрос о красоте неизбежно смещался от истории эстетики и онтологии красоты к вопросу о «реальном мире», о «реальном мире», который был предметом доказательства. Это также означает, что эстетическая деятельность больше не является чисто гедонистическим способом быть человеком, а становится реальным состоянием бытия в процесс выживаемости жизни переживания. В книге «Наука и современный мир» Уайтхед прямо говорил об утверждении и праздновании разнообразия красоты, когда он сказал: «Что необходимо, так это признание бесконечного разнообразия ярких ценностей, достигаемых организмами в соответствующей среде. Вы можете обладать всеми знаниями о солнце, об атмосфере, о вращении Земли, но вы все равно пропустите великолепие заката».[11] В сочетании с взглядами Уайтхеда этот новый механизм эстетики действует в основе идеи о том, что все люди не должны упускать из виду самые фундаментальные отношения между красотой и человеком. Иными словами, разговоры о красоте перестали быть разовой темой, а стали самым важным делом в процессе человеческой жизни и опыта существования.

Поэтому для задачи эстетики важно не отказываться от «эстетической традиции» или от сущностного стремления понять, «что такое красота?». Скорее, нужно научиться обретать видение и канал «неопровержимого доказательства», размышлять о том, почему люди задают такие вопросы, какие еще вопросы будут задавать, могут ли эти вопросы помочь нам лучше понять эту реальную действительность мира. Из трудов Уайтхеда мы видим, что отправной точкой и точкой отправления философского исследования является непосредственный опыт. И опыт в его случае - это, по сути, «эстетический опыт». Следует отметить, что под «эстетическим опытом» Уайтхед подразумевает не только «сознательный опыт человека», но и «все реалии вселенной».[12]

Поэтому вопрос о полезности современной эстетики и традиционной эстетической мысли неизбежно находятся в резком контрасте и противопоставлении. Нельзя отрицать, что невозможно игнорировать вопрос о «красоте». На самом деле, обсуждая вопрос «в чем суть красоты», человек уже вступает в «эстетическое неопровержимое доказательство» и начинает исследовать тайны «реального мира».

Поэтому «дух приключений необходим, а то, что называется духом приключений, - это стремление к новому совершенству». Это также поиск новой эстетики.[13] Дилемма так называемой традиционной эстетики также заключается не в поиске сущности красоты, а скорее в неправильном понимании «красоты». Более того, конечным основанием для этого является не поиск некоего «окончательного существования», а «само неопровержимое доказательство». Это также процесс поиска «синхронизации» индивидуальности и общности в миссии самореализации и самосохранения.

На самом деле, одержимость «поиском сущности красоты» и «полное погружение в искусство» - это всего лишь «щиты» для человеческого комфорта и самоутверждения. Чтобы углубиться в эстетические исследования, мы должны изменить свой образ мышления, как утверждал Витгенштейн: «Большая часть того, что мы делаем, - это изменение образа мышления, а то, что я делаю, - это изменение образа мышления и убеждение людей изменить свой образ мышления».[14] Конечно, любая форма эстетики все равно относится к сфере эстетики, но следует больше думать о том, где находится сама эстетика, а не терять себя в поисках так называемой «стабильной» цели.

Таким образом, эстетика перестает быть теоретической эстетикой в смысле прошлого, а становится «поэтапным и ориентированным на процесс» «неопровержимым доказательством эстетики». Это «эстетика» изучения самореализации и самосохранения самого человека.

В отличие от традиционной эстетики, эстетика будущего должна сосредоточиться на более конкретных эстетических практиках, то есть на вопросах «где» и «как» можно найти красоту. Всегда есть желание придать форму опыту, потому что процесс создания формы и структурирования - это «процесс ума, из которого возникает работа».[15] Другими словами, эстетика станет «научной системой» с совершенной формой для рассмотрения и изучения всего, что находится перед нами, и самих людей. Поэтому необходимо отказаться от привилегий традиционной эстетики. Миссия эстетики, как и всех других видов науки, будет заключаться в обнаружении и решении проблем времени. «Эстетика будущего» больше не требует фиксированной эстетической структуры и плана. Однако при этом необходимо руководствоваться

процессом самореализации человека и его жизненным опытом, а также «полезностью» времени. Поэтому эстетика будущего не пойдет по пути релятивизма, сепаратизма или абсолютизма.

Другими словами, основная конструкция «эстетики будущего» будет обладать множественными качествами. *Во-первых*, сама эстетика может быть противопоставлена только эстетике, а дискурс может быть низвергнут только самим дискурсом. *Во-вторых*, «эстетика будущего» будет утверждать себя в качестве миссии своего времени, чтобы она могла эффективно организовывать и отвечать на различные вопросы и вызовы, с которыми она сталкивается сегодня. *В-третьих*, эстетика будущего - это не универсальная теория, которая никогда не меняется, а скорее несистематический, но структурированный, нетеоретический, но масштабный, нецелевой, но «уверенный» подход к проблемам. *В-четвертых*, эстетика будущего должна одновременно «подчеркивать индивидуальность» и «искать общие черты». *В-пятых*, необходимо реализовать одновременную трансформацию от процесса к результату и от «результата» к «процессу».

Таким образом, мы видим, что «генерализация эстетических исследований» не означает, что проблемы, изучаемые традиционной эстетикой, перестали существовать. Скорее, она взяла на себя «задачу времени» человека увидеть реальный мир и определить себя в контексте «самосохранения и самореализации самой жизни» и на основе реконструкции «эстетики будущего». В случае Эрнста Кассирера эстетика поднимается до уровня философской проблемы и прямо объединяет эстетические и философские структуры. Он приравнивает эстетические проблемы к философским. Можно утверждать, что дискурс, как «внутреннее ядро» философии, обязательно может опираться на эстетику, но эти два понятия никогда не следует смешивать, что привело бы к гомогенизации эстетических и философских вопросов, что, по сути, растворило бы «саму эстетику».

Современная «эстетическая реконструкция» (эстетика будущего) - это не «обобщение эстетических исследований», а только начало эстетики. По мнению Джеймса Хилмана, ответ на все эти основные «социальные, политические и экономические проблемы», стоящие перед современным обществом, можно найти в «подавлении красоты».[16] В то

же время то, что подразумевается под «возвращением эстетики к самой себе», на самом деле не является возвращением эстетических исследований к перцептивным исследованиям как таковым. Скорее, это начало глубокого самоанализа самой эстетики и отбрасывание традиционных заблуждений, чтобы восстановить неопровержимое доказательство инстинкта самости. Этот эпохальный сдвиг в эстетике больше не является онтологическим и интеллектуальным поиском прекрасного в традиционном смысле «что есть прекрасное» или «эстетика как искусство». Это начало возвращения эстетики к самой себе и к «неопровержимому доказательству инстинкта» эстетики.

Следует уточнить, что конструкция «новой эстетики» требует реконструкции теоретических рамок и современных коннотаций эстетики. По словам Крейга Леру, «жизнь, дух и постоянные отношения между ними стали центральным вопросом».[17] Поэтому, прежде всего, необходимо избежать одностороннего чрезмерного акцента на независимости и впадения в «новый сепаратизм». Затем основой для реконструкции эстетики в будущем является искреннее отношение к реальному миру, самый подлинный жизненный опыт и духовный скачок, который отвечает за «эстетику» как дисциплину. Можно сказать, что эта трансформация неизбежно приведет к растворению традиционной эстетики «эстетической онтологии», которая формировалась на основе эпистемологии. Она также должна символизировать конец «эстетической онтологии» и, таким образом, начало «новой эстетики (самосохранения и самореализации эстетики)».

Более того, суть «эстетики будущего» заключается в дезэстетизации. В частности, традиционные эстетические теории, основанные на онтологической и эпистемологической эстетике, и «эстетические дисциплины», основанные на эстетике дисциплинарных полей. В этом процессе «строительства» постепенно устраняется сущность эстетики. Очевидно, что это перешло от чистого отношения к красоте к «процессу неопровержимого доказательства» относительно реального мира в целом. В этот момент красота больше не является вопросом просто эмоций и искусства; не является вопросом чисто интеллектуального и философского дискурса; не является вопросом «науки о мысли» и «науки об эстетическом опыте» красоты. Напротив, она становится наиболее

реальным состоянием выживаемости человека, реализацией жизни переживания и самосохранения человека.

По этой причине «новая эстетика» также должна быть принята и сохранена в качестве «научной системы», чтобы с ней можно было обращаться как с «научной моделью» так же, как и с другими «научными системами». Именно по этой причине «новая эстетика» также должна быть принята и сохранена в качестве «научной системы» в той же мере, что и другие «научные системы». Именно в силу специфики и уникальности направленности эстетического исследования на реальность эстетическое исследование неизбежно станет неотъемлемой и уникальной частью жизни в процессе самореализации и самосохранения, частью неопровержимого доказательства. В то же время эстетические концепции и эстетические реконфигурации стали необходимыми условиями и требованиями для уточнения и интеграции человеческого существования и жизненного опыта. Необходимо также интегрировать отношения между самим существованием реального мира и эстетической деятельностью, а также использовать эстетический путь как эффективный способ определения места самого человека.

Так называемое «эстетическое неопровержимое доказательство (самореализация эстетики)» является основным каналом и направлением для реализации «эстетики будущего», что также означает, что эстетика уже имеет более богатую теоретическую модель. Из определенных установленных теоретических предпосылок можно извлечь эстетические требования, которые представляют собой «синхронизм» для своего времени. В этом процессе конструирования эстетического, отношения между эстетическим объектом и эстетическим субъектом являются предпосылкой для приобретения знаний о «реальном мире (красоты)». Таким образом, вопрос о том, что такое красота, стал главным проявлением ниспровержения «традиционного значения красоты».

На самом деле, не существует вечной сущности или теории, объясняющей появление эстетической активности в человеческом процессе выживаемости жизни переживания. Поэтому так называемая сущностная эстетика неизбежно будет очищена, что постепенно приведет человека к неопровержимому доказательству и самореализации красоты. Можно сказать, что «обобщение эстетических исследований» выполняет

важную задачу «возвращения эстетики к самой «эстетике».

Подводя итог, можно сказать, что за всеми реальными проблемами стоит одна общая: «множество проблем, порожденных человеческой способностью к жизни», что в свою очередь означает, что неопровержимое доказательство эстетики в конечном итоге заключается в расширении и сохранении человеческой способности к жизни. В центре внимания традиционной эстетики находятся концепции, логика и опыт. Эстетика будущего, с другой стороны, должна войти в систему самореализации, неопровержимое доказательство, создание и открытие «другой реальности». В этом контексте необходимо отказаться от всех стандартных ответов на вопросы эстетики и тем самым продемонстрировать «владение» человеческой реальностью, а не быть марионеткой при каком-то авторитете. Более того, построение «эстетики будущего» должно признать, что эстетика должна взять на себя историческую задачу объяснения и постижения реального мира, укрепить и приобрести свое собственное «право выносить решения» как средство приобретения и построения «систем знания». Только таким образом можно по-настоящему реализовать построение «новой эстетики», чтобы указать на будущее.

Ссылки

- [1] *Shaviro, S.* Without Criteria: Kant, Whitehead, Deleuze, and Aesthetics Cambridge. MA: MIT Press, 2009. P.152.
- [2] *Jameson, F.* The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern 1983-1998. New York: Verso, 1998. P.135.
- [3] *Cobb, J.B.* Toward Clarity in Aesthetics // Philosophy and Phenomenological Research. 1957. Volume 18. Issue 2. P.174.
- [4] *Garland, W.J.* What is Whitehead's Highest Good? <http://websyte.com/alan/hgstgood.htm>
- [5] *Whitehead, A.* Modes of Thought. New York: The Free Press, 1981. P.120.
- [6] *Куайн, У.* Собрание сочинений. Т. 4 / Пер. Чэнь Цивзя и других. Пекин: Издательство Ренминского университета Китая, 2007. С. 29. На кит. яз.
- [7] *Витгенштейн, Л.* Философские исследования / Пер. Хань Линь Хоп. Пекин: Коммерческое издательство, 2016. С. 197. На кит. яз.
- [8] *Хань Линхэ.* Интерпретация философских исследований Витгенштейна, Пекин: Коммерческая пресса, 2010. С. 1015. На кит. яз.
- [9] *Langer, S.* Reflections on Art. Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1958. P. XII.
- [10] *Ян, З.Н.* Красота и теоретическая физика, Пекин: Информационное агентство

"Естественная диалектика", 1988. На кит. яз.

- [11] *Whitehead, A.* Science and the Modern World. New York: The Free Press, 1967. P. 199.
- [12] *Kaplick, M.* Aesthetics in the Philosophy of Alfred North Whitehead // *Estetika: The Central European Journal of Aesthetics*. 48. 2 (2011). P. 157-71.
- [13] *Уайтхед, А.* Приключение идей / Перевод Чжоу Баньсянь. Гуйян: Народное издательство Гуйчжоу, 2000. С. 303. На кит. яз.
- [14] *Витгенштейн, Л.* Лекции по эстетике // *Классические тексты западной эстетики двадцатого века. Т. 2* // Под редакцией Лу Яна, Шанхай: Издательство Фуданьского университета, издание 2000. С. 213. На кит. яз.
- [15] *Кассирер, Э.* Логика гуманитарных наук / Пер. Шэнь Хуэй и др. Пекин: Издательство Китайского народного университета, 1991. С. 153. На кит. яз.
- [16] *Hillman, J.* The Practice of Beauty // *Uncontrollable Beauty: Toward a New Aesthetics* / Bill Beckley and David Shapiro, eds. New York: Allworth Press, 1998. P. 265.
- [17] *Leroux, C.* Life and the Symbolic in the Philosophy of Ernst Cassirer. Thesis of Degree of Master of Arts (Philosophy) at Concordia University, 2011. P. 54.

TO NEW MEANINGS OF AESTHETICS ON THE BASE OF PROCESS PHILOSOPHY

Abstract

Generalization of contemporary aesthetic investigations and results of Arthur Danto's work lead us to the conclusion that the discipline known as "aesthetics", is undoubtedly the culmination of the epistemological model formed on the basis of the "ontological paradigm" of the finite. Obviously, beauty is identified only as a low-level epistemology (perceptual awareness) with an expressive character, ignoring the "true identity" of beauty. The author of this publication argues that the "generalization of aesthetic research" inevitably destroyed the "fixed paradigm of beauty." Contemporary theorists of aesthetics have gradually abandoned the discussion of the question "what is beauty?" in the ontological aspect. Therefore, "generalization of aesthetic research" also implies a deep rethinking and reconstruction of epistemological and ontological aesthetics, which makes it possible to predict the contours of the "aesthetics of the future".

Keywords

Process philosophy; contemporary aesthetics; future aesthetics; irrefutable proof.

² *Liu XueZhen* is a postgraduate student at the Department of Aesthetics, Faculty of Philosophy, Lomonosov Moscow State University; this publication presents a part of his studies at the materials of his dissertation for Candidate in Philosophical Sciences (PhD in Philosophy) degree; e-mail: Liu_XueZhen@outlook.com - AU.

ИСТОРИЯ / HISTORY

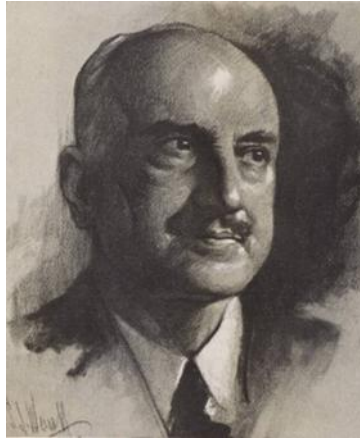


Джордж Сантаяна

ЧУВСТВО КРАСОТЫ

*Часть вторая*³

*Перевод Сергея Дзикевича*⁴



Портрет Дж. Сантаяны.

*Сэмюэл Джонсон Вулф для журнала Time*⁵

3 Мы разделили этот весьма объемный текст на две приблизительно равные части, но публикуем текст без сокращений как важный памятник истории развития эстетической мысли рубежа XX века. Начало см. в AU. Vol. 3-4 (18-19). 2022. - AU

4 Дзикевич, Сергей Анатольевич - к.ф.н., доцент кафедры эстетики философского факультета МГУ имени М.В. Ломоносова; э-почта: aestheticauniversalis@gmail.com. - AU

5 Общественное достояние. - AU

Форма и хитросплетения орнамента

§ 41. Красота формы реже всего встречается в искусственных или естественных предметах и представляет собой предмет восхищения. Нужно время, чтобы идентифицировать ее, а также тренировка и тонкость восприятия, чтобы наслаждаться ей. Движение или цвет — вот что в первую очередь интересует ребенка в игрушках, как и в животных; а необученный художник начинает украшать задолго до того, как приступает к рисованию. Пещеру и вигвам раскрашивают краской или увешивают трофеями, прежде чем какое-либо удовольствие начнет вызывать их форма; обращение к обособленным чувствам и к ассоциациям богатства и роскоши значительно предшествует обращению к воспринимаемой гармонии формы. В музыке мы наблюдаем ту же градацию; во-первых, мы ценим его чувственную и сентиментальную ценность; только с образованием мы можем наслаждаться ее формой. Пластические искусства начинаются, таким образом, с хитросплетений орнамента и с символизма. Эстетическое наслаждение богатством материала, обилием орнамента, значимостью внешнего вида коренится во всем, но не в самой форме.

Соответственно, в произведениях искусства мы имеем два независимых источника эффекта. Первая — это полезная форма, которая порождает тип и, в конечном счете, красоту формы, когда тип идеализирован путем подчеркивания его внутренне приятных черт. Вторая — красота орнамента, которая исходит от возбуждения чувств или воображения, от цвета, обилия или тонкости деталей. Исторически последний сначала развивается и применяется к форме, пока еще просто полезной. Но само наличие орнамента привлекает созерцание; внимание, уделяемое объекту, помогает зафиксировать его форму в уме и заставить нас отличать менее изящное от более изящного. Тогда ощущаются два вида красоты, и, поддавшись той тенденции к единству, которую всегда выдает ум, мы начинаем

подчинять и организовывать эти два совершенства. Орнамент распределен так, чтобы подчеркнуть эстетическую сущность формы; приблизить ее к идеалу, гармонично добавляя случайные интересы к внутренним интересам структурных линий.

Здесь, конечно, большое поле для разнообразных комбинаций и компромиссов. Некоторые художники очарованы украшением и думают о структуре просто как о фоне, на котором оно может быть наиболее выигрышно отображена. Другие, придерживающиеся более строгого вкуса, позволяют орнаменту только подчеркивать основные линии рисунка или скрывать такие негармоничные элементы, которые природа или полезность могут помешать им устранить.⁶ Таким образом, мы можем колебаться между декоративными и структурными мотивами только в одном случае. Для каждого стиля можем ли мы найти идеальное равновесие, в котором величайшая сила и ясность сочетаются с грандиозным великолепием.

Менее утонченная, но все же очень эффектная комбинация, которую придумали многие восточные и готические архитекторы, а

⁶ Было бы суеверием предполагать, что утонченный вкус обязательно найдет актуальное и полезное совершенным; скрывать структуру столь же правомерно, как и подчеркивать ее, и по той же причине. Делаем упор в сторону абстрактной красоты, в сторону абсолютного удовольствия; и мы скрываем что-то или устраним в том же именно в том же отношении. Самый изысканный греческий вкус, например, предпочитал драпировать нижнюю часть женской фигуры, как на Венере Милосской; также у мужчин брить волосы на лице и теле, чтобы сохранить чистоту и силу линий. В одном случае мы скрываем структуру, в другом — раскрываем ее, модифицируя природу, чтобы она в большей степени соответствовала нашим способностям восприятия. Ибо, в конце концов, следует помнить, что красота или удовольствие, доставляемое глазу, не является руководящим принципом в мире природы или в мире практических искусств. Красота в природе является результатом функциональной адаптации наших чувств и воображения к механическим продуктам нашей окружающей среды. Это приспособление никогда не бывает полным, и, соответственно, остается место для изящных искусств, в которых красота есть результат преднамеренного приспособления механических форм к тем функциям, которые уже приобрели наши чувства и воображение. В этом бдительном подчинении нашим эстетическим требованиям и заключается сущность изобразительного искусства. Природа — основа, но человек — цель.

также найденная, быть может, случайно, во многих зданиях в стиле барокко; орнамент и структура представлены с крайним акцентом, но локально разделены; обширная грубая стена, например, представляет собой одно, а изобилие безумных украшений, сгрудившихся вокруг центральной двери или окна, представляет собой другое.

Готическая архитектура предлагает нам в своей вершине и контрфорсе поразительный пример принятия механической конструкции и ее превращения в элемент красоты. Ничто не могло быть на первый взгляд безнадежнее внешней полуарки, подпирающей стенку пирса, или дымообразной тяжести камней, придавших его сверху; но мужественное принятие этих требований и смиренное изучение их формы выявило новый и странный эффект: сбивающую с толку и стимулирующую сложность масс, подвешенных в воздухе; обилие линий, разнообразие поверхностей, живописность светотени. Ему нужно было лишь небольшое прикладное украшение, разумно распределенное; молдинг в арках; витиеватый балдахин и статуя среди контрфорсов; несколько ухмыляющихся монстров, высывающихся из неожиданных укромных уголков; листовые почки на самых верхних вершинах; вонзание тут и там какой-нибудь галереи, парапета или башенки в кружево на фоне неба — и здание стало поэмой, неисчерпаемым чувством. Добавьте немного проплывающего облака, отбрасывающего свою движущуюся тень на кучу, добавьте кружение птиц вокруг башен, и вы получите незабываемую красоту; быть может, не самый благородный, самый разумный или самый устойчивый, но тот, при существовании которого воображение богаче, а мир интереснее.

Таким образом мы принимаем формы, навязанные нам полезностью, и приучаемся воспринимать их потенциальную красоту. Знакомство порождает презрение только тогда, когда порождает невнимание. Когда разум поглощен своими восприятиями и подчиняется им, он включает в них все больше и больше собственных функциональных ценностей и делает их в

конечном счете красивыми и выразительными. Таким образом, ни один язык не может быть уродливым для тех, кто хорошо на нем говорит, и никакая религия не может быть бессмысленной для тех, кто научился вливать свою жизнь в ее формы.

Конечно, эти формы различаются по внутреннему совершенству; они по своему специфическому характеру более или менее подходят и понятны для среднего ума. Но не всякий человек и не во всяком возрасте может выбрать свой собственный путь; обычно у нас есть только выбор между тем, чтобы двигаться вперед в уже выбранном направлении или останавливаться и преграждать путь другим. Единственная возможная реформа — это реформа изнутри; более тщательное изучение и более разумное использование традиционных форм. Катастрофа следует за бунтом против традиции или полезности, которые являются основой и корнем нашего вкуса и прогресса. Но в рамках данной школы и как выразители ее духа мы можем приспособить и усовершенствовать наши работы, если, быть может, мы будем более вдохновенны, чем наши предшественники. Ибо чем лучше мы знаем данную вещь и чем больше мы осознаем ее сильные и слабые стороны, тем больше мы способны ее идеализировать.

Форма в словах

§ 42. Главное действие языка состоит в его значении, в идеях, которые он выражает. Но никакое выражение невозможно без представления, и это представление должно иметь форму. Эта форма средства выражения сама по себе является элементом воздействия, хотя в практической жизни мы можем упускать ее из виду, спеша уделить внимание смыслу, который она передает. Более того, это условие возможного выражения, и оно часто определяет способ восприятия внушаемого объекта. Ни одно слово не имеет такого же значения, как любое другое в том же или в другом языке.⁷ Но

⁷ Мало того, что слова непереводимы, когда конкретный предмет не имеет названия

внутреннее воздействие языка на этом не заканчивается. Отдельное слово есть не что иное, как этап в ряду образований, составляющих язык и сохраняющих для людей плод их опыта, очищенный и сконцентрированный в символе.

Это формирование начинается с самих элементарных звуков, которые необходимо различать и комбинировать, чтобы получились узнаваемые символы. Эволюция этих символов происходит спонтанно, вызванная нашей склонностью произносить всевозможные звуки и сохраняемая легкостью, с которой ухо различает эти звуки при их воспроизведении. Речь была бы абсолютным и несвязанным искусством, подобно музыке, если бы ею не руководила польза. Звуки действительно не имеют ничего общего с объектами, которые они символизируют; но прежде чем система звуков сможет представлять систему объектов, должно быть соответствие в группировках обоих. Таким образом, структура языка, в отличие от структуры музыки, становится зеркалом структуры мира, представляемого разуму.

Грамматика, изучаемая философски, сродни глубочайшей метафизике, ибо раскрывая строение речи, она раскрывает строение мысли и иерархию тех категорий, которыми мы мыслим мир. Именно благодаря этому параллельному развитию язык имеет свою функцию точного выражения опыта, и поэт, для которого язык является инструментом искусства, должен использовать его также с постоянным обращением к смыслу и достоверности; то есть он должен стать мастером опыта, прежде чем он сможет стать настоящим мастером слова. Тем не менее, язык — это, прежде всего, своего рода музыка, и прекрасные эффекты, которые он производит,

на другом языке, как «home» или «top ami», но даже когда предмет один и тот же, отношение к нему, заключенное в одном слове, не может быть передано другим. Таким образом, по моему мнению, «bread» является таким же неадекватным переводом человеческой интенсивности испанского «pan», как «Dios» — ужасной тайны английского «God». Это последнее слово обозначает вовсе не объект, а чувство, психоз, если не сказать целую главу религиозной истории. Английский язык отличается интенсивностью и разнообразием окраски слов. Я думаю, что ни в одном языке нет такого количества специфически поэтических слов.

обусловлены его собственной структурой, придающей, по мере того как он кристаллизуется по-новому, непредвиденную форму для опыта.

Поэтов можно разделить на два класса: музыканты и психологи. Первые являются мастерами значимого языка как гармонии; они знают, какие ноты звучат вместе и по очереди; они могут производить путем объединения звуков и образов, с помощью фуги страсти и остроты ума тысячи блестящих эффектов из старых материалов. Цицероновский оратор, эпиграмматические, лирические и элегические поэты дают примеры этого искусства. Психологи, с другой стороны, добиваются своего эффекта не внутренним владением языком, а более тесным его приспособлением к вещам. Драматические поэты, естественно, дают иллюстрацию.

Но как бы прозрачным мы ни хотели сделать наш язык, как бы мало мы ни призывали к его внутренним эффектам и обращали наше внимание исключительно на его выразительность, мы не можем избежать ограничений нашего конкретного средства. Характер языка, на котором говорит человек, и степень его умения говорить на нем всегда должны иметь огромное значение для эстетической ценности его сочинений; дело не в умении наблюдать, глубине мысли или чувства, язык портится плохим стилем и усиливается хорошим. Разнообразие языков и их непреложные эстетические ценности начинаются с самого звучания букв, со способа высказывания и характерных интонаций голоса; обратите внимание, например, на то, какое впечатление произвели на французов эти строки Альфреда де Мюссе:

*Jamais deux yeux plus doux n'ont du ciel le plus pur
Sondé la profondeur et réfléchi l'azur*⁸

⁸ В этой части перевода, поскольку автор обращается к выразительным аспектам языка и, в особенности, к его непереводаемым коммуникационным ресурсам, мы предпочитаем уклониться от перевода поэтических пассажей и иноязычных в отношении текста выражений, сохраняя их естественную форму; приводимые автором пассажи хрестоматийны, общеизвестны, и при необходимости могут быть

и сравните с его флейтоподобностью и дискантностью широту, глубину и объемность немецкого языка в этой неподражаемой строфе Гёте:

*Ueber allen Gipfeln Ist Ruh,
In allen Wipfeln Spürest du
Kaum einen Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest du auch.*

Даже если бы одна и та же мелодия могла быть сыграна на обоих этих вокальных инструментах, разница в их *тембре* делала бы значение мелодии в каждом случае совершенно различным.

Синтаксическая форма

§ 43. Один аспект невозможности адекватного перевода заключена в самой основе языка. К разнообразию звуков добавляются и другие аспекты. Синтаксис является следующим источником воздействия. Что может быть лучше Гомера или что может быть хуже почти любого его перевода? И это относится даже к таким близкородственным языкам, как индоевропейские, которые, в конце концов, имеют определенные соответствия синтаксиса и словоизменения. Если бы мог существовать язык с иными частями речи, чем наш, — например, язык без имен, — как воспроизводилось бы в нем то понимание опыта, та картина мира, которую содержит вся наша литература? Какими бы красотами ни обладал этот язык, ни одно из воздействий, производимых на нас, не скажу, что поэтами, но даже самой природой, не могло быть выражено в нем.

И такой язык не является немислимым. Вместо того чтобы обобщать все наши переживания вещи одним словом, ее именем, мы

легко идентифицированы и в русскоязычных версиях. - С.Д.

должны были бы с помощью соответствующих прилагательных вызывать в памяти различные ощущения, которые мы получили от нее; объекты, о которых мы думаем, были бы дезинтегрированы или, скорее, никогда не были бы объединены. О «солнце» они сказали бы «высокое, желтое, ослепительное, круглое, медленно движущееся», и перечисление этих качеств (как мы их называем) без намека на единство в их источнике могло бы дать более яркое и ясное представление. глубокое, хотя и более громоздкое представление фактов. Но как могла бы машина такого воображения быть способна воспроизвести результаты нашего воображения, когда объекты, наиболее очевидные и реальные для нас, были бы для этих умов совершенно неописуемы?

Такое же разнообразие проявляется и в языках, которые мы обычно знаем, только в меньшей степени. Наличие или отсутствие падежных окончаний у существительных и прилагательных, их родовое различие, богатство словоизменений у глаголов, частотность частиц и союзов — все эти характеристики делают один язык совершенно отличным от другого по гениальности и выразительности. Греческий, вероятно, лучший из всех языков по мелодичности, богатству, гибкости и простоте; до такой степени, что, несмотря на его сложные интонации, когда словарный запас приобретен, он более прост и естественен для современного человека, чем латынь его предшественников. Латынь - более жесткий язык; он по своей природе одновременно лаконичен и высокопарен, а исключительное сжатие и транспозиция, на которые он способен, делают его воздействие совершенно чуждым современному, почти неизменяемому языку. Возьмем, к примеру, эти строки Горация:

*me tabula sacer votiva paries indicat uvida
suspendisse potenti vestimenta maris deo,*

или эти Лукреция:

*Jamque caput quassans grandis suspirat arator
Crebrius incassum magnum cecidisse laborem.*

Какой конгломерат плебейской речи нашего времени мог произнести величавое величие этих лукрецианских слов, каждое из которых благородно и облачено в тогу?

Вместо неподражаемого взаимопроникновения слов в строфе Горация мы могли бы иметь внешние связи рифмы; и в самом деле кажется оправданием рифмы то, что она не только вносит что-то в мелодию и в распределение частей, но и придает искусственное отношение к фразам, окружающими ее, которые, если бы не она, ускользали бы от друг друга в быстром и необратимом потоке. В такой форме, как, например, сонет, мы имеем благодаря ассонансу реальное единство, навязываемое мысли; ибо сонет, в котором мысль не распределена должным образом по структуре стиха, не может считаться сонетом. В силу этой взаимосвязи частей сонет, *non plus ultra* рифмы, является самой классической из современных поэтических форм: гораздо более классической по духу, чем белый стих, который почти полностью лишен способности синтезировать фразу и сделать неожиданное неизбежным.

Эту красоту, дарованную древним синтаксисом их языка, современные могут достичь только комбинацией своих рифм. Возможно, это плохая замена, но лучше, чем полное отсутствие формы, чему способствует атомарный характер наших слов и плоское соседство наших предложений. Искусство, способное превратить каждое прозаическое предложение в жемчужину, — искусство, которое, возможно, достигнув такой высоты, что оно стало слишком сознательным, превратило фразы Тацита в ряд камней, — это искусство неприменимо к нашей более свободной среде; мы не можем придать глине отделку и красоту мрамора. Поэтому наша поэзия и речь вообще начинаются на более низком уровне; тем же усилием с помощью этого инструмента нельзя достичь той же красоты. Если когда-либо достигается равная красота, то она происходит от богатства внушения или утонченности чувств. Искусство слова остается безнадежно низшим. И что лучше всего доказывает это, так это то, что когда в наше время пробуждение

любви к красоте побуждает к утончению нашего поэтического языка, мы так быстро впадаем в сумасбродство, мрак и жеманство. Наши современные языки не восприимчивы к большой формальной красоте.

Литературная форма. Сценарий.

§ 44. Формы композиции в стихах и прозе, практикуемые в каждом языке, представляют собой дальнейшие организации слов и имеют формальные значения. Самой требовательной из этих форм и той, которая доведена до величайшего совершенства, является драма; но исследовать природу этих действий принадлежит риторике и поэтике, и мы отчетливо указали здесь принцип, лежащий в их основе. Сюжет, который Аристотель делает, и вполне справедливо, самым важным элементом воздействия драмы, есть формальный элемент драмы как таковой: этос и чувства суть выражение, а стихосложение, музыка и сценические приемы - это материалы. В соответствии с романтической тенденцией нового времени современные драматурги — Шекспир, а также Мольер, Кальдерон и другие — добиваются духом, а не сюжетом; ибо очевидной характеристикой современного гения является изучение и наслаждение выражением, — внушением неданного, — а не формой, гармонией данного.

Этос интересен главным образом личными наблюдениями, которые он обобщает и раскрывает, или обращением к собственному действительному или воображаемому опыту; это портретная живопись, и она запечатлевает то, что мы любим, независимо от того очарования, которое она оказывает на нас в данный момент и в этом месте. Он взывает к нашим чувствам; он их не формирует. Но сюжет представляет собой синтез действий и воспроизведение тех переживаний, из которых первоначально выведено наше представление о людях и вещах; ибо характер никогда нельзя наблюдать в мире иначе, чем проявляющийся в действии.

В самом деле, было бы фундаментально более точно сказать, что характер является символом и ментальным сокращением для особого набора действий, чем сказать, что действия являются проявлением характера. Ибо действия — это данные, а характер — предполагаемый принцип, а принцип, вопреки своему названию, никогда не бывает более чем описанием *апостериори* и кратким изложением того, что под ним подразумевается. Сюжет, кроме того, придает пьесе индивидуальность и тренирует изобретательность; это, как снова говорит Аристотель, самая трудная часть драматического искусства, для которой практика и тренировка совершенно необходимы. И этот сюжет, дающий по своей природе определенную картину человеческого опыта, включает в себя и предполагает этос его действующих лиц.

То, что делают великие персонажи, такие как Шекспир, — это просто разработка и развитие (возможно, далеко за пределами требований сюжета) намек на человеческую индивидуальность, содержащегося в этом сюжете. Это как если бы, почерпнув из повседневных наблюдений некоторое знание о характерах наших друзей, мы бы изобразили, как они говорят и делают всевозможные сверххарактерные вещи, а время от времени в монологе обнажают даже яснее, чем в любых возможных действиях, тот характер, который их наблюдаемое поведение заставило нас приписать им. Это гениальное и захватывающее изобретение, и оно восхищает нас явным открытием скрытой личности; но серьезное и ровное развитие сюжета имеет более устойчивую ценность в своем большем сходстве с жизнью, что позволяет нам видеть чужие умы через посредство событий, а не события через посредство чужих умов.

Характер как эстетическая форма

§ 45. Мы только что подошли к одному из наиболее желанных в нашей литературе и наиболее ценимых нами единств, когда они достигнуты, — к портрету, индивидуальности, характеру. Построение сюжета мы называем вымыслом, а построение

персонажа достойным имени творения. Поэтому, возможно, будет нелишним, завершая обсуждение формы, посвятить несколько страниц психологии рисования персонажей. Как возникает то единство, которое мы называем характером, как оно описывается и на чем основывается его действие?

Мы можем сразу констатировать как очевидное, что здесь мы имеем случай такого типа: сходство различных лиц смешивается, их различия аннулируются, и в полученном восприятии подчеркиваются те черты, которые особенно понравились или заинтересовали нас. В абстрактном виде это может служить для описания происхождения идеи характера точно так же, как и идеи физической формы. Но иная природа материала — тот факт, что характер есть не предъявление чувству, а рационалистический синтез последовательных действий и чувств, не соединяемый ни в какой образ, — делает такое описание в данном случае гораздо более неудовлетворительным, чем в случае материальных форм. Мы не можем понять, как именно происходят эти суммирования и сокращения, когда мы не имеем дело с видимым объектом. И мы можем даже чувствовать, что в развитии некоторых идеальных характеров есть целостность и внутренняя сущность, что делает такое обращение с ними в корне ложным и искусственным. Субъективный элемент, спонтанное выражение нашей собственной страсти и воли имеет здесь столь большое значение, что создание идеального характера становится новой и своеобразной проблемой.

Однако существует способ понимания и определения характера, который все еще имеет близкое сходство с процессом, посредством которого воображение создает тип любого физического вида. Мы можем собрать сведения, например, о ядре слова, обозначающего какое-либо человеческое состояние или занятие, ряд отстраненных наблюдений. Мы можем держать в памяти или даже в кармане записную книжку, в которой прилежно зафиксированы наблюдения за языком, манерами, одеждой, жестами и историей людей, которых мы встречаем, с классификацией нашей статистики по таким рубрикам, как трактирщики, солдаты, горничные, гувернантки,

авантюристки, немцы, французы, итальянцы, американцы, актеры, священники и профессоры. А затем, когда представится случай описать или поместить в книгу или пьесу какой-либо из этих типов, все, что нам нужно сделать, это просмотреть наши заметки, выбрать нужное в соответствии с потребностями момента и, если мы искусны в воспроизведении, получим таким способом реалистичный образ человека, которого мы хотим изобразить.

Этот процесс, через который романисты и драматурги могут проходить намеренно, мы все совершаем невольно. В каждый момент опыт оставляет в нашем сознании какую-то черту, какое-то выражение, какой-то образ, который останется там привязанным к имени человека, класса или национальности. Наши симпатии и антипатии, наши суммарные суждения о целых категориях людей суть не что иное, как отчетливо сохранившееся некоторое такое впечатление. Эти черты обладают жизненной силой. Если картина, которую они рисуют, односторонняя и неадекватная, то ощущение, которое они вспоминают, может быть ярким и наводить на мысль о многих других аспектах происходящего. Так эпитеты у Гомера, хотя они часто далеки от описания сущности предмета — *γλαυκῶπιζ Ἀθήνη, εὐκνήμιδεζ Ἀχαιοί* — как бы напоминают о каком-то ощущении и придают живость повествованию. Приводя вас через одно чувство к присутствию объекта, они дают вам тот же намек на дальнейшее открытие, то же ожидание опыта, которое мы испытываем при виде того, что мы называем реальным.

Таким образом, видна большая изобразительная сила этого метода наблюдения и агрегирования характерных признаков. Но не таким методом были созданы самые известные или самые достоверные задуманные персонажи. Этот метод дает средние или, самое большее, основные черты типа, но великие персонажи поэзии — Гамлет, Дон Кихот, Ахиллес — не являются средними, они даже не являются набором общих характерных черт определенных классов мужчин. Они кажутся людьми; то есть их действия и слова, как будто, исходят из внутренней природы индивидуальной души. Сообщается, что Гёте сказал, что он задумал характер своей Гретхен совершенно

без наблюдения за оригиналами. И действительно, он, вероятно, не нашел бы ни одного. Его творение скорее само является оригиналом, о котором мы иногда можем думать, что видим с ним некоторое сходство в реальных девушках. Именно вымысел здесь является эталоном естественности. И здесь, как и во многих других случаях, мы можем повторить изречение, что поэзия правдивее истории. Возможно, ни одна настоящая служанка никогда не говорила и не действовала так естественно, как эта воображаемая.

Если мы думаем, что в этих утверждениях есть какой-то парадокс, мы должны принять во внимание, что эталон естественности, индивидуальности и истины находится в нас самих. Нам кажется, что реальный человек обладает характером и последовательностью, когда его поведение таково, что оставляет в нашем уме определенный и простой образ. Сами по себе, если бы мы могли сосчитать все их неоткрытые пружины действия, все люди имеют одинаковый характер и последовательность: все одинаково подходят для того, чтобы быть типами. Но их характеры не одинаково понятны нам, их поведение не одинаково понятно, и их мотивы не одинаково понятны. Те, кто больше всего привлекает нас, либо сами по себе, либо тем акцентом, который они заимствуют из-за своего сходства с другими индивидуумами, — это те, кого мы помним и рассматриваем как центры, вокруг которых колеблются вариации. Эти люди естественны: все остальные более или менее эксцентричны.

Идеальные персонажи

§ 46. Поскольку критерий естественности, таким образом, субъективен и определяется законами нашего воображения, мы можем понять, почему спонтанное творение ума может быть более поразительным и живым, чем любая реальность или любое отвлечение от реальностей. Художник может изобрести форму, которая, приспособиваясь к воображению, поселится там и станет точкой отсчета для всех наблюдений и эталоном естественности и

красоты, тип может быть введен в сознание внезапно, благодаря случайному представлению формы, которая благодаря своей внутренней импрессивности и связности воображения приобретает то превосходство, которое привычка или взаимное подкрепление конвергентных переживаний обычно придает эмпирическим восприятиям.

Этот метод создания типов и есть то, что мы обычно называем художественным творчеством. Название указывает на внезапность, оригинальность и индивидуальность достигнутой таким образом концепции. То, что мы называем идеализацией, часто является ее примером. Однако при собственно идеализации происходит устранение индивидуальной эксцентричности; результат абстрактен и, следовательно, скуден. Эта скудость часто ощущается большим недостатком, чем случайное и живописное несовершенство реальных людей, и поэтому художник обращается к грубому факту, изучает и воспроизводит его с неразборчивым вниманием, чтобы не потерять силы и индивидуальности в изображении предмета. Появляется не подпадающий под вкус тип, он очевидно вынужден балансировать между абстрактной красотой и непривлекательным образцом.

Но великие и мастерские представления об идеале не представляют собой ни то, ни другое. Они представляют идеальную красоту именно с той определенностью, с какой иногда представляет ее сама природа. Когда мы находим в толпе несравненно прекрасное лицо, мы тотчас же узнаем в нем воплощение идеала; в то время как оно содержит тип — иначе мы сочли бы его чудовищным и гротескным, — оно облекает этот тип в особое великолепие формы, цвета и выражения. В нем есть индивидуальность. Точно так же воображаемые фигуры поэзии и пластического искусства могут иметь индивидуальность, придаваемую им счастливым сочетанием их элементов в воображении. Это не идеализации, это спонтанные вариации, которые могут возникнуть в уме так же легко, как и в мире. Они возникают в

*The wreathèd trellis of a working brain;⁹
... With all the gardener fancy e'er could feign
Who, breeding flowers, will never breed the same.*

Одним словом, воображение порождает так же, как и абстрагирует; оно наблюдает, комбинирует и отменяет; но это тоже грезится. В нем возникают спонтанные синтезы, которые не являются математическими средними образами, получаемыми им от чувств; они являются следствиями рассеянных возбуждений, оставленных в мозгу ощущениями. Эти волнения постоянно меняются в своих различных обновлениях и иногда принимают такую форму, что душа удивляется внутреннему соз невиданной красоты. Если это внутреннее видение ясно и устойчиво, у нас есть эстетическое вдохновение, призвание к творчеству; и если мы сможем также овладеть техникой соответствующего искусства, мы поспешим воплотить это вдохновение и осуществить идеал. Этот идеал будет постепенно признан в высшей степени прекрасным по той же самой причине, по которой объект, если бы он был представлен в реальном мире был бы признан в высшей степени прекрасным; потому что, воплощая известный тип формы, то есть будучи настоящим человеком, животным или растением, он обладал бы в необычайной степени теми непосредственными чарами, которые более всего подчиняют себе наше внимание.

Таким образом, воображаемые формы различаются по своему достоинству и красоте не в соответствии с их близостью к факту или типу в природе, а в зависимости от легкости, с которой нормальное воображение воспроизводит содержащийся в них синтез. Добавить крылья человеку всегда было естественной фантазией; потому что человек легко может вообразить себя летящим, и эта мысль доставляет ему удовольствие. Таким образом, крылатый человек является формой, общепризнанно прекрасной; хотя может случиться так, как это случилось с Микеланджело, что наша оценка

⁹ В сплетении решетки головного мозга. - С.Д.

действительной формы человеческого тела окажется слишком тонкой и всепоглощающей, чтобы позволить нам насладиться даже такой очаровательной и воображаемой экстравагантностью. Кентавр — еще один прекрасный монстр. Воображение может легко проследить синтез сна, в котором лошадь и человек слились воедино и впервые дали славное представление об их объединенной жизненной силе.

Это же условие определяет ценность воображаемых личностей. От богов до персонажей комедии, все они, в соответствии со своей красотой, являются естественными и волнующими выражениями возможной человеческой деятельности. Мы иногда переделываем видимые формы в воображаемых существ; но наша оригинальность в этом отношении ничтожна по сравнению с обилием образов действия, возникающих в нас как во сне, так и наяву; мы постоянно мечтаем о новых ситуациях, экстравагантных приключениях и преувеличенных страстях. Даже наши более трезвые мысли очень склонны следить за возможным успехом какого-либо предприятия и предвосхищать удовлетворение любви и честолюбия. Поэтому ум особенно чувствителен к образам действий и характеров; нас легко заставить следить за судьбой любого героя и разделять его чувства.

Наша воля, как сказал Декарт в другом контексте, бесконечна, тогда как наш разум конечен; мы очень близко следуем опыту в наших представлениях о вещах, и даже мебель сказочной страны имеет печальное сходство с земной; но нет предела эластичности нашей страсти; и мы любим воображать себя королями и нищими, святыми и злодеями, молодыми и старыми, счастливыми и несчастными. Кажется, что в каждом из нас заложена безграничная способность к развитию, которую обстоятельства жизни определяют в узком русле; и нам нравится мстить в наших мечтах за эту приписываемую ограниченность, причисляя себя ко всему, чем мы не являемся, но могли бы так легко быть. Мы полны сочувствия ко всякому проявлению жизни, каким бы необычным оно ни было; и даже представление о бесконечном знании и счастье, — что не может быть ничего более удаленного от нашего состояния или более

неосуществимого для нашего воображения, — остается для нас вечно интересным.

Следовательно, поэту, желающему описать характер, не нужно вести блокнот. Есть более быстрый путь к сердцу — если у него есть дар найти его. Вероятно, его читатели сами не вели записных книжек, и его подробные наблюдения будут эффективны только тогда, когда он описывает что-то, что они тоже случайно заметили. Таким образом, типичных персонажей, поддающихся описанию эмпирическим методом, немного: скряга, любовник, старая няня, инженер и другие типы традиционной комедии. Любая более подробная спецификация привлекла бы лишь небольшую аудиторию в течение короткого времени, потому что изображенные характеристики больше не существовали бы, чтобы их можно было распознать. Но какой бы опыт ни имели слушатели поэта, они люди. Они будут обладать определенными способностями воображения, чтобы представить себе и восхититься теми формами характера и действия, которые, хотя и никогда не встречаются в действительности, ощущаются каждым человеком как выражающие то, чем он сам мог бы быть и был бы, будь обстоятельства более благоприятными.

Поэту стоит только изучить себя и искусство выражения своих собственных идеалов, чтобы обнаружить, что он выразил идеалы других людей. Ему достаточно лишь разыграть в себе роль каждого из своих персонажей, и если он обладает той гибкостью и той определенностью воображения, которые вместе составляют гениальность, он может выразить для своих собратьев те внутренние склонности, которые в них остались мучительно немymi. Его будут приветствовать как хозяина человеческой души. Он может ничего не знать о мужчинах, у него может не быть почти никакого опыта; но его творения сойдут за образцы естественности и за типы человечества. Их имена будут у всех на устах, и жизнь многих поколений обогатится видением, можно даже сказать, дружбой этих воображаемых существ. Они обладают индивидуальностью, но не реальностью, потому что

индивидуальность есть вещь, приобретаемая в уме посредством скопления его впечатлений. У них есть сила еще и потому, что она зависит от уместности стимула затронуть пружины реакции в душе. И они, конечно, красивы, потому что в них воплощается величайшее из наших воображаемых наслаждений — наслаждение воплощением наших скрытых способностей и блужданием без напряжения и противоречия действительного существования во всех формах возможного бытия.

Религиозное воображение

§ 47. Величайшее из этих творений не было работой какого-либо одного человека. Они были медленным продуктом благочестивого и поэтического воображения. Начав с какого-нибудь олицетворения природы или какого-нибудь воспоминания о великом человеке, народная и жреческая традиция усовершенствовала и развила идеал; оно сделало его выражением стремления людей и эквивалентом их нужды. Преданность каждого племени и псалмопевца святыне добавляла какой-либо атрибут богу или какую-то притчу к его легенде; и, таким образом, вокруг ядра какой-то первоначальной божественной функции воображение народа собрало все возможные ее выражения, создав законченную и прекрасную личность со своей историей, своим характером и своими дарами. Ни один поэт никогда не мог сравниться по совершенству и значимости с этими религиозными творениями. Величайшие персонажи художественной литературы неинтересны и нереальны по сравнению с представлениями о богах; настолько, что люди поверили, что их боги обладают объективной реальностью.

Формы, которые люди видят во сне, могли быть причиной веры в смутные и тревожные призраки; но вера в отдельных и четко определенных божеств, с которыми можно было бы отождествлять видения сновидений, очевидно, обусловлена внутренней последовательностью и впечатляющей представленности об этих божествах. Видения никогда не предполагали бы легенду и

атрибуты бога; но когда фигура бога была однажды вообразена, а его имя и внешний вид зафиксированы в воображении, было бы легко узнать его в любой галлюцинации или истолковать любое событие как происходящее благодаря его силе. Эти проявления, которые составляют свидетельство его действительного существования, могут рассматриваться как проявления его, а не какой-то смутной, неизвестной силы, только тогда, когда воображение уже обладает ярким его образом и его соответствующих функций. Эта картина — произведение спонтанной фантазии.

Несомненно, когда вера однажды определена и особый умопостигаемый бог выделяется в ночи и ужасе всепроникающей природной силы, вера в его реальность помогает сосредоточить наше внимание на его природе и, таким образом, развивать и обогащать нашу идею. Вера в реальность идеальной личности порождает ее дальнейшую идеализацию. Если бы кому-нибудь из греческих провидцев пришло в голову приписывать события влиянию Ахилла или приносить ему жертвы в пылу энтузиазма, зажженного мыслью о его красоте и добродетели, легенда об Ахилле, ставшем богом, была бы расширена и углублена; она была бы морализована, как легенда о Геракле, или натурализована, как легенда о Персефоне, и то, что теперь представляет собой не что иное, как поэтический персонаж необычайной силы и возвышенности, стало бы обожаемым покровителем поколения за поклоном и проявлением божественного человека.

Тогда Ахилл был бы такой же значимой и незабываемой фигурой, как Аполлон или его сестра, как Зевс, Афина и другие великие боги. Если бы когда-нибудь, пока длилась эта фаза религии, его характер был затемнен, а черты лица потускнели, его воссоздавал бы каждый новый поклонник: поэты никогда не устанут воспевать его хвалу, а скульпторы — воссоздавать его форму. Когда после того, как герой был средоточием и объектом такого большого труда воображения, вера в его реальность исчезла, чтобы быть перенесенным на какое-то другое представление о космической силе, он остался бы идеалом

поэзии и искусства, оказывающим формирующее влияние на все культурные умы. Таким он и предстает, как и все великие творения общепризнанной фантастики, но он был бы неизмеримо большим, если бы вера в его реальность заставляла творческое воображение постоянно сосредоточиваться на его природе.

Читатель не может не видеть, что все это в равной степени относится и к христианскому пониманию священных личностей. Христос, Дева Мария и святые могли быть именно такими, какими их рисует наше воображение; это вполне возможно; не вижу я и невозможности того, чтобы концепции других религий сами по себе могли иметь действительные аналоги где-то во Вселенной. Это вопрос веры и эмпирических данных, которые нас здесь не касаются. Но как бы ни описывали истину наши представления, очевидно, что они выросли в наших умах в результате внутреннего процесса развития. Материалы истории и традиции были расплавлены и переплавлены благочестивым воображением в те образы, в присутствии которых живет наше благочестие.

Вот почему реконструированные логические боги метафизиков всегда являются оскорблением и издевательством над религиозным сознанием. Здесь тоже есть вероятность того, что какой-то из этих абсолютов может быть представлением истины; но метод, которым достигается это представление, насильственный и искусственный; в то время как традиционное представление о Боге есть спонтанное воплощение страстного созерцания и долгого опыта.

Как Бог религии отличается от Бога метафизики, так и Христос традиции отличается от Христа наших критически настроенных историков. Даже если мы воспримем евангельское повествование буквально и примем его за все, что мы можем знать о Христе, не позволяя себе никакого воображаемого истолкования центральной фигуры, мы должны получить Его идеал, я не скажу, что сильно отличающийся от того, что был знаком Св. Франциску или Св. Терезе, но даже от того, что в английском молитвеннике. Христос, которого люди любили и которому поклонялись, — это идеал их собственных сердец, построение вездесущей личности, живой и глубоко

понимаемой, из фрагментов истории и доктрины, связанных с именем. Этот субъективный образ вдохновил все молитвы, все обращения, все покаяния, милостыни и жертвоприношения, а также половину искусства христианского мира.

Дева Мария, легенда о которой так скудна, но власть которой над католическим воображением так велика, является еще более ясной иллюстрацией этого внутреннего построения идеальной формы. Все здесь есть спонтанное сочувственное развертывание двух данных событий: воплощения и распятия. Образ Богородицы, встречающийся в этих величественных сценах, постепенно проясняется и развивается, пока мы не приходим к мысли, с одной стороны, о ее свободе от первородного греха, а с другой — о ее всеобщем материнстве. Таким образом, мы приходим к замыслу одной из самых благородных из мыслимых ролей и одного из самых красивых персонажей. Жаль, что глупое иконоборчество так долго лишало протестантский ум созерцания этого идеала.

Возможно, это признак средней притупленности или усталости воображения некоторых рас и эпох, что они с такой готовностью отказываются от этих высших творений. Ибо, если мы полны надежд, почему бы нам не поверить, что лучшее, что мы можем вообразить, является также и самым верным; и если мы вообще не доверяем нашим пророческим дарам, почему мы должны цепляться только за самые низкие и бесформенные из наших иллюзий? От начала и до конца нашей перцептивной и воображаемой деятельности мы синтезируем материал опыта в единства, самостоятельная реальность которых вне доказательства, более того, вне возможности тени свидетельства. И все же жизнь разума, как и радость созерцания, всецело заключается в образовании и взаимоотношении этих единств. Эта деятельность дает нам все объекты, с которыми мы можем иметь дело, и наделяет их более тонкой и интимной частью их красоты. Самая совершенная из этих форм, судя по ее близости к нашим силам и ее устойчивости в присутствии нашего опыта, та, которой мы должны довольствоваться; никакой другой вид правдивости не мог добавить

к его ценности.

Величайшие подвиги синтеза, совершенные человеческим разумом, действительно, вероятно, будут превзойдены, и все еще сформированные идеалы будут вытеснены, потому что они не были основаны на достаточном опыте или не соответствовали этому опыту с достаточной точностью. Также возможно, что изменения в характере фактов или в силах интеллекта должны вызывать необходимость постоянной перестройки нашего мира. Но если человеческая природа не претерпит непостижимых изменений, то главная интеллектуальная и эстетическая ценность наших идей всегда будет исходить от творческого действия воображения.

ЧАСТЬ IV

ВЫРАЖЕНИЕ

Определение выражения

§ 48. Мы нашли в красоте материи и формы объективацию некоторых удовольствий, связанных с процессом непосредственного восприятия, с образованием, в одном случае, ощущения или качества, в другом, синтеза ощущений или качества. Но человеческое сознание не есть идеально чистое зеркало с четкими границами и четкими образами, определенными числом и исчерпывающе воспринимаемыми. Наши идеи на мгновение возникают наполовину из смутного континуума витального и рассеянного чувства и едва фиксируются, прежде чем они изменяются и трансформируются благодаря переключению внимания и восприятию новых отношений в идеи действительно других объектов. Эта текучесть ума сделала бы отражение невозможным, если бы мы не зафиксировали в словах и других символах определенное абстрактное содержание; таким образом, мы становимся

способными узнавать в одном восприятии повторение другого и узнавать в некоторых повторениях впечатлений устойчивый объект. Это различие и классификация содержаний сознания есть работа восприятия и понимания, а удовольствия, сопровождающие эту деятельность, составляют красоту чувственного мира.

Но наша власть над нашими мыслями простирается еще дальше. Мы не только конструируем видимые единства и узнаваемые типы, но и осознаем их сходство с тем, что в данный момент не воспринимается; то есть мы находим в них известную склонность и качество, им не присущие, значение и тон, которые, как мы увидим при исследовании, были надлежащими характеристиками других предметов и чувств, когда-то связанных с ними в нашем сознании. опыт. Приглушенные отголоски этих связанных чувств продолжают в мозге и, видоизменяя нашу нынешнюю реакцию, окрашивают образ, на котором сосредоточено наше внимание. Таким образом, качество, приобретаемое объектами через ассоциацию, и есть то, что мы называем их выражением. В то время как в форме или материале имеется один объект с его эмоциональным воздействием, в выражении их два, а эмоциональное воздействие принадлежит характеру второго или внушаемого. Таким образом, выражение может посредством внушения сделать прекрасными вещи сами по себе безразличными или может усилить красоту, которой они уже обладают.

Выражение не всегда отличимо в сознании от ценности материала или формы, потому что мы не всегда имеем различимую память о родственной идее, которую подразумевает выразительность. Когда у нас есть такое воспоминание, как при виде какого-нибудь когда-то посещенного сада, мы ясно и спонтанно приписываем нашу эмоцию воспоминанию, а не наличному факту, который оно украшает. Возрождение удовольствия и его воплощение в наличном объекте, который сам по себе мог бы быть безразличным, здесь очевиден и признан.

Отчетливость анализа действительно может быть настолько велика, что мешает синтезу; мы можем настолько полностью

перейти к внушаемому объекту, что наше удовольствие воплотится в воспоминании о нем, в то время как внушающее ощущение будет упущено из виду, и выразительность наличного объекта не сможет сделать его красивым. Таким образом, воспоминания о потерянном друге не становятся прекрасными благодаря сентиментальным ассоциациям, которые могут сделать их драгоценными. Ценность ограничивается образами памяти; они слишком ясны, чтобы позволить любой из этих ценностей ускользнуть и распространиться на остальную часть нашего сознания и украсить объекты, которые мы действительно созерцаем. Мы прямо говорим: я ценю эту мелочь за ее ассоциации. И пока продолжается это деление, ценность вещи не является для нас эстетической.

Но небольшое затемнение нашей памяти часто делает это таковым. Пусть образы прошлого исчезнут, пусть они останутся просто ореолом и намеком на счастье, висящим над сценой; тогда эта сцена, как бы она ни была пуста и неинтересна сама по себе, будет иметь глубокое и интимное очарование; мы будем довольны самой его вульгарностью. Мы не будем так легко признаваться, что ценим это место за его ассоциации; мы скорее скажем: я люблю этот пейзаж; это имеет для меня невыразимое притяжение. Сокровища памяти расплавились и растворились и теперь золотят то, что их заменяет; они дают этому объекту выражение.

Таким образом, выражение отличается от материальной или формальной ценности лишь так, как привычка отличается от инстинкта — по своему происхождению. Физиологически они оба являются приятными излучениями данного раздражителя; мысленно они оба являются значениями, включенными в объект. Но наблюдатель, рассматривающий ум исторически, увидит в одном случае сохранение опыта, а в другом — реакцию врожденной предрасположенности. Более того, это переживание обычно запоминается, и тогда внешний источник очарования, придаваемого выражением, становится очевидным даже для сознания, в котором оно возникает. Слово, например, часто прекрасно просто в силу своего значения и ассоциаций; но иногда эта выразительная красота

добавляется к музыкальности самого слова. Таким образом, во всяком выражении мы можем различать два аспекта: первый — это реально представленный объект, слово, образ как выразительная вещь; второй — внушаемый объект, вызванная дальнейшая мысль, эмоция или образ как выраженная вещь.

Они лежат вместе в уме, их союз и составляет выражение. Если значение полностью заключено в первом члене, у нас нет красоты выражения. Декоративные надписи в сарацинских памятниках не могут быть красивыми для того, кто не читает по-арабски; их очарование полностью связано с материалом и формой. Если же они и имеют какое-либо выражение, то благодаря таким мыслям, какие они могли бы внушить, как, например, о набожности и восточной сентенциозности строителей и отчужденности от нас всего их мира. И даже эти внушения, будучи блужданием нашего воображения, а не изучением объекта, не могли бы вызвать удовольствия, которое было бы воплощено в настоящем образе. Свиток остался бы без выражения, хотя его присутствие могло бы натолкнуть нас на интересные видения других вещей. Два аспекта были бы слишком независимыми, и внутренняя ценность каждого оставалась бы отличной от ценности другого. Не было бы видимой выразительности, хотя могли бы быть дискурсивные намеки.

В самом деле, если бы выражение конституировалось внешним отношением предмета к предмету, то все было бы выразительно одинаково, неопределенно и универсально. Цветок в щели стены выражал бы то же самое, что и бюст Цезаря или «Критика чистого разума». Что составляет индивидуальную выразительность этих вещей, так это круг мыслей, связанных с каждой из них в данном уме; мои слова, например, выражают мысли, которые они действительно вызывают у читателя; одному человеку они могут сказать больше, чем другому, и мне они могут сказать больше или меньше, чем вам. Мои мысли останутся невысказанными, если мои слова не пробудят их в вас, и весьма вероятно, что ваша высшая мудрость найдет в том, что я говорю, проявление тысячи принципов, о которых я и не подозревал. Выражение зависит от соединения двух терминов, один

из которых должен быть представлен воображением; и ум не может дать то, чем он не обладает. Выразительность всего соответственно возрастает с интеллектом наблюдателя.

Но чтобы выражение было элементом красоты, оно должно, конечно, выполнять еще одно условие. Я могу видеть отношения предмета, я могу прекрасно понимать его и тем не менее относиться к нему с полным безразличием. Если удовольствие не удастся, отсутствует сама субстанция и протоплазма красоты. Как мы видели, даже удовольствия недостаточно; ибо я могу получить письмо, полное самых радостных новостей, но ни бумага, ни почерк, ни стиль не должны казаться мне красивыми. Пока я не смешаю впечатления и не наполню сами символы эмоциями, которые они вызывают, и не найду радость и сладость в самих словах, которые я слышу, выразительность не станет красотой; как когда они поют, *Gloria in excelsis Deo*.

Значение второго члена должно быть включено в первый; ибо красота выражения столь же присуща предмету, как и красота материала или формы, только она достается этому предмету не от простого акта восприятия, а от связи с ним дальнейших процессов, благодаря наличию прежних впечатлений. Мы можем удобно использовать слово «выразительность» для обозначения всей способности внушения, которой обладает вещь, и слово «выражение» для эстетической модификации, которую эта выразительность может вызвать в ней. Выразительность, таким образом, есть способность, придаваемая опытом любому образу, вызывать в уме другие образы; и эта выразительность становится эстетической ценностью, т. е. становится выражением, когда ценность, связанная с пробужденными таким образом ассоциациями, включается в наличный объект.

Ассоциативный процесс

§ 49. Самым чистым случаем, в котором может возникнуть выразительная ценность, может показаться тот, в котором оба

термина безразличны сами по себе и что доставляет удовольствие деятельность по их соотносению. Такое явление есть и в математике, и в любой загадке, ребусе или игре с символами. Но такие удовольствия падают вне эстетического поля при отсутствии всякой объективации; они представляют собой удовольствие от упражнения, и вовлеченные объекты не рассматриваются как субстанции, которым присущи эти ценности. Мы думаем о более или менее интересных задачах или вычислениях, но математику никогда не приходит в голову установить иерархию форм по их красоте. Только с помощью метафоры он мог сказать, что $(a + b)^2 = a^2 + 2ab + b^2$ — более красивая формула, чем $2 + 2 = 4$. Но по мере того, как такие понятия становятся в уме определенными и объективными, они приближаются к эстетическим ценностям, и употребление эстетических эпитетов при их описании становится более постоянным и буквальным.

Красоты абстрактной музыки лишь в одном шаге от таких математических отношений — это те отношения, которые представлены в чувственной форме и составляют воображаемый объект. Но, как мы ясно видим в этом последнем случае, когда отношение, а не термины составляют объект, мы имеем, если вообще существует красота, красоту формы, а не выражения; ибо чем более математическим является очарование музыки, тем больше формы и тем меньше выразительности мы видим в ней. В самом деле, чувство отношения здесь является сущностью самого объекта, и деятельность по переходу от одного аспекта к другому не только не выводит нас за пределы нашего представления к чему-то внешнему, но и конституирует это представление. Таким образом, удовольствие от этой относительной деятельности есть удовольствие от постижения определенной формы, и ничто не может быть более совершенным, чем формальная красота.

И здесь мы можем настаивать на одном принципиально важном моменте; а именно, что процесс ассоциации входит в сознание так же непосредственно и производит такое же простое ощущение, как и любой процесс в любом органе. Удовольствия и муки умственной

деятельности, наслаждение и усталость от нее ощущаются точно так же, как телесные впечатления; у них одинаковая непосредственность, хотя и не одна та же локализация. Их местопребывание закрыто для нашего повседневного наблюдения, и поэтому мы оставляем их бестелесными и воображаем, что они особенно духовны и сокровенны душе. Или мы пытаемся думать, что они по какой-то логической необходимости вытекают из сущностей объектов одновременно в нашем уме. Мы впадаем в бесконечные затруднения, пытаясь вывести совершенство и красоту, единство и необходимость из поддающихся описанию качеств вещей; мы повторяем рационалистическую фикцию превращения понятий, которые мы абстрагируем от наблюдения фактов, в силы, которые придают этим фактам характер и бытие.

Мы имеем, например, в присутствии двух образов ощущение их несоответствия; и мы говорим, что характер образов вызывает эту эмоцию; тогда как во сне мы постоянно имеем самые быстрые превращения и очевидные противоречия без всякого чувства несоответствия; потому что мозг дремлет и удается избежать необходимого шока и умственного торможения. Добавьте эту стимуляцию, и несоответствие вернется. Если бы такого потрясения никогда не было, мы бы не знали, что означает несоответствие; так же, как без непосредственного зрительного контакта мы должны знать значение синего или желтого.

Говоря это, мы на самом деле не опираемся на физиологическую теорию. Обращение к нашим знаниям о мозге облегчает понимание непосредственности наших чувств отношения; но эта непосредственность была бы очевидна для острого самоанализа. Нам не нужно думать о глазах или коже, чтобы почувствовать, что свет и тепло — это конечные данные; нам больше не нужно думать о мозговых возбуждениях, чтобы увидеть, что правое и левое, до и после, хорошее и плохое, один и два, сходное и непохожее являются неустраняемыми чувствами. Категории — это чувства без органов или с неизвестными органами. Точно так же, как различие наших ощущений цвета и звука никогда не могло бы быть отчетливым и

постоянным, если бы мы не натолкнулись на органы, которые, по-видимому, передают их и управляют ими; поэтому, возможно, классификация наших внутренних ощущений никогда не будет достигнута, пока не будут открыты соответствующие им органы; ибо психология всегда была физиологической, сама того не зная. Но эта истина остается — совершенно независимо от физических концепций, не говоря уже о метафизическом материализме, — что какими бы ни были исторические условия любого состояния ума, оно существует, когда оно действительно существует, непосредственно и абсолютно; каждая из его различных частей могла бы предположительно отсутствовать в нем; и его характер, так же как и его существование, есть просто чувственная данность.

Следовательно, удовольствие, принадлежащее сознанию отношений, так же непосредственно, как и всякое другое; действительно, наше эмоциональное сознание всегда едино, но мы относимся к нему как к результату многих и даже противоречащих друг другу чувств, потому что мы рассматриваем его исторически с целью его постижения и распределяем его на столько факторов, сколько мы находим объектов или причин для возникновения, к которым мы можем его отнести. Удовольствие от ассоциации есть непосредственное чувство, которое мы объясняем его отношением к чувству в прошлом или к мозговой структуре, измененной предыдущим опытом; точно так же и сама память, которую мы объясняем ссылкой на прошлое, есть своеобразное усложнение настоящего сознания.

Виды ценности во второй составляющей

§ 50. Эти размышления могут сделать для нас менее удивительным самый поразительный факт в философии выражения; а именно, что ценность, приобретаемая выражающей вещью, часто совершенно иного рода, чем та, которой обладает выражаемая вещь. Выражение физического удовольствия, страсти или даже боли может составлять красоту и доставлять удовольствие смотрящему. Таким образом,

значение второй составляющей может быть физическим, практическим или даже отрицательным; и оно может быть преобразовано, когда оно переходит к первой составляющей, в ценность одновременно положительную и эстетическую. Превращение практических ценностей в эстетические часто отмечалось и даже привело к теории, согласно которой красота — это польза, видимая на расстоянии вытянутой руки; предчувствие удовольствия и процветания, подобно тому как обоняние является предчувствием вкуса. Превращение отрицательных ценностей в положительные, естественно, привлекло еще большее внимание и породило различные теории комического, трагического и возвышенного. Ибо эти три вида эстетического добра кажутся нам приятными внушением зла; и возникает проблема, как можно сделать ум более счастливым, взбудоражив в нем внушения несчастья; несчастье, которое оно не может понять, не разделив его в какой-то степени. Теперь мы должны перейти к анализу этого вопроса.

Выразительность улыбки не раскрывается именно через ассоциации образов. Ребенок улыбается (сам того не подозревая), когда чувствует удовольствие; и медсестра улыбается в ответ; его собственное удовольствие связано с ее поведением, и поэтому ее улыбка выражает удовольствие. Факт его удовольствия от ее улыбки является основанием его инстинктивной веры в ее удовольствие от нее. По этой причине обстоятельства, выражающие счастье, не те, которые благоприятствуют ему в действительности, а те, которые соответствуют ему в идее. Зелень весны, цветение юности, изменчивость детства, великолепие богатства и красоты — все это символы счастья не потому, что они, как известно, сопровождают его на самом деле, — ибо они не их противоположности, — а потому, что они производят в нас образ и отголосок его эстетически. Мы считаем счастливыми те вещи, о которых нам приятно думать или видеть; сама вера в блаженство высшего существа не имеет другого основания. Наша радость от мысли о всеведении заставляет нас приписывать радость обладанию им, что на самом деле, возможно,

было бы очень далеко от вовлечения или даже допущения.

Выразительность форм имеет ценность как признак жизни, действительно населяющей эти формы, лишь тогда, когда они напоминают наше собственное тело; тогда вероятно, что сходные состояния тела вызывают у них и у нас сходные эмоции; и мы не должны долго продолжать считать выражением удовольствия отношение, которое, как мы знаем из собственного опыта, сопровождает боль. Дети, действительно, могут невинно мучить животных, не имея достаточного чувства аналогии, чтобы их остановили болезненные намеки на их корчи; и хотя мы вскоре грубо исправим эти вопиющие ложные толкования путем лучшей классификации опыта, тем не менее, по существу, мы остаемся подвержены той же ошибке. Мы не можем избежать этого, потому что метод, который его включает, является единственным, который вообще оправдывает веру в действующее сознание. Аналогия тел помогает нам распределять и классифицировать жизнь, которую мы себе представляем; но что приводит нас к пониманию этого, так это прямая ассоциация нашего собственного чувства с образами вещей, ассоциация, которая предшествует всякому ясному представлению о наших собственных жестах и позах. Я знаю, что улыбка означает удовольствие, еще до того, как поймаю себя на улыбке в зеркале; они имеют в виду удовольствие, потому что доставляют его.

Поскольку эти эстетические эффекты заключают в себе некоторые из самых трогательных и глубоких красот, философы не замедлили превратить непроанализированный парадокс их образования в принцип и объяснить им присутствие и необходимость зла. Как в трагическом и возвышенном, думали они, страдания и опасности, которым подвергается герой, по-видимому, увеличивают его добродетель и достоинство, а также нашу священную радость при созерцании его, так и различные пороки жизни могут быть оправданы как элементы в трансцендентной предустановленности целого. И однажды загоревшись этой мыслью, те, кто претендует на то, чтобы оправдать пути Бога к человеку, естественно, не остановились, чтобы рассмотреть, не было ли столь назидательное

явление поспешным заблуждением. Они действительно ненавидели любые попытки объяснить это рационально, поскольку они стремились затемнить один из моральных законов вселенной. Поэтому, отважившись на повторение такой попытки, мы не должны быть слишком оптимистичны в отношении успеха; ибо мы должны столкнуться не только с внутренними трудностями проблемы, но и с широко распространенным и высокомерным метафизическим предрассудком.

Ради большей ясности мы можем начать с классификации значений, которые могут войти в выражение; тогда мы сможем лучше судить о том, какими комбинациями их производятся различные хорошо известные эффекты и эмоции. Внутренней ценностью первого аспекта можно полностью пренебречь, поскольку он не способствует выражению. Однако это в значительной степени способствует красоте выразительного объекта. Первый термин является источником стимуляции, и его острота и приятность в значительной степени определяют характер и размах возникающих ассоциаций. Очень часто приятность средства уравнивает неприятный смысл, и выражения, сами по себе отвратительные или неуместные, могут быть оправданы ради объекта, который их передает. Красивый голос искупит вульгарную песню, красивый цвет и текстура — бессмысленную композицию. Красота в первом аспекте — красота звука, ритма и образа — сделает любую мысль какой бы то ни было поэтической, в то время как ни одна мысль не может быть таковой без непосредственного представления красоты.¹⁰

¹⁰ Любопытно, что обыденная речь здесь переворачивает наше употребление терминов, потому что она смотрит на дело с практической точки зрения вместо того, чтобы с эстетической точки зрения рассматривать (весьма непсихологически) мысль как источник образа, а не образ как источник мысли. Люди называют слова выражением мысли, тогда как для наблюдателя слушающего (и вообще говорящего тоже) слова суть данное, а мысль есть их выразительность, то, что они предлагают.

Эстетическая ценность второй составляющей

§ 51. То, что благородные ассоциации какого-либо предмета должны украшать этот предмет, вполне понятно. Гомер дает нам хорошую иллюстрацию постоянного использования этого эффекта. Едва ли нужно говорить, что первый аспект оставляет у него желать лучшего. Стих красивый. Звуки, образы и композиция побуждают и восхищают. Эта непосредственная красота иногда используется для того, чтобы облечь ужасные и печальные вещи; у Гомера нет недостатка в трагическом. Но тенденция его поэзии все-таки состоит в том, чтобы заполнить окраины нашего сознания шествующими образами вещей не менее прекрасных и благородных, чем сам стих. Герои добродетельны. Нет никого важного, кто не достоин восхищения в своем роде. Дворцы, оружие, лошади, жертвоприношения всегда превосходны. Женщины всегда статны и красивы. Родословная и история каждого благородны и хороши. Весь гомеровский мир чист, ясен, прекрасен и предусмотрителен, и немалая часть вечной прелести поэта состоит в том, что он таким образом погружает нас в атмосферу красоты; красота, не сосредоточенная и припасенная для какого-то необыкновенного чувства, действия или лица, но пронизывающая все и окрашивающая обычный мир солдат и матросов, войны и ремесел чудной свежестью и внутренним свечением. В ассоциациях жизни в этом мире или в другом нет ничего, что противоречило бы или мешало нашему удовольствию. Все без изъятия. прекрасно, и красиво.

Что-то из этого качества встречается во всех простых и идиллических композициях. Например, многие требуют, чтобы рассказы и комедии «хорошо заканчивались». Герой и героиня должны быть молоды и красивы; если они не умрут, а это другое дело, они не должны в конце концов стать бедными. Пейзаж в пьесе должен быть красивым; платья красивые; сюжет без серьезных происшествий. Всепроницающее представление удовольствия

должно придавать теплоту и идеальность всему. В свойствах общественной жизни мы находим тот же принцип; мы учимся делать так, чтобы наше окружение, манеры и разговор не предлагали ничего, кроме того, что доставляет удовольствие. Мы скрываем безобразную и неприятную часть нашей жизни и не позволяем ни малейшему намеку на нее проявиться в праздничных и публичных случаях. Словом, всякий раз, когда обнаруживается вполне приятное действие, оно достигается выражением, а также представлением того, что приятно само по себе, — и когда это действие должно быть произведено искусственно, мы достигаем его подавлением всех выражение, не предполагающее ничего хорошего.

Если бы наше сознание было исключительно эстетическим, то такое выражение было бы единственным допустимым в искусстве или ценным в природе. Нам следует избегать, как шокирующего или безвкусного, намека на что-либо, не являющееся само по себе красивым. Поскольку не было бы неэстетических ценностей, наше удовольствие никогда не могло бы быть усилено каким-либо иным интересом. Но так как созерцание в действительности является роскошью в нашей жизни, а вещи интересуют нас главным образом из страстных и практических соображений, то накопление ценностей, слишком исключительно эстетических, производит в наших умах эффект закрытости и искусственности. Такая избирательная диета приторна, и наш вкус, привыкший к большому количеству уксуса и соли ежедневно, пресыщается такой несмешанной сладостью.

Практическая ценность в этой же составляющей

§ 52. Более важным и частым является случай выражения полезности. Это обнаруживается всякий раз, когда вторым аспектом является идея чего-то полезного для нас, предчувствие чего приносит удовлетворение; и это удовлетворение вызывает одобрение представленного объекта. Тон нашего сознания повышается предвкушением успеха; и это повышенное

удовольствие объективируется в настоящем образе, поскольку связанный с ним образ, которому, собственно, и принадлежит удовлетворение, часто не может стать отчетливым. Мы не представляем себе ясно, в чем будет заключаться это практическое преимущество; но смутное ощущение, что есть преимущество, что сделано что-то желаемое, сопровождает изложение и придает ему выражение.

Случай, наиболее похожий на тот, о котором мы только что говорили, — это, возможно, тот случай, когда второй термин является частью интересной информации, теорией или другим интеллектуальным данным. Наш интерес к фактам и теориям, если и не эстетический, то, конечно, практический; оно состоит в их связи с нашими интересами и в услуге, которую они могут оказать нам в осуществлении наших замыслов. Интеллектуальные ценности утилитарны по своему происхождению, но эстетичны по своей форме, поскольку преимущество знания часто упускается из виду, а идеи ценятся сами по себе. Любопытство может превратиться в бескорыстную страсть и, как и любой другой порыв, принести интимное и немедленное удовлетворение.

Когда мы имеем перед собой, например, прекрасную карту, на которой четко обозначена линия берега, то скалистого, то песчаного, вместе с изгибами рек, высотами суши и размещением населения, у нас есть одновременное внушение столь многих фактов, чувство господства над столь большим количеством реальности, что мы смотрим на нее с восторгом и не нуждаемся в практических мотивах, чтобы заставлять нас изучать ее, возможно, часами подряд. Карта, естественно, не мыслится как эстетический объект; это слишком исключительно выразительно. Первый термин игнорируется как простой символ, и разум заполняется либо воображением пейзажа, который страна действительно могла бы предложить, либо мыслями о ее истории и жителях. Эти обстоятельства препятствуют быстрой объективации нашего удовольствия от самой карты. И все же, пусть его оттенки будут немного тонкими, пусть линии будут немного тонкими, а массы суши и моря несколько сбалансированными, и мы

действительно получим прекрасную вещь; вещь, прелесть которой почти целиком состоит в ее значении, но которая, тем не менее, нравится нам так же, как могла бы нравиться картина или графический символ. Придайте символу немного внутренней ценности формы, линии и цвета, и он притянет, как магнит, все значения вещей, которые он, как известно, символизирует. Он становится красивым в своей выразительности.

Едва ли отличается от этого примера путешествие или чтение; увлечения, в которых мы получаем многие эстетические удовольствия, в большей степени захватывают любопытство и интеллект. Когда мы с озабоченностью говорим о чем-либо, что оно имеет характер, что оно олицетворяет собой обширную или привлекательную личность, мы проявляем приятное чувство, что оно предлагает бесчисленные пути следования интересным и важным вещам. Чем меньше мы можем определить, что это такое, тем красивее будет объект, который их включает. Ибо идея, если бы мы могли ощущать, что она расширяется и распределялась между внушенными вещами, о том, чтобы выделить определяемый объект без какого-либо интереса, как буквы на печатной странице.

Придворные Филиппа Второго, вероятно, считали его комнаты в Эскуриале не особенно интересными, а просто маленькими, уродливыми и сырыми. Характер, который мы находим в них и который заставляет нас считать их в высшей степени выражением всего зловещего в этом человеке, вероятно, не поразил их. Они знали короля и имели перед собой достаточно слов, жестов и поступков, чтобы прочесть его характер. Но все эти живые факты недостаточны для нашего опыта; и именно намек на них в их неосуществимой расплывчатости наполняет покои монарха столь резким выражением. Не иначе как при всей подчеркнутой выразительности — лунный свет и замковые рвы, минареты и кипарисы, верблюды, несущиеся через пустыню, — такие образы получают свой характер от крепкой, но туманной атмосферы сентиментальности и приключений, которая их окружает. Польза от путешествия и необычайная прелесть всех видимых реликвий древности

заканчиваются в приобретении образов, в которых можно сосредоточить массу дискурсивного знания, иначе не воспринимаемого вместе. Такие образы являются конкретными символами большого количества скрытых переживаний, и глубокие корни ассоциаций придают им такое же удержание нашего внимания, которое могло бы быть обеспечено удачной формой или великолепным материалом.

Стоимость как элемент эффекта

§ 53. Есть одно соображение, которое часто увеличивает интерес, с которым мы смотрим на объект, но которое мы могли бы добродетельно склонить не допускать к эстетическим ценностям. Я имею в виду стоимость. Стоимость — это практическая ценность, выраженная в абстрактных терминах, по цене чего-либо мы часто можем заключить, какое отношение оно имеет к желаниям и усилиям человечества. Нет причин, по которым стоимость или обстоятельства, лежащие в ее основе, не должны, как и другие практические ценности, повышать тонус сознания и увеличивать удовольствие, с которым мы рассматриваем объект. Фактически, таков наш повседневный опыт; ибо как ни велика чувственная красота драгоценных камней, их редкость и цена придают им выражение отличия, которого они никогда не имели бы, будь они дешевы.

Обстоятельством, делающим оценку стоимости часто незстетичной, является абстрактность этого качества. Цена предмета есть алгебраический символ, это условный термин, придуманный для облегчения наших операций, который остается сухим и бессмысленным, если мы остановимся на нем и забудем снова перевести его в конце в его конкретный эквивалент. Коммерческий ум пребывает в этом промежуточном состоянии символизированных ценностей; чувства вычислителя приглушены его интеллектом и привычкой к сокращенному мышлению. Его мыслительный процесс есть расчёт, который упускает из виду свои

первоначальные значения и завершается, не приходя ни к какому конкретному образу. Следовательно, знание стоимости, выраженной в деньгах, не может способствовать эстетическому эффекту, но причина не столько в том, что предлагаемая стоимость не эстетична, сколько в том, что реальная стоимость вообще не предлагается. Никакой объект любого рода не представляется уму числовым выражением. Однако если мы переосмыслим нашу цену и переведем ее обратно в факты, которые ее составляют, в используемые материалы, их первоначальное место и качество, а также в труд и искусство, превратившие их в настоящую вещь, то мы добавим к эстетической ценности объекта, выражением, которое мы в нем находим, не его цену в деньгах, а его человеческую стоимость. Теперь мы осознаем человеческие ценности, которые она представляет, и эти ценности, сочувственно представленные нашему воображению, усиливают наш нынешний интерес и восхищение.

Я полагаю, что экономисты относят к элементам стоимости предмета редкость его материала, труд его изготовления и расстояние, с которого он доставлен. Все эти качества, если принять во внимание сами по себе, сильно возбуждают воображение. Мы чувствуем естественное чудо в том, что представляет собой редкость и воздействует на нас необычными ощущениями. То, что приходит из дальней страны, уносит туда наши мысли и выигрывает богатством и живописностью своих ассоциаций. И то, на что был потрачен человеческий труд, особенно если это был труд любви и он проявляется в продукте, имеет одно из самых глубоких возможных оснований для восхищения. Так что стандарт стоимости, самый вульгарный из всех стандартов, является таковым только тогда, когда он остается пустым и абстрактным. Пусть мысли вернутся назад и рассмотрят элементы ценности, и наша оценка из словесной и коммерческой станет поэтической и реальной.

В этом мы видим еще один пример того, как практические ценности, будучи предложены и включены в любой объект, способствуют его красоте. Наше ощущение того, что лежит позади,

каким бы непривлекательным ни был этот фон, придает интерес и остроту тому, что присутствует; наше внимание и удивление задействованы, и к внутренней красоте, которой может обладать объект, прибавляется новый смысл и важность.

Выражение экономии и пригодности

§ 54. Тот же принцип объясняет эффект очевидной чистоты, безопасности, экономии и комфорта. Этот голландский шарм вряд ли нуждается в объяснении; мы осознаем домашнюю опрятность, которая нас в нем радует. Мало что доставляет нашему уму больше дискомфорта, чем отходы: это своего рода острый экстракт и квинтэссенция глупости. Поэтому видимое его проявление очень возмущает; его отсутствие очень обнадеживает. Сила нашего одобрения практической пригодности и экономии в вещах возвышается до наполовину эстетической оценки, которая становится полностью таковой, когда подходящая форма закрепляется в образце, к линиям которого мы привыкли; так что практическая необходимость формы возвышается и концентрируется в ее эстетической уместности.

К этому принципу сводится восхваляемое выражение функции и истины в архитектурных произведениях. Полезное приспособление сначала взывает к нашему практическому одобрению; хотя мы восхищаемся его изобретательностью, мы не можем постепенно не привыкнуть к его присутствию и с внимательным удовольствием отмечаем соотношение его частей. Таким образом, полезность, как мы указали в соответствующем месте, является руководящим принципом в определении форм.

Повторяющееся наблюдение за полезностью, экономичностью и пригодностью традиционного устройства зданий или других произведений искусства подкрепляет это формальное ожидание рефлексивным одобрением. Мы привыкли, например, к покатым крышам; тот факт, что они были необходимы, сделал их знакомыми, а тот факт, что они знакомы, сделал их объектами изучения и

художественного наслаждения. Однако, если в какой-либо момент в уме проносится мысль осудить их, — если у нас есть видения балюстрады на фоне неба, — мы возвращаемся к нашему домашнему образу с доброй верностью, когда вспоминаем долгие месяцы дождя и снег, и неудобные протечки, которых следует избегать. Мысли о вопиющей практической негодности достаточно, чтобы испортить нам удовольствие от любой формы, какой бы прекрасной она ни была, тогда как чувство практической пригодности достаточно, чтобы примирить нас с самыми неуклюжими и грубыми ухищрениями.

Этот принцип, правда, не основной, а вспомогательный; выражение полезности изменяет эффект, но не конституирует его. Было бы своего рода суеверной поспешностью представление о том, что то, что удобно и экономно, обязательно и чудесным образом прекрасно. Правила и привычки некоего места и общества требуют произведений, которые являются или могут легко быть приняты как внутренне прекрасные; правила и привычки некоего другого человека могут сделать эти прекрасные произведения невыносимы. Красота имеет материальную и формальную основу, которую мы уже изучили; никакая продуманность конструкции не сделает десятиэтажное здание таким же прекрасным, как павильон или стройную башню; никакая польза не сделает пароход таким прекрасным, как парусное судно. Но однажды установленные формы, с их разнообразными внутренними свойствами, пригодностью, которая, как мы знаем, в них существует, придадут им некоторое дополнительное очарование, или же их непригодность будет беспокоить нас и преследовать нас, как совестливая тревога. Другие интересы нашей жизни смешиваются здесь с чисто эстетическими, чтобы обогатить или огорчить их.

Если столь грустное имя Сибариса приходит на память — а кто без своего Сибариса? — если образ его так мучителен и в конце концов так отвратителен, то это не потому, что мы больше не думаем, что его мраморы блестят, его фонтаны прохладны, его атлеты сильны или его розы благоухают; а потому, что ко всем этим высшим

красотам примешивается вездесущая тень Немезиды, ощущение пустой воли и самоубийственной бесчеловечности. Невыносимость этого нравственного состояния отравляет красоту, которая продолжает ощущаться. Если бы этой красоты не существовало и она не была бы по-прежнему желанной, трагедия исчезла бы, и Иегова лишился бы ценности своей жертвы. Суровость нравственных сил как раз и состоит в том, что жертвы, которые нам навязывает мораль, реальны, что то, что она делает невозможным, все же драгоценно.

Мы привыкли думать, что благоразумие отчуждает нас только от низких и неблагородных вещей; мы забываем, что полезность и необходимость системы в нашей жизни есть препятствие и для свободного полета духа. Высшие инстинкты так же склонны к дезорганизации, как и низшие, поскольку порядок и польза есть то, на чем повсеместно настаивает практическая мораль, а святость и гениальность так же мятежны, как и порок. Постоянные требования сердца и чрева могут позволить человеку лишь случайное удовольствие от удовольствий глаз и разума. По этой причине польза внимательно следит за красотой, чтобы в своем своеволии и буйстве она не оскорбила наши практические потребности и конечное счастье. И когда совесть обострена, эта бдительность практического воображения над спекулятивным перестает казаться возможным и внешним сдерживанием. Малейшее подозрение в роскоши, расточительности, нечистоте или жестокости является тогда сигналом к тревоге и восстанию. То, что источает этот *sapores haereticus*, вначале становится настолько ужасным, что в нем никогда нельзя обнаружить никакой красоты; чувства и воображение в этом случае подавляются совестью.

По этой причине учение о том, что красота есть не что иное, как выражение морального или практического блага, привлекает людей с преобладающей моральной чувствительностью не только потому, что они хотят, чтобы это было истиной, но и потому, что оно в значительной степени описывает опыт их собственного ума, несколько искаженный в этом конкретном. Далее будет замечено,

что моралисты гораздо больше способны осуждать, чем оценивать результаты искусства. Их вкус деликатный, но не острый, потому что принцип, по которому они судят, действительно действует, чтобы контролировать и расширять эстетические эффекты; это источник выражения определенных нюансов удовлетворения; но оно чуждо более сильным и примитивным эстетическим ценностям, к которым те же люди сравнительно слепы.

Власть морали над эстетикой

§ 55. До какой степени должны быть принесены в жертву эстетические блага, это, конечно, вопрос морали; ибо функция практического разума состоит в том, чтобы сравнивать, комбинировать и согласовывать все наши интересы с целью достижения наибольшего удовлетворения, на которое способна наша природа. Итак, мы должны ожидать, что добродетель одинаково сдерживает все наши страсти — не из суеверного отвращения к какой-либо одной потребности, а из одинаковой заботы обо всех них. Учет наших эстетических удовольствий будет зависеть от их большего или меньшего влияния на наше счастье; и так как это влияние неодинаково в разные эпохи и страны и у разных людей, то будет правильным позволить эстетическим требованиям иметь большее или меньшее значение в организации жизни.

Мы действительно можем, в соответствии с нашими личными симпатиями, предпочесть один тип существ другому. Мы можем любить воинственный, ангельский или политический темперамент. Мы можем радоваться, находя в других тот баланс восприимчивости и энтузиазма, который мы ощущаем в своей собственной душе. Но никакое моральное предписание не может требовать от одного вида или индивидуума изменить свою природу, чтобы стать похожим на другой, поскольку такое требование не может иметь силы или власти над теми, кому мы его навязываем. Все, чего может требовать нравственность, — это внутренней гармонии каждой жизни: и если

мы все еще ненавидим мысль о возможном существе, которое должно быть счастливо без любви, знания или красоты, то отвращение, которое мы чувствуем, не морально, а инстинктивно, не разумно, но по-человечески. Нас возмущает не отсутствие совершенства в этом другом существе, а его отсутствие сродства с нами. Если бы мы обзрели всю вселенную, мы действительно могли бы приписать каждому виду моральное достоинство, пропорциональное его общей благодати и внутреннему богатству; но такой абсолютный стандарт, если он существует, не может быть передан нам; и мы вынуждены судить о совершенстве каждой природы по ее отношению к человеку.

Все эти вопросы, однако, относятся к сфере этики, и мы не должны останавливаться на них здесь даже вскользь, если не считать того влияния, которое моральные идеи оказывают на эстетические суждения. Наше чувство практической пользы определяет не только нравственную ценность красоты, но иногда даже ее существование как эстетического блага. Эти соображения особенно важны при правильном выборе эффектов. Формы, приятные сами по себе, могут стать неприятными, когда практические интересы, тогда преобладавшие в уме, не могут без насилия уступить им место. Таким образом, слишком много красноречия в дипломатическом документе, или в фамильярном письме, или в молитве есть оскорбление не только практического смысла, но и вкуса. Случай настроил нас на определенный тон чувств и лишил нас способности реагировать на другие раздражители.

Если перед нами стоят важные вещи, мы не можем перестать играть с символами и фигурами речи. Мы не можем заниматься ими с удовольствием, и поэтому они теряют ту красоту, которую могли бы иметь в другом месте. Они оскорбительны не сами по себе, ибо ничто не безобразно по своей сути, а в силу нашего нынешнего требования чего-то другого. Тюрьма, веселая, как базар, церковь, немая, как тюрьма, оскорбляют своей неспособностью поддерживать своими эстетическими качествами нравственное чувство, с которым мы к ним подходим. Искусства должны изучать свои возможности;

они должны скромно стоять в стороне до тех пор, пока не смогут подобающим образом проникнуть в щели жизни. Это следствие поверхностного слоя, на котором они процветают; их корни, как мы видели, не глубоко в мире, и они проявляются только как неустойчивые, сверхдополнительные действия, применения нашей свободы после того, как работа жизни сделана и ужас перед ней утих. Следовательно, они должны приспособлять свои формы, подобно паразитам, к более толстым наростам, за которые они цепляются.

В этом величайшая трудность и прелесть искусства. Оно должно не только создавать абстрактно прекрасные вещи, но и примирять всех конкурентов, которые у них могут быть, с вниманием мира, и должно знать, как внедрить их очарование среди объектов нашей страсти. Но это раболепие и вынужденное смирение красоты не лишено достоинства и награды. Если эстетическая привычка основывается на необходимости уважать и соблюдать наши страсти, то она обладает привилегией успокаивать наши печали. Нет такой ужасной ситуации, которую нельзя было бы облегчить кратковременной паузой ума для эстетического созерцания.

Таким образом, само горе становится не совсем болью; сладость добавляется к нему нашим отражением. Самые грустные сцены могут потерять свою горечь в своей красоте. Это служение составляет как бы благочестие Муз, которые помогают своей матери, Жизни, и вознаграждают ее за свое воспитание утешением своего постоянного присутствия. Эстетический мир ограничен в своем объеме; она должна подчиняться контролю организующего разума и не вторгаться на более полезную и святую почву. Сад не должен посягать на кукурузные поля; но глаз садовника может превратить сами кукурузные поля благодаря любовному наблюдению в более трезвый сад. Находя величие в наших несчастьях и веселье в наших неудачах, эстетическое чувство таким образом смягчает обоих и утешает нас в частой невозможности серьезной и совершенной красоты.

Отрицательные значения во второй составляющей

§ 56. Таким образом, все предметы, даже самые отталкивающие, когда обстоятельства жизни выдвигают их перед нами, могут быть рассмотрены с любопытством и рассмотрены с искусством. Вызов этих эстетических функций смягчает силу нашей симпатической реакции. Если бы, например, смерти не было и она не навязывалась бы нашим мыслям с мучительной назойливостью, то искусство никогда не было бы призвано смягчить и облагородить ее, представив в прекрасных формах и окружив утешительными ассоциациями. Искусство не ищет патетического, трагического и абсурдного; это жизнь привлекла к ним наше внимание и привлекла к их услугам искусство, чтобы сделать созерцание их, поскольку оно неизбежно, по крайней мере, как можно более терпимым.

Таким образом, приятность представления смешивается с ужасом происходящего; и в результате, хотя мы опечалены правдой, мы в восторге от средства, которое доносит ее до нас. Смесь этих эмоций и составляет своеобразный привкус и остроту пафоса. Но поскольку непривлекательные предметы и чувства часто настолько привычны, что кажутся безразличными, или настолько важны, что остаются в уме одни, мы впадаем в заблуждение, предполагая, что эстетическая ценность красоты зависит от них; тогда как истина состоит в том, что эти дурные переживания можно сделать приятными для созерцания только путем добавления положительной красоты.

На самом деле в трагическом, комическом и возвышенном нет такого парадокса, как это иногда предполагалось. Мы довольны не в силу предлагаемых зол, а вопреки им; и если когда-либо очарование прекрасного изображения падает так низко или живость изображенного зла поднимается так высоко, что чаша весов оказывается в пользу боли, в тот самый момент весь объект становится ужасным, выходит из области искусства, и может быть оправдан только его научным или моральным использованием. Как эстетическая ценность оно уничтожается; это перестает быть

преимуществом; и автор этого, если бы он не был обезврежен пренебрежением, которое должно вскоре настигнуть его, должен был бы быть наказан как преступник, который усугубляет бремя земной жизни. Ибо грустное, смешное, гротескное и ужасное, если они не станут эстетическими благами, останутся нравственным злом.

Поэтому мы должны изучить различные эстетические, интеллектуальные и моральные компенсации, с помощью которых можно заставить ум созерцать с удовольствием то, что, если бы оно переживалось отдельно, было бы причиной страдания. Конечно, есть способ избежать этого исследования. Мы могли бы утверждать, что, поскольку всякое умеренное возбуждение приятно, нет ничего странного в том, что изображение зла должно нравиться; ибо опыт зол из-за боли, которую он причиняет; но он причиняет боль только тогда, когда ощущается с большой интенсивностью. При наблюдении издали производит приятное впечатление; оно достаточно яркое, чтобы заинтересовать, но недостаточно острое, чтобы ранить. Это простое объяснение возможно во всех тех случаях, когда эстетический эффект достигается торможением симпатии.

Термин «зло» часто является условным эпитетом; пожар можно назвать злом, потому что он обычно связан с потерями и страданиями; но если, не заботясь о потерях и страданиях, которые мы не разделяем, мы наслаждаемся пламенем и все же говорим, что то, что нам нравится, есть зло, мы употребляем это слово как условное наименование, а не как признак войлочная ценность. Нам не нравится зло; нам доставляет удовольствие живое и возбуждающее ощущение, которое есть благо, но объективной причиной которого является событие, которое может быть и злом для других, но о последствиях которого мы совсем не думаем. В этом смысле во всей природе, пожалуй, нет ничего, что не было бы злом; ничего, что не было бы неблагоприятным для какого-либо интереса и не влекло бы за собой каких-то бесконечно малых или предельных страданий во вселенной жизни.

Но когда мы невежественны или бездумны, это страдание для нас как будто не существует. Удовольствия питья и прогулок не

трагичны для нас, потому что мы можем отравить какую-нибудь бациллу или раздавить какого-нибудь червя. Для всеведущего разума такие действия могут быть трагедией в силу понимания их связи с конфликтующими импульсами; но если эти импульсы не присутствуют в одном и том же уме, нет сознания трагедии. Ребенок, который, не понимая бедствия, наблюдает с берега за кораблекрушением, испытает простое чувство удовольствия, как от прыжка в воду; то, что выдается за трагический интерес, часто не что иное, как это. Если бы он понял событие, но совершенно не сочувствовал ему, он испытал бы эстетическое чувство беспечного тирана, которому представление о страдании не мешает наслаждаться игрой на лире. Если бы характер его тирании был преднамеренно жестоким, он мог бы добавить к этому эстетическому наслаждению роскошь злорадства; но пафос и ужас зрелища могли понравиться только человеку, осознавшему и разделившему виденные им страдания.

В мире произошло немало жестоких трагедий из-за того, что грубость изображения, или публики, или того и другого не позволяла вызвать подлинно сочувственной реакции. Мы все улыбаемся, когда Панч побеждает Джуди в кукольном представлении. Обработка, а не субъект, вот что делает трагедию. Пародия на Гамлета или короля Лира не была бы трагедией; и сами эти трагедии не вполне таковы, но по напряжению ума и содержащемуся в них вздору являются как бы случайными пародиями на самих себя. Обращаясь с трагическим сюжетом напыщенно или сатирически, мы можем превратить его в забаву для публики; они не почувствуют горя, от которого мы старались ожесточить их, пробуждая в них противоположные чувства. Произведение, номинально являющееся произведением искусства, может также апеллировать к неэстетическим чувствам своей политической предвзятостью, жестокостью или непристойностью. Но если ищется эффект истинного пафоса, то необходимо пробудить сочувствие наблюдателя; мы должны пробудить в нем эмоции, которые мы описываем. Интенсивность впечатления не должна

быть настолько незначительной, чтобы не ощущалась его болезненность; ибо именно это чувство боли, смешанное с эстетическим возбуждением зрелища, придает ему трагический или патетический оттенок.

Поэтому мы не можем успокоиться на утверждении, что меньшая степень возбуждения приятна, тогда как большая степень того же самого была бы неприятной; ибо этот принцип не выражает сущности дела, состоящей в том, что мы должны сознавать зло и сознавать его как таковое, более или менее поглощенные опытом страдающего и, следовательно, сами страдающие, прежде чем мы сможем испытать сущность трагического чувства. Следовательно, эта эмоция должна быть сложной; он должен содержать элемент боли, уравновешенный элементом удовольствия; в нашем восторге должна быть отчетливая нотка угрызения совести и печали; ибо именно этот конфликт и разрыв нашей воли, это очарование тем, что внутренне ужасно или печально, придает этим мутным чувствам их глубину и остроту.

Влияние первой составляющей на приятное выражение зла

§ 57. Поразительное доказательство сложного характера трагических последствий может дать простой опыт. Удалите из любой драмы — скажем, из «Отелло» — очарование средства представления; свести трагедию к простому изложению фактов и сказанных слов, которые почти ежедневно публикуются в наших газетах; и трагическое достоинство и красота полностью утрачены. Не остается ничего, кроме обескураживающего предмета человеческой глупости, который все еще может возбуждать любопытство, но который скорее осквернит, чем очистит разум, рассматривающий его. Французский поэт сказал:

*Il n'est de vulgaire chagrin
Que celui d'une âme vulgaire.*

Аналог этой максимы также верен. Нет благородной печали, кроме как в благородном уме, потому что благородна реакция на скорбь, отношение человека к ней, язык, которым он ее облакает, ассоциации, которыми он ее окружает, и изысканность привязанности и импульсы, которые сияют через него. Только наполнив этим нравственным светом какой-нибудь зловеющий опыт, как это может сделать поэт, несущий в себе этот свет, мы можем возвести несчастье в трагедию и сделать так, чтобы нам было лучше помнить свою жизнь, чем забывать ее.

Бывают времена, хотя и редкие, когда люди благородны в самый момент страсти: когда эта страсть не безусловна, но уже овладевает размышлением и уравнивается с истиной. Тогда переживание само по себе есть трагедия, и не нужен поэт, чтобы сделать его прекрасным в изображении, поскольку страдалец сам был художником и сформировал то, что он пережил. Но обычно эти две стадии должны быть последовательными: сначала мы страдаем, потом поем. Интервал необходим, чтобы сделать чувство презентабельным и подчинить его той форме, в которой оно единственно прекрасно.

Эта форма привлекает нас сама по себе, и без ее помощи ни один предмет не мог бы стать эстетическим объектом. Чем ужаснее описываемый опыт, тем сильнее должно быть искусство, которое должно его преобразовать. По этой причине проза и буквальность более терпимы в комедии, чем в трагедии; всякая неистовая страсть, всякая непреодолимая боль, если они не наводят нас на мысль о проявлении патологии и не вызывают запаха эфира, должны быть переданы в самом возвышенном стиле. Метр, рифма, мелодия, широчайшие полеты аллюзии, высшие пределы фантазии — все на месте. Ибо они позволяют уму, охваченному глубочайшими космическими гармониями, выносить и впитывать пронзительные ноты, которые были бы невыносимы в более бедной обстановке.

Чувственная гармония слов и еще более воздействие ритма необходимы на этой высоте эмоций. Эволюционисты говорят, что

сильные эмоции естественным образом выражаются в ритме. Вряд ли это эмпирическое наблюдение, и экспрессивность ритмов нельзя сделать достаточно определенной, чтобы иметь специфическую связь со сложными чувствами. Но приостановка и порыв звука и движения сами по себе имеют сильное действие; мы не можем проходить их без глубокого волнения; и это, как военная музыка, придает нам мужества и, своего рода опьянение, увлекает нас среди сцен, которые в противном случае могли бы вызвать отвращение. Гнусный эффект буквального и бессвязного изображения страдания, будь то в письменной форме или в игре, доказывает, насколько музыкальное качество необходимо для трагедии — факт, давно установленный Аристотелем. Порыв ритма, даже если это великолепие александрийской песни, сублимирует страсть и превращает ее бормотание в поэзию. Эта широта и рациональность необходимы искусству, которое представляет собой не просто умение, а умение служить красоте.

Смесь других выражений, в том числе истинности

§ 58. К ценности этих чувственных и формальных элементов следует добавить постоянное внушение красивых и счастливых вещей, которые не может исключить никакая трагедия. Даже если мы не заходим так далеко, чтобы вкраплять комические сцены и фразы в патетическую тему — грубый прием, так как сами комические пассажи нуждаются в той очистке, для которой они предназначены, — мы должны, по крайней мере, разбавить нашу тему приятными выражениями. ассоциации. По этой причине у нас есть дворцы для нашей сцены, чин, красота и добродетель в наших героях, благородство в их страстях и в их судьбе, и вообще своего рода прославление жизни, без которого трагедия потеряла бы и глубину пафоса, — ибо вещи такие драгоценные разрушаются - и в тонкости очарования, поскольку вещи, столь драгоценные, проявляются.

В самом деле, одна из главных прелестей трагедий — это намек на то, чем они могли бы быть, если бы не были трагедиями. Счастье,

мерцающее сквозь них, надежды, любовь и амбиции, из которых оно состоит, — все это очаровывает нас и вызывает наше сочувствие; так что мы тем более готовы страдать вместе с нашими героями, даже если мы в то же время тем более чувствительны к их страданиям. По этой причине нас возмущает слишком злой характер или слишком безнадежная ситуация. Мы не находим достаточного выражения добра, чтобы заставить нас терпеть выражение зла.

Любопытное исключение из этого правила, которое, однако, превосходно иллюстрирует его фундаментальный принцип, состоит в том, что благодаря разнообразию представляемых зол ум освобождается от болезненного погружения в какое-либо из них. В «Короле Лире» есть сцена, где ужас бури омрачает по крайней мере четыре несчастья: короля, шута, Эдгара в его реальной личности и Эдгара в его предполагаемом образе. Яркость каждого из этих изображений с разной ноткой пафоса держит ум отстраненным и свободным, заставляет его сравнивать и размышлять и тем самым универсализировать зрелище. Но и здесь красивый эффект не обеспечен без хороших штрихов. Как много не выигрывает немая верность дурака и возвышенная человечность Лира, когда он говорит: «Искусство холодно? Какая-то часть меня все еще сожалеет о тебе».

Однако все эти компенсации, вероятно, были бы бесполезны, если бы не другая, которой часто обладают самые печальные вещи, — компенсация за то, что они истинны. Наша практичная и интеллектуальная натура глубоко заинтересована в истине. То, что описывает факт, привлекает нас по этой причине; имеет неотъемлемый интерес. Как бы ни была неприятна истина, мы жаждем узнать ее, отчасти, может быть, потому, что опыт показал нам благоразумие такого рода умственного мужества, а главным образом потому, что сознание невежества и боязнь неизвестности мучительнее всякого возможное открытие. первобытный инстинкт заставляет нас устремлять взоры на любой предмет, появляющийся в смутной окраине нашего поля зрения, — и это тем быстрее, чем более ужасным грозит стать этот предмет.

Эта физическая жажда видеть имеет свое интеллектуальное продолжение. Мы жаждем истины, и достичь ее среди всех случайностей — высшее удовлетворение. Теперь это удовлетворение может доставить и изображение зла. Слышим ли мы рассказ о каком-то личном происшествии или слушаем символическое изображение трагедии, присущей жизни, мы жаждем одного и того же знания; стремление к истине заставляет нас жадно приветствовать все, что приходит от ее имени. Конечно, облегчение от такого обучения само по себе не составляет эстетического удовольствия: другие условия красоты еще предстоит выполнить. Но удовлетворение столь властного интеллектуального инстинкта обеспечивает наше охотное внимание к трагическому объекту и укрепляет власть, которую обретают в нас любые красоты, которыми он может обладать. Интеллектуальная ценность готова превратиться в эстетическую, если однажды ее дискурсивность утрачена и она остается висеть над объектом в виде смутного чувства достоинства и смысла.

К этому следует добавить специфическое удовольствие узнавания, одно из самых острых, которые у нас есть, и сентиментальное удовольствие лелеять собственные печали и возвеличивать их, уподобляя их менее бесславному представлению о них. Здесь мы имеем истину в малом масштабе; соответствие в вымысле случаям из нашего личного опыта. Такие соответствия лежат в основе широкой оценки тривиальных и непереваренных произведений, которые апеллируют к какой-то сиюминутной фазе жизни или чувства и исчезают вместе с ней. Они имеют значение только личных стимуляторов; они никогда не достигают красоты. Подобно воспоминаниям о прошлогоднем веселье или дневнику ранней любви, они часто сами по себе безобразны в той мере, в какой они благоухают личными ассоциациями. Но как бы безнадежно ни была простая история или исповедание, чтобы составить произведение искусства, произведение искусства, имеющее историческое обоснование, буквальное или символическое, получает поддержку того живого интереса, который мы испытываем к фактам. И многие

трагедии и фарсы, которые для ума, не знакомого с этим подлунным миром, могут показаться чудовищными и отвратительными выдумками, могут быть прощены и даже, может быть, предпочтительнее, чем все остальное, когда они оказываются зарисовками с натуры.

Таким образом, истина есть оправдание существования уродства. Многие люди, у которых стремление к знаниям и потакание чувствам не оставили места для развития эстетического чувства, ищут в искусстве скорее это выражение факта или страсти, чем раскрытие красоты. Соответственно, они производят произведения, не имеющие внутренней ценности, и восхищаются ими. Они пользуются приемами изящных искусств, не обращая внимания на то, что может доставить удовольствие от эффекта. Они вызывают скорее априорный интерес, который люди должны иметь к предмету, или к теориям и морали, подразумеваемым при его изложении. Вместо того, чтобы использовать соблазны искусства для вдохновения мудрости, они требуют признания мудрости, чтобы заставить нас терпеть их отсутствие искусства.

Конечно, орудия искусства являются общественным достоянием, и каждый волен использовать их по-новому. Было бы интересным развитием цивилизации, если бы теперь они использовались только как методы записи научных идей и личных признаний. Но эксперимент не удался и вряд ли увенчается успехом. Есть и другие, более простые, ясные и более удовлетворительные способы разъяснения истины. Человек, действительно изучающий историю или философию, никогда не удовлетворится расплывчатыми и частичными оракулами поэзии, не говоря уже о невнятных намеках пластических искусств. Он тотчас же создаст для себя принципы, которые искусство не может выразить, даже если оно может их воплотить, и когда эти принципы будут достигнуты, произведения искусства, если бы они не имели никакой другой ценности, кроме той, что их подсказывает, уйдут из его разума. Формы уступят место формулам, как иероглифы уступили место буквам алфавита.

Если, с другой стороны, первичный интерес в действительности

представляет собой красота и только путаница нравственной революции затуманила на время видение идеального, то по мере того, как дух вновь овладевает миром и переваривает свой новый опыт, воображение снова будет освобождено и создаст свои формы своим внутренним сходством, оставив всю утомительную ношу, археологическую, психологическую и этическую, тем, чье дело не в том, чтобы радовать. Но внезапный поток науки и чувств, который так запутал умы девятнадцатого века, перегрузив нас материалами и разрушив наши привычки восприятия и наши идеалы, привел к исключительному ощущению ценности выразительность, пока это не стало почти отождествляться с красотой. Это преувеличение лучше всего может показать, как выражение истины может вступать в игру эстетических сил и придавать ценность представлениям, которые без него были бы отталкивающими.

Освобождение себя

§ 59. До сих пор мы рассматривали те элементы патетического изложения, которые могут смягчить наши симпатические эмоции и сделать их в целом приятными. Они состоят во внутренней красоте средств представления и в сопутствующем проявлении различных благ, особенно истины. Смешение этих значений, пожалуй, все, что мы имеем в слегка пафосных произведениях, в присутствии которых мы сносно ощущаем своего рода равновесие и компенсацию эмоций. Печаль и красота, безнадежность и утешение смешиваются и сливаются в своего рода радость, которая действительно имеет свою пронзительную остроту, но слишком пассивна и покаянна, чтобы вместить более громкие и возвышенные наши трагические настроения. В них есть цельность, сила и восторг, которые еще требуют объяснения.

Где находится это объяснение, можно догадаться из следующего обстоятельства. Патетика — это качество объекта, одновременно привлекательное и печальное, которое мы принимаем и позволяем проникнуть в душу; но героическое есть отношение воли, благодаря

которому голоса внешнего мира замолкают и нравственная энергия, струящаяся изнутри, заставляет восторжествовать над ними. Поэтому, если нам не удастся открыть посредством анализа объекта что-либо, что могло бы сделать его возвышенным, мы не должны удивляться нашей неудаче. Мы должны помнить, что представление об объекте всегда является лишь частью нашего сознания: той частью, которая имеет достаточную связность и четкость, чтобы быть признанной постоянной и спроецированной во внешний мир. Но сознание остается единым, несмотря на такое многообразие своего содержания, и представление об объекте не является собственно самостоятельным, а находится в постоянном отношении к остальной части ума, среди которого оно плавает, как пузырь на темном дне. поверхность воды.

Эстетическое воздействие объектов всегда обусловлено общей эмоциональной ценностью сознания, в котором они существуют. Мы просто приписываем эту ценность объекту посредством проекции, которая является основанием кажущейся объективности красоты. Иногда эта ценность может быть присуща процессу восприятия самого объекта; тогда у нас есть чувственная и формальная красота; иногда ценность может быть обусловлена зарождающимся формированием других идей, которые вызывает восприятие этого предмета; тогда у нас есть красота выражения. Но среди идей, с которыми имеет отношение каждый объект, есть одна, самая неопределенная, самая всеобъемлющая и самая сильная, а именно идея самости. Импульсы, воспоминания, принципы и энергии, которые мы обозначаем этим словом, сбивают с толку перечисление; действительно, они постоянно тускнеют и переходят друг в друга; и является ли я чем-либо, всем или ничем, зависит от его аспекта, который мы на мгновение фиксируем, и особенно от определенного объекта, которому мы противопоставляем его.

Итак, существенная привилегия красоты состоит в том, чтобы так синтезировать и сводить в фокус различные импульсы самости, так сводить их к единому образу, что великий покой падает на это взволнованное царство. В переживании этих мгновенных гармоний

у нас есть основа наслаждения красотой и всеми ее мистическими смыслами. Но всегда есть два способа обеспечения гармонии: один — соединить все данные элементы, а другой — отвергнуть и вычеркнуть все элементы, отказывающиеся быть едиными. Единство включением дает нам прекрасное; единство путем исключения, оппозиции и изоляции, пассивного и всепроникающего; что из другого холодный, властный, и острый. Одно отождествляет нас с миром, другое возвышает над ним.

Нетрудно понять, как выражение зла в объекте может быть причиной этой героической реакции души. Во-первых, зло можно почувствовать; но в то же время чувство, что, как бы оно ни было велико само по себе, оно не может нас коснуться, может необычайно стимулировать сознание нашей собственной целостности. Это то возвышенное, которое Лукреций называет «сладким» в знаменитых строках, в которых он так справедливо анализирует его. Нам приятно не потому, что другой страдает от зла, а потому, что, видя, что это зло, мы видим в то же время и нашу собственную невосприимчивость к нему. Мы могли бы немного смягчить картину и, возможно, сделать принцип еще более ясным. Кораблекрушение, наблюдаемое с берега, не оставляет нас совершенно равнодушными; мы тоже страдаем, и, если возможно, помогли бы. Точно так же зрелище заблуждающегося мира должно опечалить философа даже в Акрополе его мудрости; он бы, если бы это было возможно, спуститься со своей медитации и учить. Но эти движения сочувствия быстро тормозятся отчаянием в успехе; невозможность действия есть великое состояние возвышенного. Если бы мы могли сосчитать звезды, мы бы не плакали перед ними. Хотя мы думаем, что можем изменить драму истории и нашей собственной жизни, мы не боимся своей судьбы. Но когда зло непоправимо, когда наша жизнь прожита, у сильного духа есть возвышенное средство стоять в страхе и чуть ли не с того света наблюдать за превратностями этого.

Чем более близка ему трагедия, на которую он способен спокойно смотреть назад, тем возвышеннее это спокойствие и тем божественнее тот экстаз, в котором он его достигает. Ибо чем

больше мы можем сбросить с себя случайное одеяние жизни, тем более обнаженным и простым является уцелевший дух; тем полнее его превосходство и единство и, следовательно, тем безусловнее его радость. Итак, в нас мало что остается, кроме той интеллектуальной сущности, которую некоторые великие философы называли вечной и отождествляли с Божеством.

Одна-единственная иллюстрация может помочь закрепить эти принципы в уме. Когда Отелло обнаружил свою роковую ошибку и решил покончить с собой, он прекращает стенать и обращается к послам Венеции так:

*Speak of me as I am: nothing extenuate,
Nor set down aught in malice: then, must you speak
Of one that loved, not wisely, but too well;
Of one not easily jealous, but, being wrought,
Perplexed in the extreme; of one whose hand,
Like the base Indian, threw a pearl away
Richer than all his tribe; of one whose subdued eyes,
Albeit unuse'd to the melting mood,
Drop tears as fast as the Arabian trees
Their medicinal gum.
Set you down this:
And say, besides, that in Aleppo once
When a malignant and a turbaned Turk
Beat a Venetian, and traduced the state,
I took by the throat the circumcisèd dog,
And smote him, thus.*

Есть своего рода критика, которая увидит во всех этих аллюзиях, фигурах речи и блуждающих размышлениях неестественную интерпретацию самоубийства. Нам могли бы сказать, что этот человек должен был пробормотать несколько обрывочных фраз и покончить с собой без этой пышной декламации, подобно ревнивым мужьям в ежедневных газетах. Но условности трагической сцены более благоприятны для психологической правды, чем условности реальной жизни. Если мы можем доверять воображению (а в воображении, как мы видели, лежит проверка приличия), именно

это чувствовал бы Отелло. Если бы он не высказал ее, то немота его была бы следствием внешних помех, а не несостоятельностью в его уме именно таких сложных и риторических мыслей, какие поэт вложил в его уста. Высота страсти естественно сложна и риторична. Любовь делает нас поэтами, а приближение смерти должно сделать нас философами. Когда человек знает, что его жизнь закончилась, он может оглянуться на нее с универсальной точки зрения. Ему больше не для чего жить, но если энергия его ума останется неповрежденной, он все же будет хотеть жить и, будучи отрезанным от своих личных амбиций, будет приписывать себе своего рода заместительное бессмертие, отождествляя себя с тем, что вечен. Он говорит о себе таким, какой он есть, или, скорее, таким, каким он был. Он подводит итоги и указывает на свое достижение. Это я был, говорит он, это я сделал.

Этот всеобъемлющий и беспристрастный взгляд, этот синтез и объективация опыта составляют освобождение души и сущность возвышенного. То, что герой достигает этого в конце, утешает нас, как и его самого, в его ужасных несчастьях. Наша жалость и ужас действительно очищены; мы уходим, зная, что, как бы ни запутывались может быть сетью, в которой мы чувствуем себя пойманными, за ее пределами есть освобождение и высший покой.

Возвышенное независимо от выражения зла

§ 60. Отношение между живым представлением о великом зле и тем самоутверждением души, которое дает чувство возвышенного, настолько естественно, что возвышенное часто полагают зависящим от ужаса, который внушают эти мыслимые бедствия. Конечно, этот ужас нужно было бы сдерживать и подавлять, иначе у нас была бы страсть, слишком острая, чтобы ее можно было воплотить в каком-либо объекте; возвышенное не проявлялось бы как эстетическое качество вещей, а оставалось бы просто эмоциональным состоянием субъекта. Но этот подавленный и объективированный ужас и есть то, что обычно считается сущностью возвышенного, и такой великий

авторитет, как Аристотель, по-видимому, одобряет такое определение. Однако обычная причина возвышенного смешивается здесь с самим возвышенным. Внушение ужаса заставляет нас уйти в себя: там с последующим сознанием безопасности или безразличия приходит отскок, и у нас есть то чувство непривязанности и освобождения, в котором действительно состоит возвышенное.

Мысли и действия в собственном смысле возвышенны и видимы только по аналогии и внушению, когда они вызывают определенное нравственное чувство; в то время как красота в собственном смысле принадлежит чувственным вещам и может быть определена моральными фактами только с помощью риторической фигуры. То, что мы объективируем в красоте, есть ощущение. То, что мы объективируем в возвышенном, есть действие. Этот поступок обязательно приятен, ибо, если бы не он, возвышенное было бы дурным качеством, с которым мы скорее никогда не встретились бы в мире. Великолепная радость самоутверждения перед лицом неконтролируемого мира действительно настолько глубока и целостна, что она представляет собой как раз тот трансцендентный элемент ценности, который мы искали, когда пытались понять, как может иногда доставлять удовольствие выражение боли. Оно может нравиться не само по себе, а потому, что оно уравновешено и аннулировано положительными удовольствиями, особенно этим последним и победоносным удовольствием отстранения. Если выражение зла кажется возвышенному необходимым, то только как условие этой нравственной реакции.

Обычно мы слишком поглощены объектами и слишком мало сосредоточены на себе и своей неотъемлемой воле, чтобы увидеть величественность приятной перспективы. Нас соблазняют и льстят, и мы склоняемся к торговле с этими внешними благами, и завершение нашего счастья заключается в совершенном понимании и наслаждении их природой. Это служба искусства и любви; и его частичное исполнение видится в каждом восприятии красоты. Но когда нас останавливают в этом сочувственном стремлении к единству и пониманию; когда мы сталкиваемся с великим злом или с

непримиримой силой, мы вынуждены искать свое счастье более коротким и героическим путем; тогда мы осознаем безнадежную чуждость того, что лежит перед нами, и ожесточаемся против этого. Таким образом, мы впервые приходим к чувству нашего возможного отделения от нашего мира и нашей абстрактной устойчивости; и с этим приходит возвышенное.

Но хотя переживание зла является наиболее распространенным подходом к такому умонастроению, и мы обыкновенно становимся философами только после того, как отчаиваемся от инстинктивного счастья, тем не менее нет ничего невозможного в достижении непривязанности другими путями. Безмерное возвышенно так же, как и ужасно; и простая бесконечность объекта, как и его враждебная природа, может вызвать отвращение ума к самому себе. Бесконечность, как и враждебность, отдаляет нас от вещей и заставляет осознать нашу независимость. Одновременный взгляд на многие вещи, бесчисленные притяжения, ощущаемые вместе, производят равновесие и безразличие так же действенно, как исключение всего. Если мы можем назвать освобождение себя через сознание зла в мире стоическим возвышенным, мы можем утверждать, что существует также эпикурейское возвышенное, которое состоит в освобождении через равновесие. Любое широкое исследование возвышенно в этом смысле. Каждая деталь может быть красивой. Мы даже можем быть готовы страстно откликнуться на его призыв. Нам может казаться, что мы жаждем всякого рода удовольствий и склоняемся ко всякого рода энергичной, импульсивной жизни. Но пусть вдруг развернется бесконечная панорама; воля мгновенно парализована, а сердце захлебнулось. Невозможно желать всего сразу, а когда все предложено и одобрено, невозможно все выбрать. В этом напряжении разум воспаряет в своего рода небеса, благожелательные, но неподвижные.

Таково отношение всех умов, которым широта интересов или долгие годы принесли равновесие и достоинство. Жреческое качество старости исходит из того же сочувствия к бескорыстию. Старики, полные спешки и страсти, кажутся дураками, потому что

мы понимаем, что их опыт не оставил достаточного следа в их мозгу, чтобы ассоциировать с памятью о других благах любой предмет, который может быть представлен сейчас. Мы не можем почитать никого, в ком признательность не отделена от желания. И это возвышение и отрешенность сердца не обязательно должны следовать за каким-либо большим разочарованием; оно самое прекрасное и сладкое там, где оно является постепенным плодом многих привязанностей теперь слились и превратились в естественное благочестие. Действительно, мы не можем сформулировать наше представление о Божестве ни на какой другой модели.

Когда пантеисты пытаются представить все части природы как образующие единое существо, которое должно содержать их все и в то же время иметь абсолютное единство, они вскоре обнаруживают, что отрицают существование мира, который они пытаются обожествить; ибо природа, сведенная к тому единству, которое она приняла бы во всеведущем уме, уже не природа, а нечто простое и невозможное, полная противоположность реального мира. Такое противопоставление означало бы освобождение божественного разума от природы и его существование как самосознательного индивидуума. Стремление к всеобъемлющему взгляду сводит вещи к единству, но это единство выступает против многообразных явлений, которые оно превосходит и отвергает как нереальное.

Это разрушение природы, которое так часто повторяли метафизики со времен Парменида (природа, тем не менее, все еще продолжает существовать), есть не что иное, как теоретическое соответствие и ипостась того, что происходит в сознании каждого человека, когда обширность его опыта поднимает его к мысли. , в абстракцию. Чувство возвышенного по своей сути мистическое: это преодоление ответственного восприятия в пользу ощущения единства и объема. Так и в области нравственной мы имеем взаимное упразднение страстей в груди, включающей их все, и их окончательное угасание под взором, который их постигает. Это эпикурейский подход к непривязанности и совершенству;

систематическим принятием инстинкта он ведет к той же цели, которую стойк и аскет достигают систематическим отказом от инстинкта. Таким образом, можно прийти к тому самоосвобождению, которое составляет возвышенное, даже если объект не содержит в себе никакого выражения зла.

Этот вывод поддерживает ту часть нашего определения красоты, которая провозглашает, что все ценности, содержащиеся в красоте, положительны; определение, которое нам пришлось бы изменить, если бы мы обнаружили, что возвышенное зависит от внушения зла в своем действии. Но возвышенное — это не безобразное, как могут заставить нас предположить некоторые его описания; это в высшей степени, опьяняюще прекрасное. Это удовольствие от созерцания, достигающее такой интенсивности, что оно начинает терять свою объективность и объявлять себя, чем всегда было в основе своей, внутренней страстью души. Ибо если в созерцании прекрасного мы находим совершенство жизни, погружаясь в объект, то в созерцании возвышенного мы находим более чистое и неотъемлемое совершенство, полностью отвергая объект. Удивленное увеличение-видение, внезапный уход от обыденных интересов и отождествление себя с чем-то постоянным и сверхчеловеческим, чем-то гораздо более абстрактным и неотъемлемым, чем наша изменчивая личность, — все это уводит нас от стоящих перед нами частных трагедий и возвышает нас в своего рода экстаз.

В банальных примерах возвышенного, когда мы говорим об огромной массе, силе и долговечности объектов или об их зловещем аспекте, как будто мы движимы ими из-за нашей собственной опасности, мы, кажется, упускаем главное. Ибо предположение о нашей собственной опасности произвело бы налет страха; это была бы практическая страсть, или, если бы она могла быть достаточно объективирована, чтобы стать эстетической, она просто сделала бы объект ненавистным и отталкивающим, как изувеченный труп. Предмет возвышен, когда мы забываем о своей опасности, когда совсем уходим от себя и живем как бы в предмете, возбуждаясь в подражание его движению и говоря: «Будь мной, стремительный!»

Этот переход в то, что предстает перед нами, чтобы прожить свою жизнь, действительно является характеристикой всякого совершенного созерцания. Но когда, переводя себя таким образом, мы возвышаемся и играем высшую личность, чувствуя радость жизни более свободной и дикой, чем наша собственная, тогда возникает ощущение возвышенности. Эмоция исходит не от несчастных случаев, которые мы переживаем, а от способностей, которые мы постигаем; мы не сочувствуем борющимся морякам, потому что слишком сочувствуем ветру и волнам. И эта мистическая жестокость может распространяться даже на нас самих; мы настолько чувствуем очарование космических сил, которые поглощают нас, что испытываем яростную радость при мысли о собственном уничтожении. Мы можем отождествить себя с самой абстрактной сущностью реальности и, поднявшись на эту высоту, презирать человеческие случайности нашей собственной природы. Господи, говорим мы, хотя Ты и убьешь меня, но я буду уповать на Тебя. Чувство страдания исчезает в смысле жизни, и воображение подавляет понимание.

Комическое

§ 61. Нечто подобное происходит и в других сферах, где эстетическая ценность как бы возникает из внушения зла, в комическом, а именно в комическом и гротескном. Но здесь перевод наших симпатий неполный, и мы увлекаемся от самих себя только для того, чтобы стать меньше. Большее человечество, которое не может быть поглощено, остается готовым опровергнуть абсурдность нашего вымысла. Превосходство комедии заключается в приглашении побродить по каким-то окольным путям воображения, среди сцен, которые, по существу, невозможны, но не могут быть разыграны нами в действительности из-за фиксированных обстоятельств нашей жизни. Если изображение устраивает, мы разрешаем себе мечтать это правда. Мы забываем его отношения; мы запрещаем взгляду блуждать за рамками сцены или условностями вымысла. Мы

предаемся иллюзии, которая углубляет наше ощущение существенной приятности вещей.

Пока что в комедии нет ничего, что не было бы восхитительно, кроме, пожалуй, момента, когда она кончается. Но вымысел, как всякое заблуждение или абстракция, неизбежно неустойчив; и пробуждение не всегда припасено для обескураживающего момента в конце. Повсюду, когда мы имеем дело с претензией или ошибкой, мы сталкиваемся с внезапными и яркими противоречиями; изменения взгляда, трансформации апперцепции, чрезвычайно стимулирующие воображение. Мы говорили об одном из них: когда внезапное разрушение наших привычных привычек мысли поднимает нас в мистическое созерцание, наполненное чувством возвышенного; когда трансформация возвращается к здравому смыслу и реальности, а не к какой-то фантастике, у нас совсем другие эмоции. Мы чувствуем себя обманутыми, с облегчением, смущением или удивлением в той мере, в какой наше сочувствие больше относится к отреченной или достигнутой точке зрения.

Распад ментальных форм и их реинтеграция есть жизнь воображения. Это духовный процесс рождения и смерти, питания и зарождения. Этим изменениям сопутствуют сильнейшие эмоции, бесконечно варьирующие в зависимости от их вариаций. Все качества дискурса, остроумие, красноречие, убедительность, абсурдность — это чувства, сопутствующие этому процессу и вовлеченные в сопоставление, напряженность и разрешение наших идей. Несомненно, последнее объяснение этих вещей было бы церебральным; но мы пока ограничиваемся их словесными описаниями и классификациями, которые всегда более или менее произвольны.

Пожалуй, самые заметные заголовки, под которыми собраны комические эффекты, — это несоответствие и деградация. Но ясно, что комизм не может быть логической сущностью несоответствия или деградации; ибо тогда противоречие и ухудшение всегда забавляли бы. Развлечение — это гораздо более непосредственно физическая вещь. Мы можем забавляться без всякой мысли,

например, когда нас щекочут, или сочувственно смеяться над другими, заразительно подражая их жестам. Нас может забавлять простое повторение того, что сначала не кажется забавным. Должно быть, следовательно, какое-то нервное возбуждение, от которого непосредственно зависит чувство веселья, хотя это возбуждение может чаще всего совпадать с внезапным переходом к нелепому или более низкому образу. Мы также не можем предполагать, что это конкретное идеационное возбуждение полностью отличается от всех других; остроумие часто едва отличим от гениальности, как юмор от пафоса. Поэтому мы должны довольствоваться туманным утверждением, что процесс представления включает в себя различные чувства движения и отношения, — чувства, способные к бесконечной градации и сложности, в диапазоне от возвышенности до скуки и от пафоса до неудержимого веселья.

Некоторые грубые и очевидные случаи комизма кажутся не более чем шоком от неожиданности: каламбур — это что-то вроде чертика из коробки, появляющегося из ниоткуда в наших неторопливых мыслях. Живость прерывания и его бесполезность часто нравятся; *dulce est desipere in loco*; и тем не менее те, кому приходится терпеть общество заядлых шутников, знают, насколько невыносимой может стать эта искрометность. В этом есть что-то изначально вульгарное; возможно, потому, что наш ход мыслей не может быть очень занимательным сам по себе, когда мы так рады прерывать его не относящимися к делу пустяками. Тот же оттенок отвращения смешивается с другими забавными сюрпризами, например, когда величественный персонаж поскользнется и упадет, или сбрасывается какая-нибудь маскировка, или упоминаются и описываются вещи, которые игнорируются условностью. Новизна и свобода нравятся, однако шок часто перевешивает удовольствие, и у нас есть основания желать, чтобы нас стимулировало что-то, что не влекло за собой такого унижения. Точно так же невозможность правдоподобия, которая щекочет воображение в ирландских быках, и в диких преувеличениях оставляет неприятное впечатление, некоторый привкус глупости.

Причина станет очевидной, если мы остановимся на анализе ситуации. У нас есть прозаический фон здравого смысла и повседневной реальности; на этом фоне неожиданно возникает неожиданная идея. Но дело-то бесполезное. Комическая случайность искажает природу перед нами, вызывает в уме ложную аналогию, внушение, которое невозможно осуществить. Словом, перед нами нелепость; и человек, будучи разумным животным, может любить нелепость не больше, чем голод или холод. Щепотка того и другого может быть не так уж плоха, и он довольно весело вынесет это, если вы оплатите ему обилием горячих съестных припасов; так и он будет играть со всякой чепухой ради смеха и дружеского общения и для щекотки своего воображения какой-то карикатурой мысли. Но сомнения остаются, и удовольствие никогда не бывает совершенным. Такое же возбуждение могло бы прийти и без фальсификации, подобно тому как покой следует быстрее после приятных, чем после болезненных усилий.

Веселье — вещь хорошая, но только тогда, когда оно не портит ничего лучшего. Лучшее место для абсурда находится среди того, что уже абсурдно, — тогда мы имеем игру фантазии без чувства неуместности. В устах дурака нас забавляют вещи, которые не позабавили бы нас в устах джентльмена; факт, который показывает, как мало несоответствия и деградации имеют отношение к нашему удовольствию от комизма. На самом деле даже в дурачестве есть своего рода соответствие и метод. Несоответствующее и униженное даже здесь вызывает у нас неудовольствие, как и всегда должно быть по своей природе. То потрясение, которое они вызывают, может иногда стать поводом для последующего удовольствия, привлекая наше внимание или возбуждая такие страсти, как презрение, жестокость или самодовольство (ибо в нашей любви много амбиций); но несоответствие и деградация как таковые всегда остаются неприятными. Удовольствие исходит от внутренней рациональности и движения вымысла, а не от его несоответствия чему-либо другому. Нашему воображению доступно великое множество перевернутых миров, в которые нам нравится время от

времени заглядывать. Мы наслаждаемся стимуляцией и встряхиванием нашего ума. Это как принять новую позу или услышать новую песню.

Бессмыслица хороша только потому, что здравый смысл так ограничен. В конце концов, разум — это одна условность, выбранная из тысячи. Мы любим расширение, а не беспорядок, и когда мы достигаем свободы без несоответствия, мы испытываем гораздо большее и гораздо более чистое наслаждение. Совершенство остроумия может обойтись без абсурда. Ибо на том же прозаическом фоне здравого смысла могла бы появиться новинка, которая не была бы абсурдной, возбуждала бы внимание в той же мере, что и смехотворность, не сбивая с толку разум. Это более чистое и более приятное развлечение происходит от того, что мы называем остроумием.

Остроумие

§ 62. Остроумие также зависит от преобразования и замены идей. Говорят, что оно состоит в быстрой ассоциации по сходству. Однако подстановка здесь должна быть действительной, а подобие реальным, хотя и непредвиденным. Неожиданная справедливость порождает остроумие, как внезапное несоответствие порождает приятную глупость. Остроумию свойственно проникать в сокровенные глубины вещей, подмечать там какое-нибудь красноречивое обстоятельство или отношение, замечая которые, весь предмет предстает в новом и более ясном свете. Остроумие часто кажется злонамеренным, потому что анализ в обнаружении общих черт и всеобщих принципов уподобляет вещи на полюсах бытия; она может применить к кулинарии формулы богословия и найти в человеческом сердце точку опоры и рычаг. Обычно мы разделяем отделы опыта; мы думаем, что в каждом из них соблюдаются разные принципы и что достоинство духа несовместимо с объяснением его физической аналогией, а низость материи недостойна быть иллюстрацией моральных истин. Любовь

нельзя причислять к физическим влечениям, а веру — к гипнозу. Поэтому, когда первоначальный ум переступает эти границы и переделывает свои категории, смешивая наши старые классификации, мы чувствуем, что ценности вещей также смешиваются. Но они зависели от более глубокого отношения, от их отклика на человеческие нужды и стремления. Все, что можно изменить с помощью разума, — это наше ощущение единства и однородности мира. Мы можем относиться к одному объекту мысли с менее обособленным уважением, а к другому — с менее поспешной насмешкой; но удовольствия, которые мы получаем от всего, или наше полное счастье и удивление, вряд ли уменьшатся. По этой причине злонамеренный или деструктивный характер интеллекта не должен считаться фундаментальным. Остроумие принижает одно и возвышает другое; и его сравнения столь же лестны, сколь и ироничны.

Тот же самый процесс ума, который мы наблюдали в остроумии, вызывает те эффекты, которые мы называем очаровательными, блестящими или вдохновенными. Когда Шекспир говорит,

*Come and kiss me, sweet and twenty,
Youth's a stuff will not endure,*

причудливость этой фразы состоит в счастливой подстановке, в веселом способе сказать что-то одновременно правдивое и нежное. И где мы могли бы найти более изысканное очарование? Итак, если взять более весомый пример, когда Святого Августина заставляют говорить, что языческие добродетели были великолепными пороками, мы имеем — по крайней мере, если мы улавливаем полное значение — острое ассимиляция противоположных вещей силой могущественного принципа; триумф теории, смелость которой может сравниться только с ее последовательностью. На самом деле, фраза не может быть более блестящей или лучше сгущать одну теологию и две цивилизации. Латинский ум особенно способен на такого рода совершенство. Один только Тацит мог бы привести сотню примеров. Он сочетается с силой сатирического и горького

красноречия, своего рода презрительной грубостью ума, которая составляет сердцевину страсти или характера и навешивает на нее более или менее скандальный ярлык. Ибо в нашем аналитическом рвении часто можно слишком сгущаться и абстрагироваться. Реальность более подвижна и неуловима, чем разум, и имеет как бы больше измерений, чем известно даже новейшей геометрии. Поэтому понимание, если оно не озарено каким-либо жаром сочувствия или оттенком мистицизма, дает лишь сухую, грубую картину мира. Качество остроумия вызывает больше восхищения, чем уверенности. Это достоинство, которое мы не должны упускать ни в ком, кого любим.

Однако тот же принцип может иметь и более сентиментальные воплощения. Когда наши замены вызваны волнением щедрых эмоций, мы называем остроумие вдохновением. То же самое нахождение новых аналогий и уподобление несопоставимых вещей; происходит такое же преобразование нашей апперцепции. Но блеск здесь не только проникающий, но и возвышающий. Например:

*Peace, peace, he is not dead, he doth not sleep,
He hath awakened from the dream of life:
'Tis we that wrapped in stormy visions keep
With phantoms an unprofitable strife.*

Здесь есть парадокс, и парадокс, оправданный размышлением. Поэт анализирует, и анализирует без остатка. Сон, буря, призраки и убыточность легко могли составить сатирическую картину. Но настроение преображается; ум устремляется вверх с чувством освобождения от условностей, которые он растворяет, и более свободного движения в неопределенности за его пределами. Распад нашего идеала здесь ведет к мистицизму, и из-за этого стремления к трансцендентности великолепие становится возвышенным.

Юмор

§ 63. Разное настроение может придавать разное направление одним

и тем же процессам. Симпатия, с помощью которой мы воспроизводим чувство другого, всегда резко противоположна эстетической установке, для которой весь мир является лишь стимулом для нашей чувствительности. В трагедии мы видели, как симпатическое чувство, благодаря которому страдание ценится и разделяется, должно перекрываться множеством случайных эстетических удовольствий, если в результате должно быть достигнуто общее благо. Мы также видели, что единственный способ удержать смешное в сфере эстетически хорошего состоит в том, чтобы абстрагировать его от его отношений и рассматривать его как независимый и любопытный стимул; мы должны перестать смеяться и начать раздражаться, если попытаемся найти смысл в нашей нелепости.

Чем меньше у нас сочувствия к людям, тем изысканнее мы наслаждаемся их глупостью: сатирическое наслаждение близко сродни жестокости. Пороки и неудачи возбуждают наше воображение, как кровь и пытки возбуждают в нас страсти хищника. Чем больше это бесчеловечное отношение уступает сочувствию и разуму, тем меньше глупость и заблуждение способны нас развлечь. Поэтому кажется невозможным, чтобы мы были довольны слабости или нелепости тех, кого мы любим. И на самом деле нам никогда не доставляет удовольствия видеть в сатирическом свете самих себя или кого-то другого, к кому мы действительно чувствуем привязанность. Даже в фарсе герой и героиня редко выставляются смешными, потому что это помешало бы симпатии, с которой мы должны относиться к ним. Тем не менее суть того, что мы называем юмором, состоит в том, что забавные слабости должны сочетаться с дружелюбной человечностью. Будь то на пути изобретательности, странности или шутовливости, юморист должен иметь абсурдную сторону или быть поставленным в абсурдную ситуацию. И все же этот комический аспект, от которого мы должны вздрогнуть, кажется, еще больше нравится персонажу. Это случай, параллельный трагедии, где глубина горя, которому мы сочувствуем, кажется, увеличивает наше удовлетворение. И объяснение парадокса такое

же. Мы наслаждаемся не выражением зла, а только приятными волнениями, которые с ним приходят; а именно, физический стимул и выражение добра. В трагедии несчастья помогают произвести впечатление правды и выявить благородные качества героя, но сами по себе угнетают настолько, что сверхчувствительные люди не могут насладиться красотой изображения. Так и в юморе болезненные намеки ощущаются как таковые, и их необходимо уравновесить приятными элементами. Они исходят с обеих сторон, от эстетической и симпатической реакции. С одной стороны, чувственное и чисто перцептивное возбуждение, новизна, движение, живость зрелища. С другой стороны, есть роскошь воображаемой симпатии, умственное усвоение другого родственного опыта, экспансия в другую жизнь.

Сопоставление этих двух удовольствий производит именно то напряжение и сложность, в которых состоит юмористическое. Мы сатиричны, и в то же время дружелюбны. Сознание дружбы придает сатире сочувственный и нежный оттенок, а жало сатиры делает дружбу несколько скромной и печальной. Дон Кихот безумен; он стар, бесполезен и нелеп, но он — душа чести, и во всех его смехотворных приключениях мы следуем за ним, как за призраком наших лучших «я». Мы слишком наслаждаемся его неудачами, чтобы желать, чтобы он был идеальным Амадисом; кроме того, у нас есть пронизательное подозрение, что он единственный вид Амадиса, который может когда-либо существовать в этом мире. В то же время нам приятно видеть мужество его идеализма, изобретательность его остроумия и простоту его доброты. Но как примирить нашу симпатию к его мечте и наше понимание ее нелепости? Ситуация противоречивая. Мы обращаемся к какой-то иной точке зрения, с которой комедия может уже не казаться такой забавной. По мере того как юмор становится глубоким и действительно отличным от сатиры, он превращается в пафос и вообще выходит из сферы комического. Несчастья, которые должны были забавлять нас как насмешников, теперь огорчают нас, как людей, и ценность изображения зависит от штрихов красоты и серьезности, которыми

оно украшено.

Гротеск

§ 64. Нечто подобное юмору может проявляться в пластических формах, когда мы называем это гротеском. Интересный эффект дает такая трансформация идеального типа, когда преувеличивается один из его элементов или комбинируется с другими типами. Настоящее превосходство этого, как и всякой фантастики, состоит в воссоздании; в формировании вещи, которой природа не имеет, но могла бы предположительно предложить. Мы называем эти изобретения комическими и гротескными, когда рассматриваем их отклонение от естественного, а не их внутреннюю возможность. Но последнее составляет их настоящее очарование; и чем больше мы их изучаем и развиваем, тем лучше мы это понимаем. Тогда несоответствие условному типу исчезает, и то, что вначале было невозможным и смешным, занимает свое место среди признанных идеалов. Кентавр и сатир больше не гротескны; тип принят. И гротескность индивидуума имеет в сущности ту же природу. Если нам нравится внутренняя гармония, характерное равновесие его черт, мы можем отделить этого индивида от того класса, в который мы пытались его втиснуть; мы можем забыть ожидания, которые он собирался разочаровать. Тогда уродство исчезает, и только восстановление старых привычек и требований может заставить нас считать его хоть сколько-нибудь экстравагантным.

То, что кажется гротескным, может быть внутренне ниже или выше нормального. Это вопрос его абстрактного материала и формы. Но до тех пор, пока новый предмет не запечатлевает в нашем воображении свою форму, так что мы можем уловить его единство и пропорцию, он представляется нам беспорядком и искажением других форм. Если эта путаница абсолютна, объект просто нулевой; оно не существует эстетически, кроме как благодаря материалам. Но если смешение не абсолютно, и среди странности формы у нас есть намек на единство и характер, тогда мы имеем гротеск. Это

наполовину сформированное, запутанное и вызывающе чудовищное.

Аналогия с комическим очень близка, как мы легко можем представить, что так и должно быть. В комиксе мы имеем такое же сопоставление новая и старая идея, и если новая не бесполезна и действительно непостижима, она может со временем утвердиться в уме и перестать быть смешной. Хороший ум — это новая истина, а хороший гротеск — это новая красота. Но есть естественные условия организации, и мы не должны принимать всякое увечье за создание новой формы. Тенденция природы к установлению хорошо выраженных видов животных показывает, какие различные сочетания наиболее устойчивы перед лицом физических сил, и есть приспособленность и к выживанию в уме, определяемом отношением всякой формы к наш фиксированный метод восприятия. Таким образом, новые вещи обычно плохи, потому что, как было хорошо сказано, они неспособны стать старыми. Тысячи оригинальностей порождены недостатком способностей, ибо одна порождена гением. Ибо в погоне за красотой, как и в погоне за истиной, к неудаче ведет бесконечное число путей, а к успеху — только один.

Возможность конечного совершенства

§ 65. Если эти наблюдения имеют хоть какую-то точность, они подтверждают ту важную истину, что никакая эстетическая ценность не основана на опыте или внушении зла. Этот вывод, несомненно, покажется тем более интересным, если мы подумаем о его возможном распространении на область этики и о подразумеваемой защите идеала нравственного совершенства как о чем-то существенно определяемом и достижимом. Но, не настаивая на аналогии с этикой, которая может ввести в заблуждение, мы можем поспешить сформулировать принцип, вытекающий из нашего анализа выражения. Выразительность может быть обнаружена в любой вещи, которая предполагает другую или извлекает из ассоциации с этой другой какую-либо эмоциональную окраску.

Поэтому, конечно, может быть выражение зла; но эта выразительность не будет иметь никакой эстетической ценности. Описание или предположение о страдании может иметь ценность как наука или дисциплина, но само по себе никогда не может усилить какую-либо красоту. Трагедия и комедия нравятся, несмотря на эту выразительность, а не благодаря ей; и кроме удовольствия, которое они доставляют, им нет места среди изящных искусств. В таком случае им вообще нет места в человеческой жизни; если только они не являются инструментами какой-либо практической цели и служат для проповеди морали или достижения дурной славы. Ибо безобразные вещи могут привлечь внимание, хотя и не могут его удержать; и скандал нового ужаса может вызвать известное вульгарное восхищение, которое следует за всем, что сразу бросается в глаза, и которое достигается даже преступлением. Однако в таком восхищении нет ничего эстетического, и оно возможно только благодаря притупленности нашего чувства прекрасного.

Таким образом, действие патетического и комического никогда не бывает чистым; так как выражение некоторого зла смешивается с теми элементами, посредством которых целое обращается к нам. Эти элементы, как мы видели, являются истиной представления, которое включает в себя удовольствие узнавания и понимания, красоту среды и сопутствующее выражение вещей, внутренне хороших. Этим источникам обязана вся эстетическая ценность комического и трагического; и ни в коем случае нельзя допускать, чтобы симпатическая эмоция, возникающая от зрелища зла, брала верх над этими удовольствиями созерцания, иначе весь объект становится неприятным и теряет свое оправдание существования. Избыточное пристрастие к комическому и патетическому есть, следовательно, признак дурного вкуса и относительной нечувствительности к красоте.

Эта ситуация обычно ценится в практике искусства, где эффект постоянно изучается; но величайшая осторожность не всегда позволяла избежать опасностей жалкого, и история полна неудач из-

за напыщенности, карикатурности и неприкрытого ужаса. Во всех этих случаях стремление к выразительности выходит за рамки условий приятного эффекта. Ибо творческий и подражательный импульс неразборчив. Он не учитывает возможную красоту эффекта, а только слепой инстинкт самовыражения. Следовательно, нетренированный и нечувствительный от природы ум не может различать или производить что-либо хорошее. Эта критическая неспособность всегда была причиной неудач и поводом для насмешек; но некоторым мыслителям нашего времени — времени малого искусства и большого недисциплинированного производства — оставалось возвести это злоупотребление в принцип и объявить, что сущность красоты состоит в том, чтобы выражать художника, а не в том, чтобы радовать мир. Но условия действия и возможность доставить удовольствие — единственный критерий того, что способно и достойно выражения. Искусство существует и ценно тем, что оно приспособлено к этим универсальным условиям красоты.

В ткань прекрасного входит только благо жизни. Что очаровывает нас в комическом, что волнует нас в возвышенном и трогает в патетическом, так это проблеск чего-то хорошего; несовершенство имеет ценность только как зарождающееся совершенство. Если бы труды и страдания жизни были уменьшены и установилась бы лучшая гармония между человеком и природой, ничего бы не было потеряно для искусства; ибо чистая и конечная ценность комического есть открытие, патетического — любовь, возвышенного — возвышение; и они все еще будут существовать. Воистину, все они умножились бы; и, соответственно, всегда было так, что в самые счастливые и самые процветающие моменты человечества, когда разум и мир были слиты в краткое объятие, природная красота была лучше всего воспринимается, и искусство одержало свои победы. Но иногда случается, в моменты менее благоприятные, что душа подчиняется тому, в чем она работает, и теряет способность идеализировать и надеяться. Тогда жалким и суеверным самоуничижением мы наказываем себя за несовершенство природы. Испугавшись величия реальности,

которую мы уже не можем мыслить свободной от зла, мы пытаемся утверждать, что ее зло также является добром; и мы отравляем самую сущность добра, чтобы сделать его распространение универсальным. Мы смешиваем причинную связь тех вещей в природе, которые мы называем добром или злом по случайному наименованию, с логической противоположностью самих добра и зла; поскольку одно поколение уступает место другому, мы говорим, что смерть необходима для жизни; и так как причины печали и радости так перемешаны в этом мире, мы не можем себе представить, как в лучшем мире они могли бы быть разделены.

Эта неспособность воображения реконструировать условия жизни и построить структуру вещей ближе к желанию сердца губительна для непоколебимой верности тому, что благородно и прекрасно. Мы отдаемся разным оценкам, без каких-либо стандартов или целей; и называя всякое досадное явление именем красоты, мы становимся неспособными распознать его превосходство или почувствовать его ценность. Нам нужно прояснить наши идеалы и оживить наше видение совершенства. Нет атеизма более ужасного, чем отсутствие высшего идеала, и никакая неудача власти не может быть более противной человеческой природе, чем неудача нравственного воображения, или более несовместимой со здоровой жизнью. Ибо у нас есть способности, привычки и импульсы. Это основа наших требований. И эти требования, хотя и изменчивые, составляют всегда присутствующий внутренний стандарт ценности, по которому мы чувствуем и судим. Идеал имманентен им; ибо идеальное означает такое окружение, в котором наши способности нашли бы свое наиболее свободное применение и наиболее близкий им мир. В таких условиях совершенство было бы ничем иным, как жизнью. Соответственно, наше сознание идеала становится отчетливее по мере того, как мы продвигаемся в добродетели и по мере того, как сила и определенность действуют в нас. Когда жизненная гармония завершена, когда действие чисто, вера в совершенство переходит в видение. Воистину несчастлив тот человек, который за всю свою

жизнь не видал совершенства, кто в экстазе любви или в восторге созерцания никогда не мог сказать: оно достигнуто. Такие моменты вдохновения являются источником искусств, у которых нет более высокой функции, чем их обновление.

Произведение искусства действительно является памятником такому моменту, мемориалом такому видению; и его очарование меняется в зависимости от его способности напоминать нам от отвлекающих факторов повседневной жизни к радости более естественной и совершенной деятельности.

Стабильность идеала

§ 66. Открывающееся таким образом совершенство относится к нашей природе и способностям; если бы это было не так, это не могло бы иметь для нас никакой ценности. Оно раскрывается нам в краткие мгновения, но не потому неустойчиво или фантастично. Человеческое внимание неизбежно мерцает; мы рассматриваем вещи последовательно, и наши акты синтеза и наше осознание факта лишь случайны. Таково владение всем нашим имуществом; мы не осознаем непрерывно себя, наше физическое окружение, наши господствующие страсти или наши глубочайшие убеждения. Что же тогда удивительного в том, что мы не осознаем постоянно того совершенства, которое является имплицитным идеалом всех наших предпочтений и желаний? Мы видим его только частями, так как страсть или восприятие последовательно направляет наше внимание на различные его элементы. Некоторые из нас никогда не пытаются постичь его во всей его полноте. И все же вся наша жизнь есть акт поклонения этому неизвестному божеству; всякая сердечная молитва возносится перед тем или иным ее изображением.

Этот идеал совершенства действительно меняется, но только в зависимости от вариаций нашей природы, которой он соответствует, и энтелехии. Пожалуй, нет более легкомысленного представления, чем то, которое Шопенгауэр придал новое значение, что благо,

однажды достигнутое, теряет всю свою ценность. Неустойчивость нашего внимания, потребность в отдыхе и восстановлении наших органов создают круг объектов, необходимых нашему уму; но мы отворачиваемся от прекрасного, как от истины или друга, только для того, чтобы постоянно возвращаться и с возрастающей признательностью. Мы также не теряем все преимущества наших достижений в промежутках между яркими осознаниями того, что мы приобрели. Тон ума постоянно повышен; и мы живем с тем общим чувством стойкости и ресурсов, которое, возможно, является ядром счастья. Знание, привязанность, религия и красота не менее постоянно влияют на жизнь человека, потому что его осознание их непостоянно. Даже когда они отсутствуют, они наполняют камеры ума своего рода ароматом. Они имеют постоянную эффективность, а также многолетнюю ценность.

Действительно, есть и другие объекты желаний, которые, будучи достигнуты, не оставляют после себя ничего, кроме беспокойства и неудовлетворенности. Это цели, преследуемые глупцами. То, что такие объекты когда-либо привлекают нас, является доказательством неорганизованности нашей природы, которая заставляет нас задуматься, меняет направления и находится в состоянии войны с самим собой. Если бы мы достигли чего-то вроде устойчивости мысли или твердости характера, если бы мы знали себя, мы знали бы и наши неотъемлемые удовольствия. Утверждение, что все блага обесцениваются, если ими владеют, — это либо поверхностная сатира, намеренно отрицающая нормальное, чтобы ненормальное выглядело более шокирующим, либо признание в легкомыслии, признание, которое, будучи идиотом, никогда не учится различать реальность среди фантазмов своего мозга, так и мы никогда не научились различать истинные блага среди наших причудливых прихотей и страстей. То, что истинные блага существуют, тем не менее является фактом морального опыта. «Красота — радость навеки»; сильная привязанность, ясная мысль, глубокая и испытанная вера — вот вечные достояния. И это не просто факт, подтверждаемый авторитетом тех, кто знает его по

опыту. Это психологическая необходимость. Пока мы сохраняем те же чувства, мы должны получать одни и те же впечатления от одних и тех же предметов; пока мы сохраняем наши инстинкты и страсти, мы должны преследовать те же самые блага; в то время как у нас одинаковые способности воображения, мы должны испытать такое же наслаждение при их использовании. Возраст, конечно, вызывает различия во всех этих деталях, и восприимчивость двух людей никогда не бывает одинаковой. Но возможный упадок наших личных энергий не уничтожает естественной ценности объектов, пока та же самая воля воплощается в других умах, а человеческая природа существует в мире. Солнце теперь не является нереальным, потому что каждый из нас по очереди и все мы в конце концов должны закрыть на него глаза; и все же солнце существует для нас только потому, что мы его воспринимаем. Идеал имеет те же условия существования, но имеет то преимущество перед солнцем, что мы не можем знать, суждено ли его свету когда-либо подвести нас.

Следовательно, в нашей природе заложена широкая основа тождества, благодаря которой мы живем в общем мире и имеем общее искусство и религию. То, что идеал должен быть постоянным в этих пределах, так же неизбежно, как и то, что он должен изменяться за их пределами. И пока мы существуем и познаем себя индивидуально как личности или коллективно как людей, мы должны признать и наш имманентный идеал, осуществление которого составило бы для нас совершенство. Этот идеал не может быть разрушен иначе, как по мере того, как погибаем мы сами. Абсолютное совершенство, независимое от человеческой природы и ее вариаций, может заинтересовать метафизика; но художник и человек удовлетворятся совершенством, неотделимым от сознания человечества, так как это одновременно естественное видение воображения и разумная цель воли.

Заключение

§ 67. Теперь мы изучили чувство прекрасного в том, что, по-

видимому, является его основными проявлениями, и в некоторых наиболее поразительных осложнениях, которым оно подвергается. В обзоре столь широкой области мы нуждаемся в некоторой классификации и подразделении; и мы выбрали знакомую материю, форму и выражение, как менее всего способную привести нас к ненужной искусственности. Но искусственность всегда должна быть в дискурсивном описании чего-либо данного в сознании. Психология пытается сделать то, что, возможно, невозможно, а именно анатомию жизни. Ум — это жидкость; свет и тени, мерцающие в нем, не имеют реальных границ и возможности постоянства. Вся наша классификация психических фактов заимствована из физических условий или их выражений. Сами чувства отличаются готовностью, с которой мы можем изолировать их внешние органы. Идеи могут быть идентифицированы только путем идентификации их объектов. Чувства узнаются по их внешнему выражению, и когда мы пытаемся вспомнить эмоцию, мы должны делать это, вспоминая обстоятельства, при которых она возникла.

Таким образом, различая в нашем чувстве красоты оценку чувственного материала, оценку абстрактной формы и оценку связанных с ней ценностей, мы просто следовали установленному психологическому методу, единственному, с помощью которого возможно анализировать ум. Мы выделили элементы объекта и относились к ощущению так, как если бы оно было составлено из соответствующих частей. Миры природы и фантазии, являющиеся предметом эстетического чувства, могут быть разделены на части в пространстве и времени. Тогда мы можем отличить материал вещей от различных форм, которые он может последовательно принимать; мы можем также различать более ранние и более поздние впечатления от одного и того же предмета; и мы можем констатировать сосуществование одного впечатления с другим или с воспоминанием о других. Но само эстетическое чувство не имеет частей, и эта физиология его причин не есть описание его собственной природы.

Красота в том виде, в каком мы ее ощущаем, — это нечто

неописуемое: нельзя сказать, что это такое или что это значит. Обращаясь к опыту и памяти, мы можем показать, что это чувство изменяется по мере того, как некоторые вещи изменяются в объективных условиях; что оно изменяется, например, в зависимости от частоты, с которой форма была представлена, или от ассоциаций, которые эта форма имела в прошлом. Это оправдывает описание чувства как составленного из различных вкладов этих объектов. Но само чувство ничего не знает ни о составе, ни о вкладах. Это умиление души, сознание радости и безопасности, тоска, сон, чистое наслаждение. Он наполняет объект, не говоря почему; и нет необходимости задавать вопрос. Оно оправдывает себя и то видение, которое оно украшает; и нет никакого смысла искать его причину в этом внутреннем смысле. Красота существует по той же причине, по которой существует прекрасный объект, или мир, в котором этот объект находится, или мы, смотрящие на то и другое. Это опыт: о нем больше нечего сказать. В самом деле, если мы смотрим на вещи телеологически, и поскольку они в конечном счете оправдывают себя перед сердцем, красота меньше всего требует объяснения. Для материи, пространства, времени, принципов разума и эволюции — все это в конечном счете грубые, необъяснимые данные. Мы можем описать то, что есть на самом деле, но могло быть и иначе, и тайна его бытия так же загадочна и темна, как всегда.

Но мы — умы, которые задают все вопросы и судят о достоверности всех ответов, — сами не независимы от этого мира, в котором мы живем. Мы вышли из него, и наши отношения в нем определяют все наши инстинкты и удовлетворения. Этот последний вопрос и чувство тайны есть неудовлетворенная жажда, которую природа имеет свой способ успокоить. Теперь мы спрашиваем о причинах только тогда, когда мы удивлены. Если бы у нас не было ожиданий, у нас не было бы сюрпризов. А то, что дает нам ожидание, — это спонтанное направление нашей мысли, определяемое структурой нашего мозга и последствиями нашего опыта. Если бы наши спонтанные мысли шли в гармонии с ходом природы, если бы наши ожидания постоянно исполнялись, чувство тайны исчезло бы.

Мы должны быть не в состоянии спрашивать, почему мир существует или имеет такую природу, точно так же, как сейчас мы мало склонны спрашивать, почему что-то правильно, но крайне не склонны перестать спрашивать, почему что-то не так.

Это удовлетворение нашего разума благодаря гармонии между нашей природой и нашим опытом уже частично реализовано. Чувство прекрасного есть его реализация. Когда наши чувства и воображение находят то, чего они жаждут, когда мир так формирует себя или так формирует ум, что соответствие между ними становится совершенным, тогда восприятие становится удовольствием, и существование не нуждается в оправдании. Двойственность, являющаяся условием конфликта, исчезает. Нет внутреннего стандарта, отличного от внешнего факта, с которым этот внешний факт можно сравнить. Объединение такого рода является целью нашего разума и наших чувств, точно так же, как и нашего эстетического чувства; но у нас в этих отделах меньше примеров успеха. В жару спекуляции или любви могут наступить моменты равного совершенства, но они очень непостоянны. Разум и сердце остаются глубоко неудовлетворенными. Но глаз находит в природе и в некоторых высших достижениях искусства постоянное и более полное удовлетворение. Ибо глаз быстр и, по-видимому, более послушен воспитанию жизни, чем сердце или разум человека, и способен скорее приспособиться к действительности. Поэтому красота кажется самым ясным проявлением совершенства и лучшим свидетельством его возможности. Если совершенство, как и должно быть, является окончательным оправданием бытия, то мы можем понять основание нравственного достоинства красоты. Красота есть залог возможного соответствия между душой и природой и, следовательно, основание веры в верховенство добра.

George Santayana
THE SENSE OF BEAUTY

Part Two¹¹

*Translated into Russian by Sergey Dzikovich*¹²

Abstract

Jorge Agustín Nicolás Ruiz de Santayana y Borrás, better known in the academic world as *George Santayana* (1863-1952) due to primary university institutionalization, was a Spanish-American philosopher, writer and public figure. *The Sense of Beauty* (1896) is the first among his large writings and maybe the first monograph on aesthetics written in the USA. Santayana's text is very characteristic in historical aspect and so AU is publishing it fully in translation, having divided it in to parts because of its volume. Continued from *AU. Vol. 3-4 (18-19). 2022*.

Keywords

Santayana, American aesthetics, aesthetic ideas of pragmatism, metaphysical naturalism, naturalistic philosophy.

11 Divided into parts by the journal for publication of the Russian version. - *AU*.

12 *Dzikovich, Sergey* is the *AU* Editor-in-Chief. - *AU*.

ПЕРЕВОДЫ / TRANSLATIONS



Филипп Серс¹³

ОТ КЬЕРКЕГОРА К КАНДИНСКОМУ¹⁴

Часть вторая¹⁵

Перевод Евгения Доброва¹⁶

Абстракт

Настоящая публикация представляет собой интерпретацию одного из истоков теоретической и художественной деятельности В.В. Кандинского. Статья продолжает регулярные публикации автора об этой важнейшей персоналии мировой и российской культуры.

Ключевые слова

Кандинский, Кьеркегор, искусство, когнитивный опыт, история искусства.

Основная дилемма

В отрывке из своих «Дневников» (фр. «Journal») Кьеркегор говорит о том, что вся тема трактата «Enten-Eller» (русс. «Или-или»,

13 Один из ключевых специалистов по художественному и теоретическому наследию В.В. Кандинского во Франции, стране, где прошло последнее десятилетие жизни этого великого художника и исследователя, одного из наиболее значительных представителей российской культуры. Ранее журнал также имел честь разместить публикацию профессора Ф. Серса по его профильной тематике, см.: *Серс, Ф. Кандинский: идеи художника и мистический опыт* // AU. Vol. 3 (3). 2018. - AU.

14 Журнал размещает настоящую публикацию в рамках своего постоянного сотрудничества с Научно-образовательной школой «Сохранение мирового культурно-исторического наследия» МГУ имени М.В. Ломоносова (см.: <http://nosh.msu.ru/culture>).- AU.

15 Оригинал статьи поступил от автора в редакцию на французском языке. Статья профессора Ф. Серса публикуется в журнале тремя частями. В настоящем номере мы предлагаем читателям вторую часть публикации, что связано с особенностями процесса перевода текста профессора Ф. Серса с характерным множеством отсылок и параллелей, требующих от переводчика и редакции особого внимания. Первая часть вышла в предыдущем номере журнала, заключительная часть будет напечатана в следующем номере. - AU.

16 *Добров, Евгений* - выпускник аспирантуры кафедры эстетики философского факультета МГУ имени М.В. Ломоносова, сотрудник Библиотеки имени Данте Алигьери (Москва), ответственный секретарь редакции нашего журнала. - AU.

фр. «L'alternative») раскрывается в его начале, в первом абзаце произведения. А решение – в его «последнем слове». Отправной точкой для философа стало сравнение поэзии с быком Фалариса, который превращает вопли страдающей жертвы в гармоничные мелодии. «Что такое поэт? Несчастный человек, таящий в сердце тоску; уста его устроены так, что исходящие из них крики и стоны превращаются в дивную музыку». [40]

Но функционал искусства не может быть сведен к созданию утешительной иллюзии. В самом деле, «последнее слово» гласит: «... И всё же только глубоко внутреннее движение, только несказанное сердечное волнение, – только оно способно убедить тебя в том, что признанное тобою поистине принадлежит тебе, что никакая сила на свете не способна у тебя это отнять; ибо только истина, которая возвышает, – это и есть истина для тебя самого». [41] Таким образом, отказ от лжи в искусстве основан на эквиваленте принципа внутренней необходимости, роль которого в мысли Кандинского мы рассмотрим далее.

У Кьеркегора игра псевдонимов и выбранных им различных персонажей подобна перечислению выборов возможных существований, доведенных до их крайней логики, до конечных последствий: «Я считаю, что заслужил право ввести вымышленных персонажей (моих псевдонимов), которые говорят «Я» посреди жизни реальной. Они способствуют (в пределах своих возможностей) тому, чтобы мои современники вновь приучились слышать «Я», «Я» личностное (а не «Я» очищенное и чревоушительное, плод воображения). Но именно потому, что эволюция мира следовала как можно дальше от этого узнавания личности, которую необходимо задействовать в фиктивном, вымышленном плане. Поэтическую личность всегда лучше принимает мир, не привыкший слышать от нее «Я»» [42].

Через эту игру псевдонимов и персонажей философ ведет читателя от опыта к опыту. Предполагаемое имя автора «Или – или» — «Виктор Эремита» (букв. «отшельник-победитель»), следовательно, он, церковный и религиозный человек, должен самолично опубликовать бумаги двух других персонажей. Первый из них — эстетик Йоханнес, автор «Дневника оболыстителя». Он ищет то, чем может воспользоваться, и зависим от времени, которое невозможно перезапустить. Он ищет момент столь же мимолетный, сколь и исключительный. Второй персонаж — судья Вильгельм, его друг, который хочет научить его тому, что жизнь, посвященная эстетике, приводит только к отчаянию. Потому что мгновение нужно

переживать не как мимолетное мгновение, а как атом вечности, призывающий нас к выбору. Выбор между эстетикой и этикой является основной альтернативой. Здесь открывается путь, выбранный религиозным персонажем: индивид может здесь найти свою точку опоры в христианстве, наконец освобожденном от уродующих его мирских карикатур.

Эстет живет в моментальном дендизме, дендизме мгновения. Он предается бродяжничеству, что является специфической характеристикой стадии, на которой он замыкается. Это представление о бродяжничестве не имеет ничего общего ни с пастушеским кочевничеством, ни со скитанием. Это уже не блуждание, бездомное существование, и тем более не паломничество. Бродяжничество по своей сути капризно, переменчиво, непостоянно. Это путь без надежды. Собирая мгновения, бродяга теряется в водовороте постоянного обновления. Архетипы бродяг представляют собой три великие демонические идеи, чуждые религии: чувственное блуждание Дон Жуана, блуждание разума Фауста. Что касается блуждания в пространстве, то оно в первую очередь ассоциируется с фигурой Агасфера (Вечного Жида).

Эстет живет в мгновении без плотности и длительности, мертворожденном мгновении, которое тотчас же сменяется другим, но той же природы. И которое постигнет та же участь. У эстета отсутствует всякая преемственность. Его хворь и проклятие — это скука. В его жизни все ценно, потому что все заменимо, взаимозаменяемо. Каждая возможность должна быть испробована вне зависимости от ее содержания, потому что нет ни хорошего, ни плохого. Эта «альтернативная» культура — культура смерти. Эстетизм создал «Собрание мертвецов», *Symparanescoménoi* [43]. Бродяжничество эстета происходит от отчаяния, от сознания пустоты, от меланхолии, порожденной этой пустотой, которую можно заменить только другими пустотами. Чтобы достичь стадии религиозной, нужно уйти от замкнутого в себе эстетизма. Это делается через этику. Движение идет от Алкивиада к Сократу и от Сократа к Иисусу.

Мгновение — это не атом времени, а атом вечности. Эстет в постоянном стремлении испытать первое, никогда не виденное, никогда не известное, никогда не ощущаемое, не может понять самого значения слова «первый». Дон Жуан неправильно понимает богатство первой любви, этой первой любви, уходящей корнями в вечность через брак. Которая тем самым преобразует эстетизм, делая влюбленного — мужем, влюбленную — женой: «А потому

супружеская любовь является повседневной и <...> одновременно божественной (в греческом смысле слова), и она божественна как раз оттого, что повседневна». [44] Она осуществляется в верности во времени: «Стало быть, супружеская любовь имеет своего врага во времени, свою победу во времени, свою вечность во времени, так что у нее всегда есть своя задача». [45]

Фундаментальная дилемма прежде всего состоит в том, признавать или нет ценность абсолюта. Эта дилемма «обозначает не выбор между добром и злом, оно обозначает скорее уж выбор, благодаря которому человек выбирает добро или зло – или же исключает их. Вопрос здесь стоит о том, в каких определениях человек собирается рассматривать все налично существующее и жить сам. А утверждение, что человек, выбирающий между добром и злом, тем самым выбирает добро, – по сути совершенно справедливо, однако это станет ясно только позднее; ибо эстетическое – это не зло, но нечто безразличное, и именно поэтому я и говорил, что этическое образует выбор. Потому речь идет не столько о том, что человек выбирает, пожелать ли ему для себя добра или зла, но о том, что он выбирает само воление; однако вместе с тем для нас полагаются снова добро и зло». [46]

Древнеегипетская Книга Мертвых, этот сборник текстов, датирующийся периодом около 2300 гг. до н.э., обнаруженный при раскопках захоронений, называлась «Книгой Двух Путей». [47] Кьеркегор по-своему говорит о двух путях: я могу «купить свободу и несвободу за одну и ту же цену, и цена эта есть свободный выбор души и верность этому выбору». [48] И он цитирует Аристотеля: «Нелепо также утверждать, что поступающий несправедливо не хочет быть несправедливым и лишь что невоздержный не хочет быть невоздержанным, и если кто не по незнанию совершает несправедливые дела, то он — несправедлив по доброй воле. Правда, что несправедливому недостаточно одной доброй воли, чтобы перестать быть несправедливым и стать праведным: ведь и больной не становится [в силу одной своей воли] здоровым<...>. Было некогда время, когда ему было возможно не болеть; теперь же, когда время упущено, это более невозможно, точно так же как невозможно удержать брошенный камень, однако кинуть или бросить его было во власти человека: принцип действия находился в самом человеке» [49]. Эстет из «Или-или» отвергает выбор из страха потерять ту или другую возможность наслаждения. Он хочет сохранить обе. Не выбирать — значит оставаться неподвижным, это поза смерти. Этик же отказывается от одного из двух терминов: «из двух вещей одна».

Если человек выбирает конечный мир, он отступает от этики и остается в пределах эстетического. Если он выбирает вечное, он находится в плане этического. Выбор — это больше, чем возможность, это обязанность, «ведь в выборе есть жизненная серьезность».[50]

Чтобы двигаться вперед, нужно разглядеть свой путь и решиться на него. Путник в народных сказках, прибывающий на перекресток, не может не увидеть посаженного там персонажа, готового помочь ему в выборе. При ближайшем рассмотрении обнаруживается его раздвоенное копыто: это демон. Он указывает на путь к смерти. Но и Божественная Мудрость стоит у развилки, готовая указать путь: «Разве это не мудростью зовут? Разве это не разум возвышает голос? На возвышенностях при дороге, на распутьях она встает».[51] Мудрость указывает на путь к жизни. Именно благодаря ей художник путешествует по полям эстетического, чтобы найти там дорогу этики — с тем, чтобы открыть свою душу религии. Кьеркегоровское определение границ эстетики и ее преодоление в пользу этики подготавливает отказ от эстетического, лежащего в основе экзистенциальной потребности, разделяемой дадаизмом, группой «Де стиль», проектом Bauhaus и русским конструктивизмом. В то время как многие художники захотят состояться на третьей кьеркегоровской стадии, стадии религиозной. Это случай Альбера Глеза, Марка Шагала и Мориса Дени, а также с Яна Веркаде и Альберта Хмельёвского — и, конечно же, Кандинского. Константин Бранкузи пишет: «Не ищите тайн. Я даю вам чистую радость. Смотрите на скульптуры, пока не увидите их. Их видели самые близкие к Богу».[52]

Но к высказываниям Кандинского очень близки и слова Кьеркегора, когда он пишет: «Между гением и апостолом есть качественное различие; каждое из этих двух определений уместно только в рамках своей качественно отличной серы: имманентного и трансцендентного: 1) гений может поэтому дать людям что-то новое, но это новое ассимилируется жизнью дальнейших поколений и новизна его исчезает, так же как исчезает сама характеристика «гений», стоит только подумать о вечности; апостол приносит нечто новое, являющееся парадоксом, — и именно потому, что это новое в существе своем — парадокс и не является предвосхищением дальнейшего развития человеческого рода, его новизна остается неизменной, точно так же как апостол остается в вечности апостолом: принадлежность вечности не делает его сущностью таким же, как все прочие люди, ведь его отличие от них по самой

своей сути парадоксально; 2) гений является гением благодаря самому себе, или: благодаря тому, каков он сам по себе; апостол является апостолом благодаря авторитету, которым его наделяет Бог; 3) гению свойственна лишь имманентная телеология; апостол парадоксальным образом поставлен в абсолютные телеологические отношения».[53] И действительно (к этой мысли мы еще вернемся), Кандинский различает «творческого художника» (*l'artiste créateur*) и «виртуозного» (*virtuose*).[54] В то время как последний сияет своей гениальностью, первый – вдохновленный. Большая часть поисков Кандинского и его друзей сосредоточена на вопросе вдохновения, который занимает центральное место в книге «О духовном в искусстве».

Время в живописи

В канун Нового 1911 года Кандинский посетил концерт Арнольда Шенберга, на котором были исполнены Струнный квартет, ор. 10 и Пьесы для фортепиано, ор. 11. Он немедленно фиксирует свое впечатление от концерта в рисунке и пишет композитору: «Независимое следование собственным судьбам и самостоятельная жизнь отдельных голосов в Ваших композициях – именно этого я пытаюсь достичь в живописной форме».[55] Сразу же заявлен вопрос. Он указывает на фокус революции Кандинского. Как Шенберг, по всей видимости, заявлял, что хочет ввести пространство в музыку, точно так же Кандинский хочет поставить темпоральность в сердце живописи.

Для Кьеркегора, «если проследить развитие эстетически-прекрасного как с диалектической, так и с исторической стороны, окажется, что направление этого движения пролегает от определений пространства к определениям времени, а совершенствование искусства зависит от возможности последовательно – всё больше и больше – отрываться от пространства и приближаться ко времени».[56] Отсюда, в его глазах, важность музыки, которая играет образцовую роль в этой позитивной эволюции «эстетически-прекрасного». Так проявляется экзистенциальное измерение эстетики: «Но каким же образом можно тогда представить эстетическое начало, если оно несоизмеримо даже с поэтическим представлением? Ответ: это можно сделать, переживая его».[57] Это преобразование эстетики по дороге к экзистенциальной истине.

В графической практике Кандинского время играет свою важную роль на всех уровнях, придавая целостность и теории цвета, и теории формы. Безусловно, в теории цвета учитывается и пространство. Но именно время задает в ней логику. Прежде всего время задает рамки духовного пути человека: через процесс хромогенеза, процесс зарождения цвета, когда каждому цвету дается собственное значение. В дополнение к этому – посредством значения, которое имеет сам круг цветов. Действительно, в кругу цветов, предложенных в «О духовном в искусстве», движение идет от белого цвета к черному, соединяя шесть фундаментальных цветов: путь человека к божественному, от рождения до смерти, при этом каждый цвет резонирует с определенным состоянием Души.[58] Что касается генезиса форм, он берет свою логику и свой резонанс из динамики творческого жеста, раскрытие которого происходит во времени.[59]

И последнее, но не по значению: в композиции время играет главную роль, потому что композиция сама по себе является темпоральным путем. Это уравнивание внешней вселенной (впечатление) и внутренней вселенной (импровизация). В композиции размышление об элементах или событиях внешнего мира и их упорядочивание ведет душу зрителя к духовному содержанию. То, что Кандинский называет «входом в картину», — это путь, ведущий от естественного к сверхъестественному – как это происходит в случае символической Композиции VI, где изображение Потопа по спирали ведет взгляд к центру картины, где на пороге пучины Божественная защита действует на праведного Ноя. Здесь мы наблюдаем, как взгляд отправляется в путешествие, которое приводит его к последовательному созерцанию различных элементов, имеющих смысл в картине. Композиция – место для мистического путешествия, в которое постепенно вкладывается совесть, до того момента, когда прозревается красота (прим. пер.: букв. «оживает Богоявление красоты»), и осмысливается библейское событие Потопа.

Это раз-измерение (прим. пер.: фр. *dé-dimensionnement*), приводящее сознание к мистическому пребыванию в артефакте или элементе мира, обнаруживается у ребенка, который расставляет своих оловянных солдатиков или приводит в порядок кукольный домик. Это мистическое проживание обильно представленное в опыте искусства. Китайский мудрец входит в картину и прогуливается по ней, о чем свидетельствуют многочисленные апофегмы. По преданию, великий живописец У Даоцзы на глазах у

императора и всего его изумленного двора прошелся до только что написанной им картины и исчез в ней.[60]

Китайские ученые также высматривают причудливые камни, выкорчеванные корни и другие природные элементы, которые могут подпитывать их медитацию. Они ищут в этих «камнях грёз» творческую интенциональность – в отличие от мира застывшей «постоянной формы». Если им нравится окружать себя минералами, обломками горных пород, то это из-за вариаций цвета и утонченных форм, добытых за сотни миллионов лет. Это концентраты Вселенной. Роже Кайуа замечает, что «представляя протяженность в сжатом виде, они сгущают продолжительность».[61]

Мудрец может увидеть в этих камнях грёз гору с ее вершинами, касающимися неба, и ее головокружительные пропасти, ее извилистые тропы, а также ее пещеры, убежища для отшельника, растительные или животные формы: деревья, собак, драконов или рыб. Тщательно отобранные, они олицетворяют как изначальную энергию, так и непостоянство вещей. Мудрец проецирует туда свое сознание и мистическим образом населяет эти «маленькие миры». «Маленькие миры» (Kleine Welten) — это название серии гравюр Кандинского, состоящей из пяти литографий, четырех гравюр на дереве и четырех рисунков.

Время, введенное Кандинским в живопись, — это особенное время. Это время входа в картину, а также время путешествия к божественному. Связь между временем и вечностью лежит в основе его живописного проекта, она особенно ярко выражена в больших апокалиптических композициях, посвященных художником Всемирному потоку, Собору всех святых или Воскресению Христову.

Вопрос вдохновения

В философии вдохновение является предметом постоянных споров. Невозможность встречи с трансцендентным, – тем способом, который был описан библейскими пророками, – была установлена, видимо, еще Спинозой. Для него библейское пророчество являет собой лишь недоумение. Особенно он старается сделать относительным свидетельство Моисея, приуменьшая его значение. По словам философа, у Моисея нет иного знания о Боге, кроме того, которое ему подарила его фантазия. Его видение по определению относительно, потому что каждый пророк представляет Бога в соответствии со своим характером. Бог, которого представляет нам

Моисей, антропоморфен, он может представить Бога только в виде племенного идола.

Цель Спинозы — ограничить пророческий авторитет, чтобы продемонстрировать, что естественное знание ни в чем ему [авторитету] не уступает. Он считает пророческое видение неопределенным, поскольку оно основано на субъективном воображении. Пророческое видение предлагает малоясные загадки или неопределенные знаки, поскольку «Бог делает знамения, а также и чудеса для искушения народа».[62] В своем доказательстве Спиноза опирается на различные библейские тексты [63] и резюмирует свою мысль следующим образом: «Итак, вся пророческая достоверность основывалась на следующих трех вещах: 1) на том, что пророки воображали предмет откровения в высшей степени живо – так же, как мы обыкновенно наяву воспринимаем впечатление от предметов; 2) на знамении; 3) наконец и главным образом на том, что они обладали духом, склонным только к справедливому и благому».[64]

Если склонность сердца пророка и его «моральная достоверность» достойны уважения, то его видения – иллюзорны. Пророческое свидетельство — это не свидетельство встречи, а состояние воображения, связанное с темпераментом и конкретизированное, потому что пророк верит, что слышит и видит. Неопалимая Купина сомнительна как реальное видение и возможна только как воображаемое видение. В лучшем случае история Моисея была бы связана только со сном. Следует отметить, что встреча Моисея с Богом на горе Хорив, Синай, также откидывается Фрейдом, для которого реальный вопрос состоит в том, Моисей ли извлек библейский монотеизм из своего воображения. Или же мы находим эту модель в амарнской ереси фараона Аменхотепа IV/Эхнатона. Но Фрейд – чей лондонский офис был заполнен небольшими статуэтками египетских идолов и который раздавал своим последователям старинные кольца с инталией – ни на мгновение не задумался о том, что это эта встреча могла бы быть реальной. Для него она принадлежит ряду галлюцинации. Спиноза, с другой стороны, не мог принять идею о том, что Бог может выражать себя посредством сотворенного голоса. Он считает это слуховой галлюцинацией, дающей Моисею иллюзию того, что он слышит, как на горе Господь говорит с ним .

В равнозначном вопросе о свете, который ученики видят на Фаворе во время Преображения Христова, свете, являющемся в восточной традиции подвижникам на высших ступенях

молитвенного делания, – в этом вопросе святитель Григорий Палама проводит различие между невидимой божественной сущностью и энергией Творца, которую она излучает: светящееся проявление Бога, «свет обоживающий обоживаемый».[65] Божественная энергия, о которой говорит св. Григорий Палама, есть свет, но переход от видения к слуху нужен лишь чтобы вернуться к единомыслию зрения и слуха. Ничто не мешает считать голос, который слышит Моисей, божественной энергией, подобной нетварному свету.

Далее Спиноза настаивает на том, что само разнообразие божественных явлений, о которых рассказывают разные пророки, заставляет сомневаться в их реалистичности: так, например, видение Славы Господней отличается у Исаии от видения, которое получает о ней Иезекииль: «Ибо Исайя видел шестикрылых серафимов, а Иезекииль – четырехкрылых животных; Исайя видел Бога, одетого и сидящего на царском троне, Иезекииль же [видел Бога] наподобие огня. Тот и другой, без сомнения, видели Бога сообразно тому, как они обыкновенно воображали его» [66]. Он определяет видения пророков как «repræsentationes propheticæ et hieroglyphicæ» (пророческие представления и иероглифы).[67] Термин hieroglyphicæ (иероглифы) используется им в значении энигматическом, общепринятом в то время. Однако, поскольку этот термин тесно связан с египетской традицией под пером философа, он указывает, что считает пророческое представление зашифрованным человеческим изобретением. Именно пророк делает свои видения загадочными.

Спиноза не отличает видение от сна. Однако в Библии видение и сон имеют собственные функции. Образ, который дано видеть пророку,[68] — это особый способ, с помощью которого Господь передает свое послание. От этого зависит прогрессивный (поступательный) характер библейского пророческого откровения вплоть до лика преображенного Христа. Кажущееся разнообразие видений не разоблачает противоречия, а относится к постепенно выявляемому содержанию.

Более того, если Бог меняет свое мнение, то это потому, что он доступен мольбе праведников, и его решение, непредсказуемое, остается непостижимым для человеческого разума.[69] Что же касается знамений, то если они и могут быть «вводящими в заблуждение» (фр. trompeurs), то только потому, что имеют реальную ценность только для Праведников, находящихся в постоянном диалоге с Богом. Когда Бог производит впечатление, что вводит в заблуждение дом Израилев, то, напротив, это последний

больше не может слышать Его, потому что они отделились от Него из-за «идолов своих», которым они поклоняются.[70] Но Господь скор на прощение и постоянен в Своей любви. Он прощает Ниневию к большой досаде Ионы, считающего ее жителей отрекшимися,[71] он готов простить Содом по мольбе Авраама.[72]

Персонафицированный Бог иудеохристианской традиции фактически несовместим с рационалистическим монизмом Спинозы, который понимает Бога как совершенного непостижимого и не признает, что Он проявляет Себя в Своей трансцендентности. Но в Библии пророк не наивен. Он и посланник, и верификатор. Он проверяет непротиворечивость (связность) знака по отношению к ранее открытому божественному посланию. Чтобы говорить от имени Господа, пророк должен быть близок к Нему. Только эта близость гарантирует присутствие в нем Духа Святого, и поэтому всякий пророк, достойный называться им, способен распознать иллюзию и отвергнуть ее, ибо его молитва дает ему знакомство с Богом и дает возможность различать Божественную волю и интерпретировать знаки. В этом смысл евангельского заключения: дерево познается по плодам, а пророк – по делам его.

Спиноза отвергает идею «плана спасения» с прогрессивностью разоблачения. Однако развитие пророческого откровения является ключевым моментом (словом) для верификации, потому что именно оно позволяет перейти от спонтанного пророчества к пророчеству библейскому. Это эволюция поклонения солнцу, луне и небесным звездам (священный ужас) или другим богам (интерпретация божественной природы анималистическими символами, как в Египте) к манифестации единого библейского Бога. Затем, в самой этой манифестации, происходит развитие – среди откровений, сделанных пророками: Моисеем, Исаией, Иезекиилем, Даниилом, Захарией и т.д. Откровение, которое получают пророки-прорицатели Библии, является столь же неожиданным, сколь и прогрессивным, и может быть проверено через непротиворечивость, подтвержденную экзегезой. Тексты показывают библейских пророков очень подозрительными. Проницательность и здравое суждение так же важны, как и вдохновение. Даже больше. Всякое вдохновение не считается допустимым, необходима проверка источника. Это справедливо и для художественного вдохновения.

Кьеркегор пишет так: «Тому, кто когда-либо ощущал в себе склонность к литературному творчеству, конечно же, случалось замечать, что обыкновенно некое незначительное и случайное внешнее обстоятельство становится вдруг поводом для самого

творчества. Возражать против этого станут, пожалуй, только те писатели, которые заранее вдохновляются некой отдаленной целью. В этом, однако же, их собственная потеря, ибо тем самым они оказываются лишенными двух крайних полюсов всякого истинного и нормального литературного творчества. Один из полюсов – это как раз то, что обычно называют призывом Музы, другой же – этот самый “повод”.[73]

Таким образом, он противопоставляет полюс вдохновения полюсу повода: «Повод – это всегда нечто случайное, и в этом заключен огромный парадокс, так как случайное оказывается тут прямо-таки столь же необходимым, как и само необходимое».[74] Если повод, или случайное, показывается с редким плодородием (способностью воспроизводства) даже в творчестве, то «повод является творческим не позитивно, но негативно. Творчество – это сотворение из ничего, между тем повод – это такое ничто, из которого вдруг появляется всё [...] Стало быть, вместе с поводом проявляется не нечто новое – скорее посредством повода вдруг обнаруживается всё вообще. Случай поэтому не полагает ничего нового, но заставляет все возникнуть»,[75] хотя, настаивает Кьеркегор, «все богатство мысли, вся полнота идеи могут наличествовать».

Без повода невозможно обойтись, как и без вдохновения: «Вдохновение и повод неразрывно связаны друг с другом; в мире довольно часто встречается удивительное сочетание, когда великое и возвышенное сопровождается неизменным присутствием некой жалкой и незначительной личности». [76]

Повод занимает значительное место как в начинании библейского пророчества, так и в художественном творчестве. Это точка соприкосновения божественной вечности и человеческого времени. Между вневременным содержанием и историей его раскрытия или его прогрессивной и неожиданной формулировкой. Повод — это то, что ускользает от всех ожиданий, всех программ, всех прогнозов и предвидений. Это случайность, но как логика трансцендентности. Повод носит методически обязательный характер.

Кьеркегор видит в ней «последнюю категорию, это подлинная категория перехода от сферы идеи к сфере действительности [...] В идее вся действительность может быть уже завершена, однако без повода ей никогда не стать действительной. Повод — это категория конечного, и потому имманентное мышление неспособно схватить его,— для этого повод слишком парадоксален. Это видно также и из

того, что появляющееся из этого повода есть нечто совершенно иное, чем сам повод,— что для всякого имманентного мышления является абсурдом [...] Стало быть, случай сам по себе — ничто, и он является чем-то лишь в отношении к тому, что он вызывает, причем в отношении к этому он выступает как ничто в собственном смысле слова. Ведь как только повод станет чем-то иным, чем ничто, он должен будет вступить в относительное имманентное отношение к тому, что сам он вызывает,— но тогда он окажется либо основанием, либо причиной». Этот логический статус позволяет избежать повод в общем смысле, так как «о нем вообще ничего нельзя сказать, поскольку повода как такового вообще не существует».[78]

И у Кьеркегора, и у Кандинского были веские причины глубоко задуматься над вопросом о вдохновении, поскольку оба оставили свидетельство особой благодати, посетившей их. Кьеркегор выражает это с некоторой сдержанностью: «Нечто удивительное случилось со мною. Я был восхищен до седьмого неба. Все боги сидели там в содружестве».[79] В дальнейшем он, как ему это было свойственно, не хочет говорить об этом больше и занимается своего рода самоиронией. Что же касается Кандинского, то его рассказ, как мы увидим, будет более конкретным, но их утверждения относительно тайны внутреннего мира вполне параллельны и, кажется, уже оправдывают их стремление установить происхождение полученных откровений.

Деятели мира искусства уделяют большое внимание понятию повода. Мы знаем, что использование случайного является основополагающим элементом движения Дада.[80] Оно отыскивает свой принцип в теории встречи, как это показал Фердинанд Алкье.[81] Выбор случайного оказывается призывом к трансцендентности. В то время как вдохновение ставится под вопрос, художник обращается к нему, а повод лишь спонтанно вторгается в этот процесс.

Прежде всего и с самого начала именно живопись являлась местом для исследования повода – например, у Жана Арпа с его вырезанными из бумаги кусками в «Квадраты, расположенные по закону случая» 1920 г.[82] Поэзия и музыка будут следующими, как это будет видно из произведений основоположников. Художник использует случайное как последнее средство против имманентности, поскольку то, что приносит повод, совершенно отличается от того, чем он является само по себе, как заметил Кьеркегор.

Тогда поле искусства обретает всю свою эпистемологическую ценность как место экзистенциальной верификации ценности вдохновения путем его противостояния поводу. Именно в этом смысле опыт Кандинского приобретает свое особенное значение. Потому что в дополнение к своей совершенно новаторской живописной, поэтической и сценографической работе он оставил бортовой журнал одного из самых строгих исследователей в своей жизни и в своей работе диалектики вдохновения и случая.

Ссылки

- [40] *Кьеркегор, С. Или – или. Фрагмент из жизни. В 2 ч. СПб.: Изд-во Русской Христианской Гуманитарной Академии, 2011. С. 41. Цит. на фр. по: Kierkegaard, S. L'Alternative. Т. 1. Œuvres Complètes. Т. III. P. 18. Il s'agit du premier des diyalmata.*
- [41] Там же. С. 823. Цит. на фр. по: *Kierkegaard, S. L'Alternative. Т. 2. Œuvres Complètes. Т. IV. P. 317.*
- [42] Пер. с фр. наш. - *Е.Д. Kierkegaard, S. La Dialectique de la communication ..., op. cit., Œuvres Complètes. Т. XIV. Т. 376.*
- [43] Греческий неологизм, образованный самим Кьеркегором; буквально означает: «общество погребенных [заживо]», «собрание мертвецов». Те, кто обещал друг другу умереть одновременно (как Клеопатра и Марк-Антоний у Плутарха). Подробнее см.: Отражение античного трагического мотива в современном трагическом // *Кьеркегор, С. Или – или. Фрагмент из жизни. В 2 ч. СПб.: Изд-во Русской Христианской Гуманитарной Академии, 2011. С.168. Цит. на фр. по: Kierkegaard, S. Le Reflet du tragique ancien dans le tragique moderne, Œuvres Complètes. Т. III. P. 129.*
- [44] *Кьеркегор, С. Или – или. Фрагмент из жизни. 2 ч. СПб.: Изд-во Русской Христианской Гуманитарной Академии, 2011. С.615. Цит. на фр. по: Kierkegaard, S. L'Alternative. Т. 2. Œuvres Complètes. Т. IV. P. 126.*
- [45] Там же. С. 615. Цит. на фр. по: *Ibid. P. 125.*
- [46] Там же. С. 644-645. *Ibid. P. 154, 644-645.*
- [47] *Sethe, K. Die altägyptischen Pyramidentexte. Leipzig: J. S. Hinrichs, 1922.*
- [48] *Керкегор, С. Философские крохи. М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2009. С.17. Цит. на фр. по: Kierkegaard, S. Miettes philosophiques // Œuvres complètes. Parisé. Editions de l'Orante, 1984. Т. VII. P. 17.*
- [49] *Аристотель. Никомахова этика. Москва-Берлин: Директ-Медиа, 2020. С. 51. Цит. на фр. по: Aristotle. Éthique à Nicomaque, 1114, b.*
- [50] *Кьеркегор, С. Евангелие страданий. М.: Свято-Владимирское изд-во, 2011. С. 98. Цит. на фр. по: Kierkegaard, S. L'Évangile des souffrances (Discours édifiants). Œuvres complètes. Op.cit. Т. XIII. P. 244.*
- [51] Книга Притчей Соломоновых. Гл.8, 1-2. Цит. на фр. по: *Sagesse, 8, 1-2.*
- [52] Пер. наш. - *Е.Д. Brâncuși, C. Some of Brancusi's Maxims // Brancusi, Petre Pandrea. Amintiri si exegeze, Bucharest, ed. Meridiane, 1976. P. 248.*
- [53] *Кьеркегор, С. О различии между гением и апостолом (1847) // Кьеркегор, С. Беседы и размышления. М.: РИПОЛ классик, 2020. С. 486-487. Цит. на фр. по: Kierkegaard, S. Sur la différence entre un génie et un apôtre", Œuvres Complètes. Т. XVI. P. 148-149.*
- [54] *Kandinsky, W. Über den Künstler // Eichner, J. Kandinsky und Gabriele Münter, Von Ursprüngen moderner Kunst, Munich, 1956. P. 172, sq. Partiellement traduit en français // Kandinsky, trente peintures des musées soviétiques, Paris, Musée national d'art moderne, 1979. P. 17-25.*

- [55] Кандинский – Шёнбергу, 18 января 1911 / В. Кандинский, А. Шёнберг. Переписка 1911-1936. Litres, 2022. Цит. на фр. по: Wassily Kandinsky, Lettre du 18 janvier 1911 à Arnold Schönberg.
- [56] *Кьеркегор, С. Или – или. Фрагмент из жизни. В 2 ч. СПб.: Изд-во Русской Христианской Гуманитарной Академии, 2011. С.611. Цит. на фр. по: Kierkegaard, S. L'Alternative. T. 2. Œuvres Complètes. T. IV. P. 122.*
- [57] Там же. С.612. Цит. на фр. по: Ibid. P. 123.
- [58] *Кандинский, В.В. О духовном в искусстве // Кандинский, В.В. О духовном в искусстве. Ступени. Текст художника. Точка и линия на плоскости. Сборник. Изд-во АСТ, 2018. VI. Язык форм и красок. Цит. на фр. по: Kandinsky, W. Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier, Paris, Gallimard (folio), 1989, p. 161. См. также анализ, предпринятый автором, в: Sers, Ph. Kandinsky, philosophie de l'art abstrait. Genève-Milan-Paris, (1995-2003) 2016, Paris, Hazan, partie II, chapitre 1, "La couleur et le voyage de l'âme". P. 85-112.*
- [59] См. также: *Sers, Ph. Kandinsky, philosophie de l'art abstrait, chapitre II, "La forme et l'arophasie". P.113-147.*
- [60] *Suzuki, D.T. Essais sur le bouddhisme zen. Paris: Albin Michel, 1940. Ch. 6.*
- [61] Цит. на фр. по: *Caillois, R. L'Écriture des pierres, Genève: Skira, 1970. P. 18. Пер. наш. - Е.Д. См. также: Кайуа, Р. Отраженные камни / Кайуа Роже. В глубь фантастического. Отраженные камни. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2006.*
- [62] *Спиноза, Б. Богословско-политический трактат. М.: Академический проект, 2015. С.28. Цит. на фр. по: Spinoza, B. Œuvres complètes. Paris: Gallimard, Pléiade, 1954. P. 692.*
- [63] В частности на: Второзаконие (Deutéronome), 13; Книга пророка Иезекииля (Ézéchiel), 14, 9 ; Третья книга Царств (1 Rois), 22, 21 ; Евангелие от Матфея (Matthieu), 24, 24.
- [64] *Спиноза, Б. Богословско-политический трактат. М.: Академический проект, 2015. С.29. Цит. на фр. по: Spinoza, B. Œuvres complètes. Paris: Gallimard, Pléiade, 1954. P. 693.*
- [65] См. также: *Sers, Ph. Kandinsky. Philosophie de l'art abstrait. P. 56-59.*
- [66] *Спиноза, Б. Богословско-политический трактат. М.: Академический проект, 2015. С.31. Цит. на фр. по: Spinoza, B. Tractatus theologico-politicus. Ch. 2. Nijhoff, La Haye, 1914, P. 112.*
- [67] Там же.
- [68] Все пророки настаивают на физической реалистичности своих видений, см.: Книга пророка Исаи (Isaïe), 1, 1 ; Книга пророка Иезекииля (Ézéchiel), 1, 4 ; Откровение Иоанна Богослова (Апocalypse), 1, 2.
- [69] Послание к Римлянам (Romains), 11, 33.
- [70] Книга пророка Иезекииля (Ézéchiel), 14, 8-10.
- [71] Книга пророка Ионы (Jonas), 3 sq.
- [72] Бытие (Genèse), 18, 19.
- [73] *Кьеркегор, С. Или – или. Фрагмент из жизни: в 2 ч. СПб.: Амфора, 2011. С.261. Цит. на фр. по: Kierkegaard, S. L'Alternative I. Les premières amours. Œuvres complètes, Paris, Éditions de l'Orante, 1984-1986. T. III. P. 219.*
- [74] Там же. С. 262-263. Цит. на фр. по: Ibid. P. 220.
- [75] Там же. С. 265. Цит. на фр. по: Ibid. P. 222.
- [76] Там же. С. 266. Цит. на фр. по: Ibid. P. 223.
- [77] Там же. С. 267-268. Цит. на фр. по: Ibid. P. 223-224.
- [78] Там же. С. 269. Цит. на фр. по: Ibid. P. 225.
- [79] Там же. С.71. Цит. на фр. по: *Kierkegaard, S. Alternative I. Diapsalmata. OC. T. III. P. 44.*
- [80] См. *Richter, H. Dada, art et anti-art. Bruxelles: Éditions de la Connaissance, 1965; а также: Sers, Ph. Sur Dada, Essai sur l'expérience dadaïste de l'image, suivi de : Entretien avec Hans Richter, Nîmes-Paris, Éditions Jacqueline Chambon, 1997.*
- [81] *Alquié, F. Philosophie du surréalisme. Paris, Flammarion, 1955 p. 132 sq.*

[82] Стремление устранить зависимость от причины приводит дадаизма к случайному, причинную связь которого невозможно проконтролировать. Дадаисты приветствуют эту случайную встречу с вниманием, сделав себя открытыми для любого процесса, который может открыть им доступ к новому содержанию. Ханс Рихтер, таким образом, рассказывает об аванюре Жана Арпа, разорвавшего только что законченный рисунок, который ему не понравился. Бросив разорванный рисунок на землю, он стал наблюдать зрелище падающих на пол кусочков, а затем понимает, что их случайное сочетание достигает именно того, к чему он стремился. Это использование случая Жан Арп и дадаисты назовут «законом случая», тем самым проясняя спор, казавшийся безнадежным, через призыв к опыту. Однако дадаизм будет иметь осторожность (не свойственную сюрреализму) не заниматься дальнейшими формулировками или объяснением этого закона случайного, а сосредоточиться на применении его на практике с целью открытия нового содержания.

Philippe Serse**FROM KIERKEGAARD TO KANDINSKY****Part Two**

*Translated from French into Russian
by Evgeny Dobrov*

Abstract

This publication is an interpretation of one of the sources of theoretical and artistic activity of W. Kandinsky. The article continues the regular publications of the author about this most important person of world and Russian culture.

Keywords

Kandinsky, Kierkegaard, art, cognitive experience, art history.

Serse, Philippe is one of the key specialists in the artistic and theoretical heritage of W. Kandinsky in France, the country where the last decade of the life of this great artist and researcher, one of the most significant representatives of Russian culture, passed. Previously, the journal also had the honor to place a publication by Professor Ph. Serse on his basic theme, see *AU. Vol. 3(3). 2018* via our new site: <http://aestheticauniversalis.ru/>

(The publication is continued from the previous and will be continued in the next issue of the journal).

ОБЗОРЫ / REVIEWS



**ОБЗОР РАБОТЫ ТЕМАТИЧЕСКОЙ СЕКЦИИ
КРОСС-КУЛЬТУРНЫХ ПРОБЛЕМ
ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОПЫТА
В РАМКАХ МЕЖДУНАРОДНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
«ФИЛОСОФИЯ В НАЧАЛЕ ХХІ ВЕКА»**

МГУ имени М.В. Ломоносова
4-9.12.2022

В конце 2022 года на философском факультет МГУ под патронажем Совета молодых ученых была организованы международная научная конференция, посвященная актуальным проблемам философии текущего времени. В рамках программы конференции была заявлена и проведена в течение четырех дней в смешаном очном и удаленном режиме работа тематической секции, посвященной кросс-культурным проблемам эстетического опыта. Заявителями и сомодераторами работы секции выступили китайские аспиранты кафедры эстетики *Лю Сюечжэнь, Ху Цзямин* и *Го Цзиньюй* (научный руководитель аспирантов и научный консультант секции - доцент, к.ф.н. *С.А. Дзикевич*).

Наш журнал, как мы видели из публикаций в номерах последнего времени, активно поддерживает исследования в этой области и в том числе публиковал на своих страницах результаты *годового эксперимента*, проводимого в 2022-2023 годах группой исследователей кафедры эстетики по указанной проблематике с участием в качестве респондентов китайских аспирантов различных факультетов и кафедр МГУ, которые делились своими впечатлениями о предложенных их вниманию событиях российской культурной жизни. Описываемая секция стала частью и значительным расширением, а также промежуточным обобщением этой значительной работы, полное теоретической изложение которой будет сделано в коллективной международной монографии *«Исследования эстетического опыта на границах культур»* (главные редакторы *С.А. Дзикевич* (Россия, МГУ имени М.В. Ломоносова) *Лю Юэди* (Китай, Академия общественных наук КНР), члены редакционной коллегии *Лю Сюечжэнь, Ху Цзямин, Го Цзиньюй* (все - Китай, МГУ имени М.В. Ломоносова)), над которой сейчас трудится коллектив авторов и которая должна быть готова к печати на

русском и китайском языках в 2023 году.

В работе секции приняли участие *более 100 докладчиков*, это были в основном китайские ученые, аспиранты и студенты, работающие и учащиеся как в континентальном Китае, так и в различных странах мира. В зоне их внимания и исследовательских интересов - различные элементы, аспекты и проблемы как собственной культуры, так и культур стран пребывания, а также факторов, являющихся темами их научной работы. Такое пересечение факторов делает работу секции беспрецедентно интересной и репрезентативной как в *количественном*, так и в *качественном* отношениях. В настоящей публикации мы предлагаем вниманию читателей этот материал в чисто *статистическом* ключе для предварительной оценки, полностью же он будет освещен в упомянутой выше монографии, о выходе в свет которой наш журнал сообщит специально в очередных номерах.

AU

***Сводный перечень научных сообщений,
сделанных на секции за четыре дня работы
в режимах очной и
удаленной (на Интернет-платформе VooV)
научной коммуникации***

<i>Авторы</i>	<i>Институции</i>	<i>Позиции</i>	<i>Темы</i>
<i>Ян Юн, Ли Вэйчунь</i>	Чжэцзянский педагогический университет	Профессор, аспирант	ИССЛЕДОВАНИЕ ПРОИСХОЖДЕНИЯ ФОРМЫ СКУЛЬПТУРНОГО ПОРТРЕТА ПРЯМОСИДЯЩЕГО ПРЕДКА В ОБЛАСТИ ЦЯННАНЬ ПЕРИОДА ПРАВЛЕНИЯ ДИНАСТИИ МИН
<i>Чжун Чаофан</i>	Чжэцзянский педагогический университет	Профессор	КАК УГЛУБИТЬ ПОНИМАНИЕ И ИЗУЧЕНИЕ РЕМЕСЛЕННЫХ «ТРАДИЦИЙ»?
<i>Ли Цзин</i>	Чжэцзянский педагогический университет	Профессор	КИТАЙСКИЕ ПОСТАНОВКИ ЗАПАДНЫХ КЛАССИЧЕСКИХ ОПЕР В РАМКАХ МЕЖКУЛЬТУРНОГО СОТРУДНИЧЕСТВА

<i>Ван Цинь, Фу Синьжуй</i>	Чжэцзянский педагогический университет	Профессор, студент	АНАЛИЗ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ЦЕННОСТИ КРИТИЧЕСКОЙ ЖИВОПИСИ КРИТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА
<i>Сюе Хунянь, Чжэнь Юй, Ли Яжу</i>	Шанхайский второй политехнический университет, Циндаоский университет науки и технологии, Шаньдунский технологический университет Хуаюй	Профессор, студент, студент	ВЛИЯНИЕ КИТАЙСКОГО ИСКУССТВА В МИРЕ НА ОСНОВЕ ЛИЧНОГО ОПЫТА МЕЖДУНАРОДНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБМЕНА
<i>Се Юеюе</i>	Чжэцзянский педагогический университет	Преподаватель	ОБРАЗ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА С ФИЛОСОФСКОЙ И КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОЙ ТОЧЕК ЗРЕНИЯ
<i>Се Юеюе, Шэнь Люань, Ван Цзяюн</i>	Чжэцзянский педагогический университет	Преподаватель, студент, студент	ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ НА СИСТЕМУ ПРЕПОДАВАНИЯ ЖИВОПИСИ В РОССИИ И В КИТАЕ, ИХ ВЗАИМОВЛИЯНИЕ
<i>Ван Хэцян</i>	Хэбэйская академия изящных искусств	Преподава тель	ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ И РЕЛИГИЯ: ИССЛЕДОВАНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ КАК АЛЬТЕРНАТИВЫ РЕЛИГИИ НА ОСНОВЕ РАСТИТЕЛЬНОГО ДУХОВНОГО ВИДЕНИЯ
<i>Цао Сюн</i>	Педагогический университет Внутренней Монголии	Доцент	К ПОНИМАНИЮ КОНТЕКСТА РУССКОЙ МОНОМЕНТАЛЬНОЙ СКУЛЬПТУРЫ 1920-Х И 1930-Х ГОДОВ
<i>Юй Чэнчжоу</i>	Аньхойский колледж радио, кино и телевизионных технологий	Преподаватель	ВКЛАД В ФОРУМ «КРАСНОЙ КУЛЬТУРЫ» ДАБИ ГОР: ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ВОСПРОИЗВОДСТВА КУЛЬТУРНОГО КАПИТАЛА В «КРАСНЫХ» ФИЛЬМАХ
<i>Хань Хаотун</i>	Шэнли колледж Китайского университета нефти	Аспирант	ИССЛЕДОВАНИЕ ПУТИ ВОСПИТАНИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ СТУДЕНТОВ УНИВЕРСИТЕТА В КОНТЕКСТЕ КОНФУЦИАНСКОГО ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ

<i>Суй Фуго</i>	Чжэцзянский фармацевтический профессиональный университет	Доцент	ЭСТЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПОВЫШЕНИЯ КВАЛИФИКАЦИИ ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ ФИЛОСОФИИ В УНИВЕРСИТЕТАХ
<i>Лю Сюечжэнь</i>	МГУ имени М.В. Ломоносова	Аспирант	ПРОБЛЕМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СТИЛЯ СОВРЕМЕННОЙ ПОСТАНОВКИ ПЬЕСЫ Н.В. ГОГОЛЯ «РЕВИЗОР» В ПЕРСПЕКТИВЕ КРОСС-КУЛЬТУРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ
<i>Ни Шивэй</i>	Санкт-Петербургская академия художеств имени И.Е. Репина	Аспирант	ХАНЬ МЭЙЛИНЬ И СОВРЕМЕННЫЙ ВЗГЛЯД НА ТРАДИЦИИ КИТАЙСКОЙ СКУЛЬПТУРЫ
<i>Вэй Чжицзы</i>	Чжэцзянский педагогический университет	Аспирант	ЕДИНСТВО КРАСОТЫ И ДОБРА: ТРИ ЭССЕ О ГУМАНИЗМЕ КАЛЛИГРАФИИ
<i>Чжао Юань</i>	Университет науки и технологий Макао	Аспирант	АЛЛЕГОРИЧЕСКИЕ ГИБРИДЫ В ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ КОМЕДИИ (НА МАТЕРИЛЕ ВИЗУАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО КОНСТАНТИНА БЕССМЕРТНОГО)
<i>Линь Янь</i>	Мюнхенский университет	Аспирант	ТЕАТРАЛЬНАЯ ПУБЛИЧНАЯ СФЕРА И ЕЕ ЦИФРОВАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ
<i>Люй Цяньхао, Чжоу Цзе</i>	МГУ имени М.В. Ломоносова, Мельбурнский технологический университет	Аспирант, аспирант	УСТОЙЧИВОСТЬ МАТЕРИАЛОВ ДЛЯ ДИЗАЙНА ЮВЕЛИРНЫХ ИЗДЕЛИЙ С ЭКО-ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ТОЧКИ ЗРЕНИЯ
<i>Чжан Шисюань, Чэнь Сиван</i>	Санкт-Петербургский государственный университет, Чжэцзянский педагогический университет	Аспирант, студент	АНАЛИЗ ЭСТЕТИЧЕСКИХ АСПЕКТОВ В ЭВОЛЮЦИИ СРЕДСТВ КОММУНИКАЦИИ В ЦИФРОВУЮ ЭПОХУ: ОТ ИММАНУИЛА КАНТА ДО ПОЛА ЛЕВИНСОНА
<i>Ван Янь</i>	Уханьский университет	Аспирант	ОБ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ НАПРАВЛЕННОСТИ "ЗРЕНИЯ" В РАННЕМ ХАЙДЕГГЕРИАНСКОМ ФУНДАМЕНТАЛЬНОМ ЭКЗИСТЕНЦИАЛИЗМЕ
<i>Лю Хаохуй</i>	Лондонский университет искусств	Аспирант	ИССЛЕДОВАНИЕ ВЛИЯНИЯ СОЦИАЛЬНЫХ СЕТЕЙ НА ЖУРНАЛИСТСКУЮ И ДОКУМЕНТАЛЬНУЮ ФОТОГРАФИЮ С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ЗРИТЕЛЯ
<i>Лю Чаоюнь</i>	Нанькайский университет	Аспирант	ФИЛОСОФСКИЕ РАЗМЫШЛЕНИЯ О "РЕАЛЬНОСТИ"

<i>Жэнь Сюбо</i>	Тэгу Гатули Университет	Аспирант	КРОСС-КУЛЬТУРНЫЙ ОБЗОР МУЗЫКАЛЬНОЙ ЭСТЕТИКИ В ЦИФРОВУЮ ЭПОХУ
<i>Чжан Шанжу, Чжао Яньжань, Го Цзинюй</i>	Московский государственный педагогический университет, МГУ имени М.В. Ломоносова	Аспирант, аспирант, аспирант	«КИТАЙСКИЙ УЗЕЛ» РОССИЙСКОГО МУЗЫКАНТА— ФОРТЕПИАННОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ А.Н. ЧЕРЕПНИНА «ПОСВЯЩЕНИЕ КИТАЮ»
<i>Юй Сюому, Чэнь Икэ</i>	Российский государственный педагогический университет, Чжэцзянский педагогический университет	Аспирант, аспирант	ФРАНЦУЗСКАЯ ЖИВОПИСЬ ФОВИСТОВ В ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ С КОНЦА XIX ДО НАЧАЛА XX ВЕКА
<i>Лю Сюй</i>	Казанский (Приволжский) Федеральный университет	Аспирант	ИЗУЧЕНИЕ И ПРИМЕНЕНИЕ КИТАЙСКОГО ЯЗЫКА В РУССКО- КИТАЙСКОЙ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ
<i>Го Цзинюй, Чжан Юйевань</i>	МГУ имени М.В. Ломоносова	Аспирант, аспирант	АНАЛИЗ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ ПЬЕСЫ А.П. ЧЕХОВА «ВИШНЕВЫЙ САД» —НА ПРИМЕРЕ ВЫСТУПЛЕНИЯ КИТАЙСКИХ СТУДЕНТОВ, ОБУЧАЮЩИХСЯ В РОССИИ, В МОСКОВСКОМ «КОМПАС- ЦЕНТРЕ» В 2019 ГОДУ
<i>Ду Цзюань</i>	Высшая школа народных искусств	Аспирант	РУССКОЕ РАСПИСНОЕ ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО ПРЯЛКИ И КИТАЙСКАЯ ЛАКОВАЯ РОСПИСЬ ТУЕСКА ПЕРИОДА ВОЮЩИХ ГОСУДАРСТВ
<i>Тань Яньцзин</i>	Чжэцзянский педагогический университет	Аспирант	КРОСС-КУЛЬТУРНЫЕ АСПЕКТЫ ЗНАКОМСТВА С МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИЕЙ ИТАЛЬЯНСКОГО КОМПОЗИТОРА ФАУСТО РОМИТЕЛЛИ
<i>Сюй Экэ</i>	Шанхайский университет	Магистрант	ИЗГНАНИЕ, ИСКУССТВО И ПОЛИТИКА: ГОРОДСКАЯ И ПОЛИТИЧЕСКАЯ ЭКСПРЕССИЯ В ШАНХАЕ В КАРИКАТУРАХ САПАЗУ
<i>Се Юеюе, Хэ Ижань</i>	Чжэцзянский педагогический университет	Старший преподаватель, студент	ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПЕРСПЕКТИВЫ РУССКИХ И КИТАЙСКИХ СЕЛЬСКИХ АКВАРЕЛЬНЫХ ПЕЙЗАЖЕЙ

<i>Лю Вэйсинь</i>	Гуйчжоуский университет	Магистрант	НАЦИОНАЛЬНЫЕ СЛЕДЫ СОВРЕМЕННОЙ МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ КРОСС-КУЛЬТУРНЫЙ АНАЛИЗ ПРОИЗВЕДЕНИЙ РУССКОЙ ПЕРЕДВИЖНИЧЕСКОЙ ШКОЛЫ
<i>Ван Синьюй</i>	Китайский народный университет	Магистрант	ДВОЙСТВЕННОСТЬ ЭЛЕГАНТНОСТИ И ВУЛЬГАРНОСТИ В ГРАВЮРАХ ПОЗДНЕГО ПЕРИОДА ДИНАСТИИ МИН
<i>Ван Юйдэн</i>	Пекинский технологический университет	Магистрант	ОТ ЗАКОНА К БЕЗЗАКОНИЮ: ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПОИСКИ КАЛЛИГРАФИЧЕСКОГО НАТУРАЛИЗМА СУ ШИ
<i>Хэ Сучэнь</i>	Нанкинский университет	Магистрант	ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ МЕЖДУ "ГРЯЗНЫМ И ЯРКИМ" ХУАН БИНЬХУНА И ПАРАДИГМАМИ ДИНАСТИЙ СЕВЕРНАЯ СУН И ЮАНЬ: ОЦЕНКА УНИВЕРСАЛЬНОСТИ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВКЛАДА С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ КРОСС- КУЛЬТУРНОГО АНАЛИЗА
<i>Ян Юйцин</i>	Южно-китайский технологический университет	Магистрант	ОБ ИСКУССТВЕ ТАНЦА В МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ - ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ОПЫТ "МУЗЫКИ И ТАНЦА" НА ПРИМЕРЕ ФЕСТИВАЛЯ КОНФУЦИЯ "ГЛОБАЛЬНОЕ ОБЛАКО" 2022 ГОДА
<i>Чжан Лиюань</i>	МГУ имени М.В. Ломоносова	Аспирант	ЭСТЕТИКО-ЭКОЛОГИЧЕСКОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ ПРОБЛЕМ РАЗВЕДКИ И РАЗРАБОТКИ ГАЗА В КОНТЕКСТЕ УГЛЕРОДНОЙ НЕЙТРАЛЬНОСТИ (НА ПРИМЕРЕ КИТАЙСКО-РОССИЙСКОГО ПРОЕКТА «ЯМАЛ СПГ»)

<i>Ван Надя</i>	МГУ имени М.В. Ломоносова	Аспирант	НЕЗАВИСИМОСТЬ И НОВАТОРСТВО СОВРЕМЕННЫХ КИТАЙСКИХ ХУДОЖНИКОВ В СВЕТЕ КРОСС-КУЛЬТУРНОГО АНАЛИЗА СОСТОЯНИЯ ГЛОБАЛЬНОГО АРТ-МИРА
<i>Ляо цуй</i>	Чжэцзянский педагогический университет	Аспирант	ПРИНЦИПЫ ВОКАЛЬНОГО ИСПОЛНЕНИЯ И ПРЕПОДАВАНИЯ М.В. ГЛИНКИ
<i>Ли Гуанхань</i>	Нанкинский университет	Аспирант	КОНСТРУИРОВАНИЕ ЭМОЦИОНАЛЬНОЙ КОНКРЕТНОСТИ В АНГЛИЙСКОМ ПЕРЕВОДЕ ПОЭЗИИ ВАН ВЭЯ
<i>У Сюецин</i>	МГУ имени М.В. Ломоносова	Аспирант	РЕЦЕПЦИЯ ПЬЕСЫ АЛЕКСЕЯ АРБУЗОВА "МОЙ БЕДНЫЙ МАРАТ" В КИТАЕ В СВЕТЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫСТАВКИ ШИ ХАЙТАО
<i>Лу Фэй</i>	Хайнаньский педагогический университет	Магистрант	«ПЕРФОРМАНС» КУЛЬТУРЫ ПОТРЕБЛЕНИЯ: ОБ ИСКУССТВЕ МИКС-МЕДИА РОБЕРТА РАУШЕНБЕРГА
<i>Сун Пин</i>	Китайская академия искусств	Магистрант	СМОТРЕТЬ НА СЕБЯ, ВКЛАДЫВАТЬ ЛЮБОВЬ В ВЕЩИ: ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ВОСПРИЯТИЯ ТРАДИЦИОННОЙ КИТАЙСКОЙ ЖИВОПИСИ ЦВЕТОВ И ПТИЦ
<i>Но Минь</i>	Северо-восточный университет	Аспирант	КРОСС-КУЛЬТУРНЫЙ ВЗГЛЯД - ПОВЕСТВОВАНИЯ О ТЕЛЕ В СОВРЕМЕННЫХ ИЗОБРАЖЕНИЯХ
<i>Ван Чжо</i>	Эдинбургский университет	Магистрант	ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ЭТНОГРАФИЧЕСКОЙ ЭСТЕТИКИ ХУДОЖЕСТВЕННЫМИ ПРАКТИКАМИ В МЕЖКУЛЬТУРНОМ ВЗАИМОДЕЙСТВИИ
<i>Тан Хайтянь</i>	МГУ имени М.В. Ломоносова	Аспирант	ИССЛЕДОВАНИЕ РАЗВИТИЯ КИТАЙСКОЙ ЖИВОПИСИ В СВЕТЕ ТЕОРИИ В.В. КАНДИНСКОГО
<i>Тань Сичжу</i>	МГУ имени М.В. Ломоносова	Аспирант	ЭВОЛЮЦИЯ И ОСОБЕННОСТИ ДРЕВНЕКИТАЙСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ В АСПЕКТАХ ОЦЕНКИ НАСЛЕДИЯ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

<i>Дэн Итин</i>	Харбинский технологический университет	Магистрант	ПРЕДСТАВЛЕНИЕ О ВРЕМЕНИ В ЛИТЕРАТУРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ ВЛАДИМИРА НАБОВОКА
<i>Ци Хао</i>	МГУ имени М.В. Ломоносова	Магистрант	ВЛИЯНИЕ РОССИЙСКОЙ ПРАКТИКИ ПЛЕНЭРНОЙ ЖИВОПИСИ НА ТВОРЧЕСТВО КИТАЙСКИХ ХУДОЖНИКОВ
<i>Ван Бо</i>	Московский государственный педагогический университет	Аспирант	ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ОЦЕНКА ТЕКУЩЕГО СОСТОЯНИЯ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОЙ МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ
<i>Чжоу И</i>	МГУ имени М.В. Ломоносова	Аспирант	ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ИЗМЕРЕНИЕ МЕТАФИЗИКИ ЭПОХИ ДИНАСТИЙ ВЭЙ И ЦЗИНЬ
<i>Чэнь Лань</i>	МГУ имени М.В. Ломоносова	Магистрант	КРОСС-КУЛЬТУРНЫЕ АСПЕКТЫ ПРИМЕНЕНИЯ КОРПУСНОЙ ЛИНГВИСТИКИ В ОБУЧЕНИИ РУССКОМУ ЯЗЫКУ КАК ИНОСТРАННОМУ
<i>Хань Фан</i>	Казанский (Приволжский) Федеральный университет	Аспирант	СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ СЕМАНТИКИ РУССКИХ И КИТАЙСКИХ ГЛАГОЛОВ СОСТОЯНИЯ В КОНТЕКСТЕ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ
<i>Фань Вэньбинь</i>	МГУ имени М.В. Ломоносова	Аспирант	ФЕНОМЕН УРОДЛИВОЙ КАЛЛИГРАФИИ И ПОСТМОДЕРНИЗМ В КИТАЙСКОМ КАЛЛИГРАФИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ
<i>Син Байян</i>	МГУ имени М.В. Ломоносова	Аспирант	ФИЛОСОФСКОЕ КРОСС-КУЛЬТУРНОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ СТРАТЕГИЧЕСКИХ КОММУНИКАЦИОННЫХ ПРОЦЕССОВ В ЭПОХУ НОВЫХ МЕДИА
<i>Цуй Ее</i>	МГУ имени М.В. Ломоносова	Аспирант	КИТАЙСКАЯ СВИТКОВАЯ ЖИВОПИСЬ: ОТНОШЕНИЯ МЕЖДУ ВРЕМЕНЕМ И ПРОСТРАНСТВОМ В ИСКУССТВЕ ДЛИННОГО СВИТКА
<i>Цюй Цзясинь</i>	МГУ имени М.В. Ломоносова	Магистрант	ОЩУЩЕНИЕ ВОСТОКА В БУКВАХ: ХАРАКТЕРИСТИКИ АЛФАВИТНОГО ШРИФТА ВОСТОЧНОГО СТИЛЯ В КРОСС-КУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ
<i>Яо Чжэн</i>	Инженерный институт Хунани	Магистрант	АНАЛИЗ ФОРМАЛЬНО-СИМВОЛИЧЕСКОЙ ЭСТЕТИКИ Д. ЛУКАЧА В ПРИНЦИПАХ ДИЗАЙНА КОСТЮМА

<i>Ли Мэнян</i>	МГУ имени М.В. Ломоносова	Аспирант	РАЗМЫШЛЕНИЯ ОБ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ТРАНСФОРМАЦИИ ЖЕНСКОГО ТЕЛА В ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ
<i>Ху Цзямин, Ван Цзяхуэй</i>	МГУ имени М.В. Ломоносова	Аспирант, роль эмпатии	РОЛЬ ЭМПАТИИ В ПОНИМАНИИ ЛИТЕРАТУРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В КРОСС-КУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ (НА ПРИМЕРЕ СОВРЕМЕННОЙ ПОСТАНОВКИ ПЬЕСЫ Н.В. ГОГОЛЯ "РЕВИЗОР")
<i>Лю Сюлин</i>	Харбинский политехнический университет	Магистрант	ИЗУЧЕНИЕ ВОПРОСОВ ВОСТОК-ЗАПАД В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА
<i>Чэнь Цзин</i>	Санкт-Петербургский государственный университет	Аспирант	ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ТРАДИЦИОННЫХ КИТАЙСКИХ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ИДЕЙ В ДИЗАЙНЕ МУЗЕЙНОГО ПРОСТРАНСТВА
<i>Юй Жуй</i>	Московский государственный педагогический университет	Аспирант	ИССЛЕДОВАНИЕ СХОДСТВ И РАЗЛИЧИЙ В ПОДГОТОВКЕ ТАЛАНТОВ ДЛЯ ОБУЧЕНИЯ УЧИТЕЛЕЙ ИСКУССТВА В КИТАЙСКИХ И РОССИЙСКИХ УНИВЕРСИТЕТАХ
<i>Чжу Чуаньхуа</i>	Санкт-Петербургский государственный университет	Аспирант	ИССЛЕДОВАНИЕ ПРИМЕНЕНИЯ ТРАДИЦИОННОЙ КИТАЙСКОЙ ТЕХНИКИ ВЫШИВКИ В ДИЗАЙНЕ МЯГКОЙ МЕБЕЛИ СОВРЕМЕННЫХ ОБЕДЕННЫХ ЗОН
<i>Ван Хаоин</i>	Пекинский педагогический университет	Аспирант	ЭСТЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ФИЛОСОФИИ ИСТОРИИ Н.Я. ДАНИЛЕВСКОГО
<i>Го Цин</i>	МГУ имени М.В. Ломоносова	Аспирант	ОСОБЕННОСТИ ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЫ ДРЕВНЕЙ РУСИ И ЕЁ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ
<i>Сюе Фасэнь</i>	Российский государственный институт сценических искусств	Магистрант	ПРАКТИКА КЛАССИЧЕСКОЙ ОПЕРЫ В СОВРЕМЕННОМ ДЕТСКОМ ТЕАТРЕ (АНАЛИЗ ПОСТАНОВКИ ОПЕРЫ "ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН" В 2019 ГОДУ В ТЕАТРЕ "ЗАЗЕРКАЛЬЕ" В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ

<i>Лун Яньжань</i>	Сычуаньский институт изящных искусств	Магистрант	"СЛЕДЫ" И "ПРИСУТВИЕ": СХОДСТВА И РАЗЛИЧИЯ МЕЖДУ "ВИДЕТЬ ОБЪЕКТ, НО НЕ КИСТЬ" ЧЖАН ЯНЬ ЮАНЯ И "САЛЮТОМ РУКЕ" УИЛЬЯМА ФОРСАЙТА
<i>Фан Сюйлуи</i>	Юго-Восточный университет	Магистрант	СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ТРЕХ РУССКИХ ПЕРЕВОДОВ "ПЕРСИКОВЫЙ ИСТОЧНИК" В КОНТЕКСТЕ ТЕОРИИ ЭКВИВАЛЕНТНОСТИ
<i>Ян Яцзе</i>	Китайский университет коммуникации	Аспирант	КРАСОТА ОБРАЗОВ В ПРОСТРАНСТВЕ ОБРАЗОВ: ПРЕДВАРИТЕЛЬНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ТРАНСФОРМАЦИИ И ПЕРЕДАЧИ ОБРАЗОВ В КИТАЙСКОМ КИНО
<i>У Юйтин</i>	Юго-Восточный университет	Магистрант	ИНТЕРПРЕТАЦИЯ КАРТИНЫ ВАН ГОГА "ЗВЕЗДНАЯ НОЧЬ" НА ОСНОВЕ ТЕОРИИ ЖИВОПИСИ В.В. КАНДИНСКОГО
<i>Юань Сюэ</i>	Сычуаньский туристический колледж	Магистрант	ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ, ПЕРЕСЕЧЕНИЕ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЕНИЕ: КРОСС-МЕДИА-ИНТЕРАКТИВНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ НАРРАТИВА ВИДЕОИГРЫ В КИТАЕ
<i>Ян Синьхуа</i>	Цзилиньский университет	Магистрант	ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ УТОПИИ И АНТИУТОПИИ В СОЦИАЛИСТИЧЕСКОМ ПРОЦЕССЕ
<i>Ян Цяои</i>	Сианьская академия изящных искусств	Магистрант	"СОЗДАНИЕ ПРИСУТВИЯ": УСТУПКА ПОЗИЦИИ СУБЪЕКТА
<i>Сунь Есинь</i>	МГУ имени М.В. Ломоносова	Аспирант	ОБЗОР ИСТОРИИ КИТАЙСКО-РОССИЙСКИХ ОТНОШЕНИЙ: ПОИСК НОВЫХ КРОСС-КУЛЬТУРНЫХ ВОЗМОЖНОСТЕЙ
<i>Шэ Шюань</i>	Шанхайский университет	Магистрант	ПРОСТРАНСТВЕННОЕ ВРЕМЯ: ТЕОРИЯ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОЙ КОМПРЕССИИ ХАРВИ И ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ВЗГЛЯД НА ПРОСТРАНСТВО В КЛАССИЧЕСКОЙ КИТАЙСКОЙ ПОЭЗИИ
<i>Чжан Сюехань</i>	Нанкинский педагогический университет	Магистрант	НЕОСУЩЕСТВИМОСТЬ КИНО- И ТЕЛЕАДАПТАЦИИ РОМАНА ВЛАДИМИРА НАБОКОВА «ЛОЛИТА»

<i>Сун Бинь, Чэнь Каймин</i>	Казанский (Приволжский) Федеральный университет	Аспирант, студент	ВЛИЯНИЕ КУЛЬТУРНЫХ РАЗЛИЧИЙ МЕЖДУ КИТАЕМ И РОССИЕЙ НА ДЕЛОВОЕ ОБЩЕНИЕ И КОНТРАМЕРЫ ДЛЯ ВЕДЕНИЯ ПЕРЕГОВОРОВ
<i>Цю Цзюньчжи</i>	Лоянский технологический институт	Аспирант	ТРАДИЦИОННАЯ КИТАЙСКАЯ ВОКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА И ОБРАЗОВАНИЕ: ИСТОРИЧЕСКИЕ И ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ
<i>Лю Цзэфэн</i>	Южно-китайский технологический университет	Магистрант	КОННОТАЦИЯ КРАСОТЫ В ТРАДИЦИОННЫХ ВИДАХ СПОРТА КИТАЙСКИХ ЭТНИЧЕСКИХ МЕНЬШИНСТВ
<i>Лю Ин</i>	Нанкинский педагогический университет	Магистрант	О НЕНАУЧНО-ФАНАСТИЧЕСКОМ ХАРАКТЕРЕ РОМАНА АЛЕКСАНДРА БЕЛЯЕВА «ГОЛОВА ПРОФЕССОРА ДОУЭЛЛА»
<i>Лю Тяньшнь</i>	Китайский университет коммуникации	Магистрант	КРОСС-МЕДИЙНАЯ ПЕРЕДАЧА И ЗАЩИТА МЕСТНЫХ ТЕАТРАЛЬНЫХ ЖАНРОВ В КОНТЕКСТЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОММУНИКАЦИИ (НА ПРИМЕРЕ ОПЕРЫ "ГОЗАЙ")
<i>Ли Бэй</i>	Нанкинский университет	Магистрант	ДЕ-ЗАПАДОЦЕНТРИЗМ: ОТ МУЛЬТИКУЛЬТУРНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ К ГЛОБАЛЬНОМУ ЭСТЕТИЧЕСКОМУ ОБРАЗОВАНИЮ (НА ПРИМЕРЕ ПРОГРАММЫ ПЛАНИРОВАНИЯ УЧЕБНЫХ ПЛАНОВ РОБЕРТА ДЖОНА)
<i>Чэнь Си</i>	Уханьский университет	Аспирант	О ТЕЗИСЕ "ТРУД СОЗДАЕТ КРАСОТУ": ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ИДЕИ С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ МАРКСИСТСКОЙ ПРАКТИКИ
<i>Чэ Цзюньбао</i>	Хэбэйский университет	Магистрант	КУЛЬТУРНО-ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ РАЗЛИЧИЯ МЕЖДУ БРИТАНИЕЙ И КИТАЕМ В ИСТОКАХ ЦИВИЛИЗАЦИИ И ПУТИ К СОВРЕМЕННОСТИ

<i>Чэнь Сюехань</i>	Южно-китайский технологический университет	Магистрант	ОБ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ИНТЕРЛЮДИЙ ОТРЫВКОВ ОПЕРНЫХ АРИЙ
<i>Ли Синьюй</i>	Южно-китайский технологический университет	Магистрант	АНАЛИЗ ТЕМПЕРАМЕНТА МУЗЫКАЛЬНОГО НАСТРОЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПЕСНИ ГАБРИЭЛЯ ФОРЕ "ПОСЛЕ СНА"
<i>Лю Цзидун</i>	Северо-восточный университет	Магистрант	ИССЛЕДОВАНИЕ КОНЦЕПЦИИ СЕЛИНЯ ОБ ОСНОВАНИЯХ КЛАССИФИКАЦИИ ИСКУССТВА
<i>Лю Ян</i>	Китайский университет Минзу	Магистрант	ЭСТЕТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ СОВРЕМЕННОГО КИТАЙСКОГО БОДИБИЛДИНГА И ФИТНЕС-СПОРТА В КРОСС-КУЛЬТУРНЫХ АСПЕКТАХ
<i>Чжан Лин, Хуан Чжаньтин</i>	Казанский (Приволжский) Федеральный университет, Восточно-Китайский университет политических наук и права	Студент, аспирант	ЭСТЕТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ПОЛИТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ
<i>Сунь И</i>	Русская академия ремёсел	Магистрант	О ВЫРАЖЕНИИ ЭМОЦИЙ В ЗАПАДНОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ
<i>Пу Цянь</i>	Южно-китайский технологический университет	Магистрант	КРОСС-КУЛЬТУРНЫЕ ВОПРОСЫ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОПЫТА В КИТАЕ И ЗА РУБЕЖОМ (НА ПРИМЕРЕ «ТЕАТРА ТЕЛА ДАО»)
<i>Чэнь Юйхао</i>	Северо-восточный университет	Магистрант	КИТАЙСКАЯ ПАГОДА В КЬО-ГАРДЕНС С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ «ДРУГОГО»
<i>Лю Цзяюй</i>	Юньнаньский педагогический университет	Магистрант	НЕНАУЧНЫЙ И РАЦИОНАЛЬНЫЙ ОБРАЗ МЫШЛЕНИЯ: КРОСС-КУЛЬТУРНЫЕ АСПЕКТЫ (НА ПРИМЕРЕ ИССЛЕДОВАНИЯ НАРОДНЫХ СУЕВЕРНЫХ ИДЕЙ В ТРАДИЦИОННОЙ КИТАЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ)
<i>Пэн Яци</i>	Южно-китайский технологический университет	Магистрант	СРАВНЕНИЕ ЗАПИСЕЙ ТРЕТЬЕЙ ЧАСТИ ФОРТЕПИАННОЙ СОНАТЫ ЛЮДВИГА ВАН БЕТХОВЕНА « ОР. 27. NO.2. ЛУННЫЙ СВЕТ »

<i>Хэ Юйтин</i>	Институт искусств Гуанси	Магистрант	ИССЛЕДОВАНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ПОСТРОЕНИЯ ВИЗУАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА В АНИМАЦИОННЫХ ФИЛЬМАХ КОМПАНИИ DISNEY (СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ФИЛЬМОВ «В ПОИСКАХ НЕВЕРЛЕНДА» И «ПУТЕШЕСТВИЕ РАЗУМА»)
<i>Цзян Юйсинь</i>	Университет Ланьчжоу	Магистрант	КРОСС-КУЛЬТУРНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ «ДОМАШНЕГО ПРОСТРАНСТВА» В ВЕРНАКУЛЯРНЫХ ФИЛЬМАХ РЕЖИССЕРОВ «НОВОЙ ВЛАСТИ»
<i>Янь Жуй</i>	Московский государственный педагогический университет	Аспирант	ТРАНСФОРМАЦИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ В КОНТЕКСТЕ ГЛОБАЛИЗАЦИИ НА МАТЕРИАЛЕ ИССЛЕДОВАНИЙ КИТАЙСКОЙ ЖИВОПИСИ
<i>Се Юнтао</i>	Южно-китайский технологический университет	Магистрант	ЕДИНСТВО НЕБА И ЧЕЛОВЕКА, ГАРМОНИЯ ВСЕГО СУЩЕГО - ВЗГЛЯД НА ЭСТЕТИЧЕСКИЕ КОННОТАЦИИ ЗВУКОВОЙ ПАГОДЫ ДВЕНАДЦАТИ ГОНГОВ УХАНЯ
<i>Ван Юэ</i>	Хэйлунцзянский университет	Магистрант	АНАЛИЗ РОЛИ ИНТЕРНЕТ-МЕМОВ В КИТАЙСКО-РОССИЙСКОЙ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ
<i>Ли Синьнин</i>	Педагогический университет Ханчжоу	Магистрант	ОТ ЖИБАЙСКОГО ИЗДАНИЯ БИОГРАФИИ ЧУНЬЦИНА ДО СОИЗМЕРИМОСТИ ТРАДИЦИЙ И ЭКЗОТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ
<i>Чжоу Ли</i>	Китайский народный университет	Магистрант	РАССМАТРИВАЯ ЖИЗНЕННУЮ СИЛУ ЖИВОПИСИ С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ АРХЕТИПА ПЕРСОНЫ - НА ПРИМЕРЕ КАРТИНЫ РОТКО "КРАСНОЕ НА БОРДОВОМ" 1959 Г.
<i>Ибрагимова Зульфия Зайтуновна</i>	Казанский (Приволжский) Федеральный университет	Доцент	КАК ВОЗМОЖЕН ИНТЕЛЛЕКТУАЛ В УНИВЕРСИТЕТЕ В СОВРЕМЕННОМ УНИВЕРСИТЕТЕ (ПРОБЛЕМЫ СВОЕОБРАЗЫА И СИНТЕЗА КУЛЬТУР)
<i>Дзикевич Сергей Анатольевич</i>	МГУ имени М.В. Ломоносова	Доцент, главный редактор <i>AU</i>	ПОЗИЦИЯ КРОСС-КУЛЬТУРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ В СОВРЕМЕННОЙ ЭСТЕТИКЕ: К ПАРАДИГМЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КОНФЛИКТЛОГИИ

**REVIEW OF THE PANEL DISCUSSION
ON CROSS-CULTURAL PROBLEMS
OF AESTHETIC EXPERIENCE
AT THE INTERNATIONAL CONFERENCE
"PHILOSOPHY AT THE BEGINNING OF THE XXI CENTURY"**

***Lomonosov Moscow State University,
4-9.12.2022***

At the end of 2022 The Council of Young Scholars at the Faculty of Philosophy, Lomonosov Moscow State University organized an international scientific conference dedicated to the key problems of contemporary philosophy. As part of the Conference schedule, the work of a thematic panel discussion dedicated to cross-cultural problems of aesthetic experience was announced and held for four days in the mixed offline-and-online mode. The organizers and co-moderators of the work of the panel discussion were Chinese post-graduate students of the Department of Aesthetics *Liu Xuezheng, Hu Jiaming* and *Guo Jingyu* (supervisor of these post-graduate students and the academic consultant of the panel discussion - Associate Professor, PhD. *S.A. Dzikevich*).

Our journal, as it could be seen from publications in recent issues, actively supports investigations in this area and, among other writings, published on its pages the results of a year-long experiment in cross-cultural studies of aesthetic impressions held in 2022-2023 by the group of researchers from the Department of Aesthetics with participation of Chinese students of different faculties and departments of Lomonosov MSU as respondents who shared their impressions of Russian cultural life events that were specially offered to their attention. The panel discussion we describe became the new part and extension of the results of the above-mentioned experiment, and full theoretical presentation of the both will be made in the collective international monograph *Cross-cultural Studies in Aesthetic Experience on the Frontiers of Cultures* (Chief Editors: *S.A. Dzikevich* (Russia, Lomonosov MSU) *Liu Yuedi* (China, Academy of Social Sciences), members of the Editorial Board: *Liu Xuezheng, Hu Jiaming, Guo Jingyu* (all - China, Lomonosov MSU)), which is currently in the process of work and should be ready for publication in Russian and Chinese in 2023.

More than 100 speakers took part in the work of the panel discussion, majority of them were Chinese authors working and studying both in continental China and in also in different countries of the world. In the focus of their attention and research interests are various elements, aspects and problems of both native culture and the cultures of the host countries, as well as the cultures that are subject-matters of their investigations. Such combination of factors makes the work of the panel discussion unprecedentedly interesting and representative both in *quantitative* and *qualitative* terms. In this review we deliver to the readers these materials in statistical manner for a preliminary assessment but they will be fully covered with the monograph mentioned above that will be specially announced by our journal after publication.

ПРАКТИКИ / PRACTISES





ПЕЙЗАЖНАЯ ТРАНСЦЕНДЕНЦИЯ
второй выставочный проект галерейной практики
программы профессиональной переподготовки
"Эстетика: арт-бизнес"
филологического факультета
МГУ имени М.В. Ломоносова

Эмилия Аскерова, Ксения Дудко
*Оксана Мещерякова, Галина Фомичева*¹⁷

ТЕКСТ КОНЦЕПЦИИ ВЫСТАВКИ

Пейзаж – это жанр живописи, мотивом которого являются природные и городские виды. Выдающийся аналитик художественного творчества Эрнст Гомбрих в своей фундаментальной «Истории искусства» пишет, что пейзаж всегда отражает чувства человека: «Мы ощущаем себя крошечными и подавленными перед лицом сил, которые нам неподвластны, и должны восхищаться художником, подчиняющим себе силы природы». Мы не можем не видеть очевидного противоречия чувств зрителя, прозорливо отмеченных исследователем, и сами часто ловили себя на этом странном ощущении от пейзажных работ.

Так что же все-таки заставляет людей пристально всматриваться в пейзажные произведения художников? Готовя концепцию данного выставочного проекта кураторы задались именно этим вопросом и, не спеша, приступили к исследованию предельных эстетических значений жанра, воспользовавшись благоприятной для этого атмосферой филологического факультета и его художественной

¹⁷ Кураторы проекта. - *AU*.

галереи с располагающим к размышлениям названием Cogito.

В поисках ответа на свой вопрос кураторы решили обратиться к двум совершенно различным как по времени так и по характеру источникам, оба из которых есть основания рассматривать как достоверные. Во-первых, это непосредственный опыт пейзажного художественного творчества наших современников, работы которых кураторы не только экспонировали в проекте, но о которых и тщательно расспросили одного из авторов, документировав свое исследование в виде участвующего в проекте одноименного фильма, выложенного на именной странице галереи на платформе YouTube. Во-вторых, кураторы обратились к теоретическим трудам, которые оставили яркий след в истории развития эстетической и философской мысли и могут пролить свет на природу столь трепетного отношения человека к окружающей его пространственной среде. Некоторыми результатами своего поиска кураторы считают необходимым поделиться со зрителями, прежде, чем они приступят к осмотру и эстетической оценке представленных в проекте работ.

Прежде всего, Иммануил Кант в своей ключевой работе «Критика чистого разума» (1781) сформулировал основы современного эстетико-теоретического взгляда на этот вопрос, которые характерно назвал *трансцендентальной эстетикой*. Основная идея Канта заключается в том, что время и пространство даны человеку в эмоции, и эти переживания в том числе выражаются и в творческой деятельности художника, творящего пейзажные произведения. Позднее другие философы, такие, как Эдмунд Гуссерль и его ученик Людвиг Ландгребе, сконцентрировали внимание и исследование на внутренних переживаниях как времени, так и пространства, что легло в основание понятия, точно определенного последним в работе, где оно вынесено в название: "Что такое эстетический опыт?".

Эстетический опыт восприятия пространства оказывается в результате феноменологического анализа одной из базовых форм психологического опыта любого человека, и, зная это, мы уже другими глазами посмотрим на эстетические качества пейзажных произведений. Эта мысль в современной эстетической теории была продолжена в работе "Живя в пейзаже" Арнольдом Берлеантом, одним из основателей специальной эстетической дисциплины,

посвященной изучению чувств человека, связанных с пространственным окружением, и получившей название эстетики среды. Эстетическая наука сегодняшнего дня рассматривает как принцип то, что пространственные реакции составляют эмоциональный фон, задают эмоциональный режим всей жизни человека, и это, несомненно выводит пейзажные труды художников в ряд приоритетных эстетических ценностей, заставляет оставить в прошлом привычную оптику усмотрения в таких работах упражнений в чисто ремесленном мастерстве или узкожанрового смысла. Кураторы представили подобное творчество в основных его выразительных типах, разделив его на пейзаж дикой природы и культурный пейзаж, о чем неоднократно и писал Арнольд Берлеант. Для проекта были отобраны репрезентативные в этих типах произведения современных художников как из постоянной коллекции галереи Cogito, так и специально привлеченные именно для этой выставки.

Кураторы проекта надеются, что зрители посмотрят иными глазами на те конкретные пространственные обстоятельства, которые каждый день видит перед собой в городе и на природе, и обогатят свой внутренний мир новым типом переживаний. Также мы выражаем уверенность в том, что зрители по-иному оценят смысл пейзажа как разновидности визуального искусства и придадут его произведениям статус эстетической ценности более высокого порядка, чем это принято в рамках некритическоего инерционного мышления.



Сергей Маркарян

ИЗ РАБОТ ПРОЕКТА

смотрите фильм проекта на канале галереи:

https://www.youtube.com/channel/UCBbQ5stadA_el4GNx7yjuZtQ

LANDSCAPE TRANSCENDENCE

Exhibition Project
at the *Cogito* Art Gallery,
Faculty of Philosophy,
Lomonosov Moscow State University

Landscape is a genre of painting, the motive of which is natural and urban views. The eminent art analyst Ernst Gombrich, in his fundamental *History of Art*, writes that the landscape always reflects human feelings: "We feel tiny and depressed in the face of forces that are beyond our control, and we must admire the artist who subjugates the forces of nature." We cannot fail to see the obvious contradiction of the feelings of the viewer, perspicaciously noted by the researcher, and we ourselves often caught ourselves in this strange sensation from landscape works.

Contemporary aesthetics considers as its basic principle that spatial reactions constitute the emotional background, set the emotional mode of a person's entire life, and this undoubtedly brings the landscape works of artists into the number of priority aesthetic values, makes us leave in the past the common optics seeing in such works only exercises craftsmanship or narrow genre meanings. The curators presented such art in its main expressive types, dividing it into a landscape of wild nature and a cultural landscape that Arnold Berleant used to write about more than once. Works by contemporary artists, representative for these types, both from the permanent collection of the *Cogito* Gallery and specially selected for this exhibition, were selected for the project.

The curators of the project hope that viewers will look differently at those specific spatial circumstances that they see in front of them every day in the city and in nature, and enrich their inner world with a new type of experience. They also express confidence that viewers will differently appreciate the meaning of the landscape as a kind of visual art and give its works the status of an aesthetic value of a higher order than is accepted within the framework of non-critical inertial thinking.

Aeshetica Universalis (Всеобщая эстетика)

Ежеквартальный теоретический журнал

Vol. 1 (20). 2023

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, *e-mail:* aestheticauniversalis@gmail.com

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: secretary@msupress.com
Отдел реализации. Тел.: (495) 939-33-23; e-mail: zakaz@msupress.com. Сайт Издательства МГУ: <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: zakaz@amirit.ru
Сайт: amirit.ru