

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова  
Философский факультет

# *Aesthetica Universalis*

ВСЕОБЩАЯ ЭСТЕТИКА



Ежеквартальный теоретический журнал / Theoretical Quarterly

**VOL. 4 (23). 2023**

ИЗДАЕТСЯ С / PUBLISHED SINCE

2018



Издательство Московского университета

*AU. Vol. 4 (23). 2023*

2024

**Aesthetica Universalis = Всеобщая эстетика:**  
*ежеквартальный теоретический журнал. Vol. 4 (23). 2023 /*  
*МГУ имени М. В. Ломоносова, философский факультет. —*  
*Москва : Издательство Московского университета, 2023.*  
*— с. 172.*

*ISSN 2686-6943*

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

*ISSN 2686-6943*

*AU. Vol. 4 (23). 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 Дзикевиц, Россия,  
 главный редактор /  
 Sergey Dzikovich, 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 Агресян, Россия /  
 Armen Agresyan, Russia  
 Дарья Козолупенко, Россия /  
 Daria Kozolupenko, Russia  
 Иван Давыдов, Россия /  
 Ivan Davudov, Russia  
 Марина Кедрова, Россия /  
 Marina Kedrova, Russia  
 Лю Сюэчжэнь, Китай,  
 координатор по российско-  
 китайскому сотрудничеству /  
 Liu Xuezheng, China,  
 coordinator for  
 Russian-Chinese cooperation  
 Елена Садыкова, Россия /  
 Elena Sadykova, Russia



СОДЕРЖАНИЕ / CONTENTS

Редакционная статья ... 7

Editorial ... 9

ТЕОРИЯ / THEORY*Марат Афасизhev*ИММАНУИЛ КАНТ КАК ПРЕДВОСХИТИТЕЛЬ  
МОДЕРНИЗМА В ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ ИСКУССТВА ... 13*Marat Afasizhev*IMMANUEL KANT AS A PREVOCATOR  
OF MODERNISM IN ART THEORY AND PRACTICE ... 40ИСТОРИЯ / HISTORY*Степан Ванеян*

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВОЛЕНИЕ: ЧТО ЖЕЛАЕТ РИГЛЬ И ЧЕГО МЫ ХОТИМ ОТ НЕГО? ... 43

*Stepan Vaneyan*ARTISTIC VOLITION:  
WHAT DOES RIGL WANT AND WHAT DO WE WANT FROM IT? ... 76ПЕРЕВОДЫ / TRANSLATIONS*Бернард Бозанкет*

ТРИ ЛЕКЦИИ ПО ЭСТЕТИКЕ

Перевод Сергея Дзиковича ... 79

ОБЗОРЫ / REVIEWS*Александр Горбунов*ОБЗОР СБОРНИКА НАТАНИЭЛЯ ВАЛЛЕНХОРСТА И КРИСТОФА ВУЛЬФА  
"КАРТА АНТРОПОЦЕНА. ПОСЛЕ ПРОШЛОГО, ПЕРЕД БУДУЩИМ" ... 145*Alexander Gorbunov*DIGEST REVIEW:  
NATHANIEL WALLENHORST AND CHRISTOPH WOLF,  
ANTHROPOCENE MAP. FROM THE PAST, TO THE FUTURE ... 150ПРАКТИКИ / PRACTICES*Ondrej Kratky*

"CONFLICT" IN TEXT:

TEMPORALLY-LINEAR - NOT IMMEDIATE! - PERCEPTION ... 157

*Ондрей Кратки*

"КОНФЛИКТ" В ТЕКСТЕ:

ТЕМПОРАЛЬНО-ЛИНЕЙНОЕ - НЕ НЕПОСРЕДСТВЕННОЕ! - ВОСПРИЯТИЕ

Перевод Софии Гарагули ... 164

## РЕДАКЦИОННАЯ СТАТЬЯ

*Дорогие читатели!*

Редакция подготовила завершающий номер журнала за 2023 год. Мы стараемся тщательно выполнять все обязательства, взятые перед читателями при основании задачи. Наша главная цель заключается в том, чтобы освещать все темы, интересующие научное сообщество в эстетическом поле всесторонне и добросовестно. В этих функциональных назначениях мы стремимся наполнить наши рубрики новым репрезентативным материалом. Особое внимание мы уделяем неосвещенным ранее или недостаточно хорошо понятым позициям в нашей области, которые были обойдены вниманием или недостаточно пристально рассмотрены русскоязычной эстетической литературой предшествующего периода.

В этом журнал чувствует свою обязанность, в том числе морального характера, перед исследователями эстетических проблем в русскоязычной интеллектуальной культуре будущих поколений. С этой целью мы неизменно уделяем большое внимание кросс-культурной и историко-эстетической проблематике, а также инициуем выпуск дополнительных номеров журнала специальной серии «Библиотека Всеобщей Эстетики», которая станет особой возможностью для постоянного теоретического диалога с нашей целевой аудиторией.

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

*Искренне ваш,*

**Сергей Дзикович,**  
главный редактор АУ



## EDITORIAL

**Dear readers,**

*The Editorial Board has prepared the final issue of the journal for 2023. We try to carefully fulfill all the commitments made to our readers at the foundation of our edition. Our main goal is to cover all topics of interest for the scholarly community in the aesthetic field comprehensively and conscientiously. In these functional purposes, we endeavor to fill our columns with new and representative materials. We pay special attention to previously undescribed or insufficiently well-understood positions in our field that have been missed or misunderstood by the Russian-language aesthetic literature of the preceding periods.*

*This is the area where the journal feels the duty, including in the moral aspect, before the researchers of aesthetic problems in Russian-language intellectual culture of future generations. Because of this reason we invariably pay great attention to cross-cultural and historical-aesthetic themes, and we are initiating publication of additional issues of the journal in the special series Aesthetica Universalis Library, which will provide the new opportunity for an ongoing theoretical dialogue with our key audience.*

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

*Yours sincerely,*

**Sergey Dzikevich,**  
*AU Editor-in-Chief*



**ТЕОРИЯ / THEORY**





**Марат Афасижев<sup>1</sup>**

## **ИММАНУИЛ КАНТ КАК ПРЕДВОСХИТИТЕЛЬ ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ МОДЕРНИЗМА<sup>2</sup>**

### **Абстракт**

*Статья завершает предшествующие исследования эстетики И. Канта, опубликованные автором ранее, в том числе на страницах АУ, в которых анализировались природные основы и функции искусства, процессы и цели художественного творчества. В соответствии с требованиями исторического подхода к изучению науки и искусства в публикации рассматриваются социокультурные условия появления эстетики И. Канта, ее влияние на теорию и художественные практики последующих периодов, в том числе периода модернизма.*

### **Ключевые слова**

*Кант, философия, теория и история искусства, художественное творчество, талант и гений, модернизм.*

*Великий германский философ Иммануил Кант занимает особое место в европейской философии и после Сократа является наиболее популярным не только в своей специальной области, но и*

<sup>1</sup> Афасижев, Марат Нурбиевич - профессор, доктор философских наук, член Международного редакционного совета АУ, автор одного из первых системных исследований эстетики И. Канта в советский период: Афасижев, М.Н. Эстетика Канта. М.: Наука, 1975. Э-почта: marat-work@mail.ru

<sup>2</sup> Настоящей статьей журнал начинает серию публикаций, посвященных 300-летию со дня рождения Иммануила Канта, которая завершится специальным выпуском в конце 2024 года с материалами организуемой журналом тематической конференцией, анонс которой будет размещен в очередном номере. - АУ.

в духовной культуре Европы вообще. Он поистине стал символом философа и в качестве такого нередко упоминается и в художественной литературе. Очевидно, недаром А.С. Пушкин, характеризуя романтически настроенного героя своего романа в стихах Ленского, писал о нем: «поклонник Канта и поэт». Известно, что Ф.М. Достоевский из каторги просил своего брата прислать ему Библию и «Критику чистого разума».

Философия Иммануила Канта, возникнув в эпоху Просвещения до сих пор остается актуальной и востребованной и оказывала огромное, не поддающееся учету влияние на теорию познания, этику, эстетику и современное искусствознание. И не только на классическую эстетику Ф. Шиллера, И.Г. Фихте, Ф.В. Шеллинга, романтиков, но и на неклассическую – А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, Б. Кроче, А. Бергсона, Ж.-П. Сартра и даже на представителей информационной эстетики, например А. Моля. Возникает вопрос – в чем причина столь неувядающей популярности идей немецкого философа, творчество которого прервалось на рубеже XVIII и XIX веков?

Обычно философия, как и всякая теория, может быть востребована в двух основных случаях – когда она открывает важные закономерности природы и общества или когда поставила актуальную и важную проблему. Характерным примером последнего является психоанализ Зигмунда Фрейда, который в научном отношении вызывает во многих ученых большие сомнения, но очень своевременно поставил проблему бессознательного и стимулировал научные изыскания в этой области психики человека, а к тому же способствовал преодолению христианско-ханжеских запретов на изображение сексуальной жизни человека в искусстве. Что же касается эстетики И. Канта, то здесь – редкий случай! И в научном, и в общественных отношениях она оказалась актуальной. И так как многое из наследия философа еще до конца не исследовано, то оно стимулирует все новые и новые интерпретации его теории познания, этики и эстетики. До сих пор им посвящаются статьи, монографии и диссертации. Но ясности и четкого представления

*о том, что же И. Кант совершил на самом деле до сих пор остается дискуссионным. Это объясняется сложностью поставленных и решаемых им проблем познания, этики и эстетики. При этом почти не рассматриваются причина и социально-культурологическая детерминация появления философии и эстетики И. Канта, тот «вызов» времени, ответом на который и явилась философия и эстетика немецкого мыслителя. И что удивительно – при наличии философами-марксистами исторического подхода к общественным явлениям и к искусству в том числе, а также и системного подхода, теоретико-информационного, герменевтического и других – была вызвана необходимость появления философии И. Канта именно в таком, а не ином виде. Поскольку, если справедливо положение, согласно которому философия есть не игра ума и не случайная прихоть одаренных индивидов, задумывавшихся о мире и, пытаясь осмыслить актуальные проблемы своего времени, должны были бы понять, что теория И. Канта есть философская форма обобщения современного ему состояния естественных и общественных наук – истории, теории познания, религии, этики и эстетики.*

*Восполняя этот пробел в истории эстетики, постараемся показать, что эстетика Канта не только обобщение прошлого, но и предвидения многих тенденций в развитии основного предмета эстетики – искусства и художественного творчества. В этом смысле эстетика Канта со всеми особенностями, определяемыми процессами изменения в художественной культуре, – эстетика переходного периода от феодализма к капитализму. Как известно, в традиционном обществе искусство было прочно вплетено в структуру общества и выполняло важные социально-психологические функции, способствующие интеграции всех сословий и социальных групп.*

*На протяжении многих веков творец искусства не был выделен в особый класс или профессиональную группу. Основным содержанием искусства от первобытного, античного, феодального до буржуазного строя была религия в ее различных*

формах – магии, мифологии, которые выступали общей формой мировоззрения народа и выражающее его искусство было, так сказать, образным и поэтому общедоступным способом воплощения основных идеалов данного общества. Вообще с древних пор в традиционном обществе именно искусство было основной формой выражения, по словам Г.В.Ф. Гегеля, глубочайших истин народного духа – его представлений о природе, человеке, обществе, о богах, о прошлом, будущем и т.д. Эта функция искусства в обществе определяла и его основные характеристики – соответствие формы содержанию, изображение жизни в «форме жизни», его наглядность и установившиеся и ставшие привычными каноны изображения и выражения. Отступление от них, своеволие творцов искусства строго осуждалось и преследовалось. Деятельность инквизиции в эпоху феодализма – наглядное подтверждение этого.

Германский социолог Конрад Пфафф в своей книге «Искусство для будущего» дал точную характеристику положению и функции искусства в докапиталистических общественных формациях. «Искусство, – пишет он, – и по содержанию и по форме, всеми средствами отражает общество, в котором оно возникло. Оно отражает способ организации общества, его жизненный стиль, характер поведения его членов, структуру власти, мораль и другие системы общества. Отражая общество, искусство поддерживает господствующий строй, существующий порядок. Оно переводит общественные структуры в систему символов, которые служат для их укрепления. Искусство как бы узаконивает данное общество».[1,47] Эта форма взаимоотношения искусства и общества разрушилась с появлением нетрадиционного общества, то есть с развитием товарно-денежных отношений, со становлением и развитием буржуазного общества, первая форма которого – торговый капитал – возникла в итальянских городах-государствах: Флоренции, Венеции, Риме, Генуе и других.

Новая форма производства и общественных отношений стимулировала небывалый прежде активизм личности во всех

сферах общественной жизни. В тоже время развитие инициативы, предпринимательства, в свою очередь, способствовало бурному росту мануфактурного производства, строительству городов, ирригационных и инженерных сооружений, развитию мореплавания, освоению дальних стран и регионов мира, вплоть до Китая, открытие Индии, Америки и т.д. И, естественно, в этих условиях искусство получило мощный стимул для своего развития и совершенствования. В эту эпоху, получившую название эпохи Возрождения – философы, литераторы и художники обратились к античному искусству в поисках и утверждении гармонического человека и общества, чем возродили интерес к античным идеалам и искусству. Но и в эту эпоху искусство все еще было подчинено церкви и являлось формой выражения религиозных идеалов. Архитектурное строительство было созданием соборов и церквей. Скульптурное и живописное искусство по-прежнему разрабатывало темы святого семейства и евангельских притч. Поэтому искусство было доступно и востребовано широкими народными массами Италии, как затем и в городах остальной части Европы, в период так называемого Северного Возрождения.

Но постепенно искусство стало наполняться земным содержанием, более того, выдвигаться на первое место и выполнять роль стимулятора и интегратора всех форм практической и духовной деятельности. Как справедливо утверждает искусствовед Н.А. Дмитриева, «в эпоху Возрождения в Италии, начиная с XIV века, искусство играло слишком важную функцию: оно шло впереди науки, философии и поэзии, выполняя роль универсального познания. Оно щедрой волной разливалось по жизни города-государства, отдавая себя на всеобщее обозрение и всеобщий суд». [2,287] Но именно тогда же, в эту переходную эпоху от Средневековья к Новому времени, возникли важные по своим последствиям тенденции, которые привели к разрушению кратковременной гармонии искусства и жизни, искусства и основной массы жителей итальянских городов. Наконец, стали утрачиваться гармонии утилитарно функционального и

*эстетического в искусстве как прикладном, так и профессиональном.*

*Тенденция к изменению прежнего взаимоотношения искусства и народа в сторону их разобщения определялась постепенной утратой церковью своего ведущего и определяющего все формы жизни и положения в обществе. Все это происходило благодаря развитию науки, как в теоретическом, так и в технологическом ее аспектах. Недаром ведущий теоретик и художник, изобретатель и инженер – Леонардо да Винчи называл живопись наукой, и это не было всего лишь комплиментом этому ведущему искусству этой эпохи. Именно живопись при отсутствии других форм изображения была главным орудием познания природы и человека. Она была функцией науки того времени, которая осваивала действительность в форме явлений – исследовала структуру и строение, формы и цвета природных явлений, в том числе и человека как физического и духовного существа. Для этого достаточно вспомнить рисунки Леонардо человеческих типов, его чертежи различных изобретенных им механизмов и агрегатов, выполненных в стиле первоклассных рисунков. Художники того времени стремились исследовать и познать духовный мир своих современников через его выражение в лицах, позах и действиях в той или иной ситуации.*

*Развитие общественной жизни и его производительных сил, особенно мануфактуры, торговля с восточными и западными странами привели к созданию богатого сословия – купечества, которое стало теснить церковную иерархию и все больше и больше определять художественную жизнь итальянских городов, став меценатами и заказчиками строительства роскошных дворцов, парков, скульптурных и художественных портретов, дорогих нарядов, интерьеров и т.д. Это привело к появлению профессиональных художников, архитекторов, скульпторов и т.д., статус которых становится столь значительным в обществе, что перед ними заискивали не только купцы, но и правители городов, герцоги, кардиналы, папы и даже короли (примером может служить отношение французского короля Франциска I к*

Леонардо да Винчи). Все эти заказчики и меценаты предоставляли полную или почти полную свободу профессиональным художникам, скульпторам, архитекторам при создании и оформлении как культовых сооружений – соборов, церквей, скульптурных и живописных изображений святых и религиозных сюжетов – и тем более светских. Именно поэтому такие шедевры архитектуры, как римский собор Св. Петра носит отпечаток его гениальных создателей, в том числе Микеланджело, Рафаэля и других.

Подобная практика имела важные последствия для искусства и его оценки. Если в предшествующие эпохи основным критерием оценки искусства выступало его функциональное соответствие доминирующей форме сознания – мифологии, религии, а художественные достоинства лишь как способ и результат их оптимального выражения и самоценно не выделялись (вспомним хотя бы определение красоты изделий и произведений искусства в античности как их соответствие утилитарной функции), то в эпоху Возрождения художественные достоинства произведений искусства и даже утилитарных предметов стали не только привлекать к себе особое внимание, но и выступать главным критерием их признания и оценки. Каноны, долгое время стеснявшие развитие искусства в предшествующую эпоху Средневековья, стали игнорироваться, отходить в прошлое, уступая место расцвету творческой оригинальности и уникальности художественного дарования. И отсюда с неизбежностью возникла тенденция, которая приведет к весьма кардинальным переменам в художественной культуре и прикладном искусстве последующих веков, а в искусстве модернизма дойдет до логического конца – выделение формы как самоценности, превращение средств искусства в его едва ли не основную цель – формотворчество как таковое. Уже упоминавшаяся нами Н.А. Дмитриева справедливо указывает, что, в конце эпохи Возрождения этот процесс возник вначале в прикладном искусстве, когда предметы быта – мебель, посуда и другие стали в ущерб своим прямым назначениям служить в

большей мере украшением интерьера – покрываться росписями, инкрустациями и другими художественными “излишествами” и получалось, что «не столько изображение украшает вещь, сколько сама вещь существует как бы для того, чтобы служить фоном для росписи».[2,288] Происходит функциональная переориентация ценностей бытовых предметов, одежды, интерьера. Это коснулось и архитектуры, которая стала превращаться в самоценный эстетико-художественный объект, хотя ее первоначальная и основная функция была лишь утилитарной. Итальянские города - Венеция, Флоренция, Рим и другие стали превращаться в города-искусства, где каждый дом, строение или сооружение культового или светского характера, улицы, акведуки превращались в уникальные художественные объекты. В общем, не узко утилитарные, а эстетико-художественные становятся критериями их создания и оценки. Хорошо это или плохо? Трудно на этот вопрос ответить однозначно - ведь все в мире имеет неоднозначный характер. Все доведенное до крайности может привести к отрицательным результатам, когда хотелось бы сказать — “эстетическое, но в меру!”, вновь солидаризируясь с Н.А. Дмитриевой, полагающей, что “перемещение акцентов с созидательного, конструирующего начала на живописно-декоративные симптоматичны. Они предвещают в будущем - пока только в будущем! - определенное расхождение между искусством и повседневностью. Ведь архитектура, посуда, мебель и все прочее входит в структуру человеческой повседневности, обихода быта. Этот начавшийся триумф эстетизма от быта перекинулся и на национальную специфику и все дальше уходили от прямого участия в повседневности. Социальная сторона начавшегося процесса расхождения искусства с повседневной жизнью заключалась и в том, что художники понемногу обособлялись в артистическую касту, что искусство из коллективного массового творчества становилось делом особо одаренных индивидуумов. [2,289]

Таким образом, если необходимым условием роста производства является разделение труда, а следствием

разделения гурда являются профессиональные художники, которые будучи особо одаренными, создают шедевры мирового значения, хотя их широкие массы адекватно оценить не могут и, например, в мадоннах Рафаэля, Тициана, Леонардо, Джотто и других видят лишь библейских персонажей и членов Святого семейства. И как бы к этому ни относиться, — это неизбежный и закономерный этап развития общества и искусства, который для последнего как раз благоприятен, о чем и свидетельствуют шедевры эпохи Возрождения. Правда, многие искусствоведы считают, что за Высоким Возрождением последовал упадок изобразительного искусства вследствие неумеренного развития декоративного украшения в архитектуре, скульптуре и живописи по нарастающей линии в последующих течениях в них - маньеризме, барокко и рококо. Однако возникает вопрос - в ответ на какие потребности возростал эстетизм в быту и искусстве? Не является ли он, с одной стороны, проявлением внутренних закономерностей искусства, проявлением возрастающей активности и свободы художественного творчества? И если в период Высокого Возрождения, кульминацией которого было творчество Леонардо да Винчи, основной задачей художники того времени ставили правдивое и точное отражение природы и человека, перспективное изображение городской среды и пейзажей живописи как "зеркала" изображаемого предмета, то уже в конце эпохи Возрождения возник маньеризм, представители которого не природу считали основным предметом живописи, ибо она сковывала свободу воображения живописца, его понятия о природе и человека, его идеи. Теоретик и историк, живописец и архитектор Дж. Вазари в своем "Жизнеописании наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих" писал: "Рисунок не что иное, как видимое выражение и разъяснение понятия, которое имеется в душе, которое человек вообразил в своем уме и которое создано в идее". [3, 437] Далее увидим, как это почти дословно согласуется с положением эстетики Канта, которое он сформулировал в разделе о художественном творчестве. И другие представители маньеризма в теории и практике отступили от концепции

*“подражания”, развивая теорию “выразительности”, основанной на характере и стремлении художников к выражению своего отношения к изображаемому. Например, представитель маньеризма Федерико Цукарро в трактате с характерным для этого направления заглавием “Идея живописцев, скульпторов и архитекторов” отдает полное предпочтение внутреннему перед внешним в живописном творчестве, подчеркивая решающую роль субъективных побуждений художника, его свободу по отношению к предмету живописного творчества.[3,533] Эта переориентация искусства с объекта на субъект творчества проявилась в живописи Ф. Пармиджанино, А Бронзино, в творчестве скульптора Б. Челлини, архитектуре Дж. Вазари. И, вообще, изображение идей и понятий, а не реальной самой по себе действительности было характерно для искусства с самого начала его возникновения: разве мифологические образы богов и героев списаны с действительности? А члены Святого Семейства, ангелы, черти и т.д. позировали художникам? А ведь изображались они вполне реалистически, то есть со всеми подробностями в различных ситуациях, в одежде, с человеческими выражениями на лице и т.д. Но разницей между искусством античности, Средневековья и маньеризмом, например, было то, что для двух первых эпох воображаемые персонажи были результатом коллективной работы фантазии, приобретенные статус реальности более реальной, чем повседневная действительность. Эта была внутренняя, можно сказать, ментальная реальность, идеализированная и потому веками неизменная. Начиная с маньеризма, художественная реальность стала создаваться художественным произволом, для которого впервые создавалась возможность выразиться субъективно, согласно своему темпераменту, личностными устремлениями и целями. Но, естественно, с учетом и характером потребностей искусства, которыми стали в основном привилегированные слои общества - аристократы, купцы и сами художники. Тенденция к стилизации, к роскоши форм, причудливости, декоративности, то есть к культивированию формы как самодостаточного аспекта*

живописи и других видов изобразительного искусства - архитектуры, скульптуры, декоративного или прикладного искусства, начиная с маньеризма возрастала и после барокко достигала своей кульминации в стиле рококо или в "стиле Людовика XV, то есть в придворном искусстве Франции, где абсолютизм достиг своего апогея, перед тем как рухнуть, сметенный Великой французской революцией.

Таким образом, процесс развития искусства от эпохи Возрождения - явление сложное и противоречивое. Так, наряду с указанными стилями в искусстве параллельно им развивался и классицизм, и романтизм, которые в разных странах занимали или господствующее или подчиненное положение, были главными тенденциями или побочными. Но в итоге господствующее положение в Европе после Великой французской революции занимает эпоха Просвещения, подготовившая эту революцию и выразившая - главным образом в философии и литературе - ее основные идеи. Но, как известно, эти благородные идеи, выразившиеся в лозунге "Свобода, Равенство, Братство" оказались утопичными - к власти пришла крупная буржуазия и в результате наполеоновских войн окончательно смела со своего пути феодальные препоны и ценности. В этих условиях эстетика Просвещения, которая провозгласила искусство как форму выражения красоты и гармонии мира, рассматривала искусство как подражания природе, изображение гражданских доблестей и благородства, как средство борьбы с религиозным мракобесием. "Уничтожить гадину," - призывал Вольтер. Эстетика и искусство прошлого подвергались сомнению и критике. Затем наступило время, с одной стороны, романтическому бегству от пошлой действительности (немецкий романтизм, в особенности), а с другой, разочарование утопическими идеями привело к возникновению трезвого взгляда на действительность, - к реализму в литературе и искусстве. Эволюция Оноре де Бальзака от романтизма к реализму - наглядный пример отрезвления творческой интеллигенции в условиях реставрации монархического режима во Франции. Здесь не место подробно

*излагать историю искусства Европы, это процесс сложный и многомерный. Краткий очерк эволюции формы искусства необходим для того, чтобы хотя бы в общем виде представить, в какой ситуации Кант приступил к разработке основных положений своей философии, эстетики и теории искусства.*

*Итак, уже во времена деятельности немецкого философа в искусстве форма выделилась как самоценная сфера художественной деятельности в живописи и изобразительном искусстве вообще. И утверждаемое просветителями единство правды, красоты и нравственности в жизни и искусстве осталось благим пожеланием. Настало время подвергнуть критическому разбору господствующее представление об искусстве и его структуре как неразделимого единства формы и содержания (выражения в нем правды, красоты и нравственной добродетели)- поскольку и в жизни и в самом искусстве это триединство, так сказать как “святая троица” традиционной эстетики уже распалась. Однако оставалось неясным и еще одно явление в художественной культуре в эпоху Просвещения: необычно бурное развитие в нем развлекательной функции искусства. Прежде, когда искусство в основном служило выражению религиозных идеалов и ценностей, это было невозможно, это нельзя было допускать. (Известно, что И.С. Баха неоднократно порицали за то, что он отступал от строгого канона церковной музыки, вводя в нее элементы художественной выразительности.) И это даже вызвало протесты со стороны просветителей. Так, Ж.-Ж.Руссо ужасался тем, что происходит на французской театральной сцене. “Бросает в дрожь - жаловался он- при одной лишь мысли о тех злодействах, которыми украшают французскую сцену для развлечения народа”. [4,121] Но нередко, изображение злодейства в искусстве выступали и формой разоблачения иллюзии просветителей о том, что человек добр по природе, а общество его портит. Но уже Вольтер в повести “Простодушный” с присущей ему силой иронии показал, что человек вне культуры и не добр и не зол - он просто животное. В романах же маркиза Сада (например, в “Жюстине”, “Сто дней*

содома”) человек предстает как злое и извращенное животное, руководствующееся только сексуальными и агрессивными влечениями и для удовлетворения их не останавливающегося ни перед чем. Но не только в искусстве - в практике революционного террора в период Французской революции весьма наглядно было продемонстрировано, на что способен человек в экстремальных условиях. (Известно, что Наполеон приказал пушками расстрелять две тысячи взятых в плен мамлюков, его министр полиции Фуше, будучи посланным Конвентом для наведения порядка в провинциях, также применял пушки для расстрела служителей церкви и дворян.) И вопрос - “человек зол или добр” - встал и перед Кантом. Но это в его этике. В эстетике же явно прогрессирующая развлекательная функция искусства требовала разъяснения. А по принципу философского метода Канта - исходить из потребностей человека при построении своей теории познания, этики и эстетики - этот вопрос принял такой характер - что за потребность побуждает человека к творчеству и восприятию искусства, какова их роль и функция в обществе? При этом, как известно, этот вопрос возник, когда были написаны две части его философии - “Критика чистого разума”, посвященная проблеме познания и “Критика практического разума”, посвященная проблеме нравственности, которые выявили, что и при познании и при соблюдении правил морали человек несвободен, во-первых, подчиняясь науке, а во-вторых, - моральному долгу. И там и здесь не осталось место для проявления свободы и чувственного наслаждения.

Таким образом, самым ходом и логикой развития философских идей и принципов исследования человеческих способностей и целей человеческой деятельности возникла необходимость охватить все основные сферы их, включая эстетическую деятельность и искусство. Как известно, в традиционной философии и эстетике искусство правомерно рассматривалось как синтетическое или гармоническое единство, в котором органично соединены познание действительности и ее оценка, логика и чувство, нравственность и идеалы. И, очевидно, неслучайно Кант и обратился к искусству, в

котором наличествуют предметы двух его “Критик”, посвященные познавательным способностям человека и его нравственности. Но вначале, прежде чем установить возможности соединения этих сфер, между которыми он обнаружил едва ли не пропасть, философ вынужден был - к счастью для последующей эстетики! - выявить то, что отличает искусство и от науки и от нравственности, то есть установить специфическую природу эстетического чувства. В своей “Аналитике прекрасного” - первой части “Критики способности суждения” Кант методом исключения установил - в противоречии с античной теорией калокагатии, утверждавшей единство красоты и нравственности, - что эстетическое восприятие или, по его терминологии, “эстетическое суждение” о предметах природы или о человеке, предметах труда и т.д. не является суждением о полезности и нравственной ценности их, не имеет целью познание этих предметов и не заинтересовано в их физическом существовании. Оно бескорыстно во всех отношениях и основано на чувстве удовольствия от восприятия формы предметов - их вида и цветовой окраски, которые нравятся сами по себе. “Следовательно, - заключал философ, - наименование “эстетическое суждение” об объекте сразу же указывает, что хотя данное представление соотносится с объектом, но в суждении имеется в виду определение не объекта, а субъекта и его чувства”. [5,127] Иными словами, эстетическое чувство - это проявление субъективной целесообразности, выражением которой и является чувство удовольствия или - что одно и то же - чувство прекрасного. “В самом деле, - утверждал философ, — будет ли это касаться красоты в природе или искусства: прекрасно то, что нравится просто при суждении (а не чувственном ощущении или не через понятия)”. [5,332]

Таким образом, сферу эстетического удовольствия и красоты, а также и искусства, Кант рассматривал как, с одной стороны, независимую и самостоятельную, а с другой, как соотносящуюся и взаимодействующую с сопредельными сферами науки и нравственности. С научным познанием сфера красоты связана

непосредственно тем, что чувство красоты иницируется игрой познавательных способностей - воображения и рассудка. С нравственной же сферой чувство красоты соотносится с чувством морально доброго, поскольку последнее есть выражение объективной целесообразности в поведении человека и этим сходно с красотой как выражением субъективной целесообразности. В этом смысле философ склонен был считать, что "прекрасное есть символ нравственно доброго".[5, 330] И чтобы яснее представить поистине революционный или "коперниканский" переворот, осуществленный Кантом в философии, следует помнить, что он начался с его гносеологической концепции, согласно которой человек не пассивно воспринимает предметы и явления действительности как зеркало, а, по сути, творит их. Отражая атмосферу повышения активности личности во всех сферах общественной жизни своего времени, философ перенес этот принцип активности и на все уровни человеческой жизнедеятельности, и в первую очередь на уровень восприятия человеком объективного мира. Только этот "объективный мир" Кант представлял как "вещь в себе" - в том смысле, что он непосредственно не может быть воспринят, а следовательно и не познан человеком. Согласно Канту, поток ощущений, возбуждаемый материей, врожденными способностями восприятия человека организуется во времени и пространстве, в результате чего перед взором его и предстает мир во всем разнообразии своих предметов в обозримом пространстве. В процессе познания представления предметов при помощи воображения соотносятся с соответствующими категориями или понятиями рассудка и таким образом определяются или "узнаются". В случае необходимости определить назначение или объективную целесообразность воспринятых предметов они соотносятся с разумом, ведающим епархией целесообразности в процессе практической деятельности по созданию предметов материальной и духовной культуры. Такова механика "серьезной" деятельности познавательных способностей человека. Как видно, творческий

характер в большей степени здесь присущ восприятию, а процесс познания носит какой-то механический характер - неясно, как могут появиться новые понятия у рассудка - проблема возникновения априорных понятий и категорий философом не ставилась и не решалась. Каким же способом сознания или что может спровоцировать игру познавательных способностей, которая, по Канту, предшествует чувству эстетического наслаждения, чувству прекрасного? Что заставляет воображение и рассудок "играть" друг с другом? Кант не дает прямого ответа на этот вопрос, он лишь констатирует факт наличия такой игры, доставляющей бескорыстное чувство удовольствия. Характеризуя это удовольствие, Кант утверждает, что "оно никаким образом и не практическое, и не такое как удовольствие, возникающее на патологической основе приятного, и не такое, как удовольствие, возникающее на интеллектуальной основе представляемого блага. Но все же имеет в себе казуальность, а именно стремление сохранить само это состояние представления и деятельность познавательных способностей без дальнейших намерений.[5,225] Но все же есть какая-то причина возникновения потребности к получению такого "чистого" удовольствия, ведь нельзя считать причиной стремление "сохранить" игру познавательных способностей и вызываемое ими чувство удовольствия, даже если оно может возникнуть спонтанно. Реальной причины не могло не быть хотя бы потому, что до Канта в европейской эстетике не возникала проблема столь принципиального отделения сферы эстетической деятельности и эстетического чувства от познавательного и нравственного в жизни и искусстве. Но, будучи философией высокого абстрактного уровня, эстетика Канта отражала ситуацию своего времени весьма опосредованно, сублимируя реальные процессы в понятиях и категориях. Она абстрагировалась, например, при рассмотрении эстетического восприятия от индивидуальных, психофизиологических и социокультурных различий индивидов, рассматривая человека как родовое существо. Поэтому, понять кантовскую теорию

эстетического восприятия и искусства, можно выяснить, рассмотрев ситуацию эпохи, в которой творил философ. Например, выделение формы как основной специфики искусства Кантом было обусловлено тем, что в эволюции искусства от эпохи Возрождения до эпохи Просвещения формально-эстетическая сторона все больше и больше стала играть самоценную роль - особенно в изобразительных видах искусства.

Теоретически обосновав самоценную роль формы как эстетической стороны искусства, Кант, в свою очередь, дал толчок к еще более пристальному вниманию к форме теоретиков и практиков искусства. Ну а какова же причина трактовки функции искусства как свободной игры высших духовных способностей человека - рассудка и воображения? Какова ситуация, спровоцировавшая такую теорию искусства, немислимая в прежние эпохи? Очевидно потому, что во времена, наступившие после Великой французской революции и непосредственно предшествующие ей, когда доминирующее значение религии как ведущей формы сознания, господствующей идеологии было утрачено, то архитектура, живопись, музыка и литература были предоставлены самим себе. И как пишет уже упомянутый К. Пфафф, - "впервые искусство становится отрешенным от смысла и традиционно существующих задач. В результате процесса автономизации искусство потеряло магическую, религиозную и даже идеологическую функцию. Искусство освобождается от груза традиций, от идеализирующего содержания и морализаторства".[1, 58] Одновременно с этим процессом все более и более регламентируется общественная жизнь в результате социализации и повышения интенсивности труда и общественной жизни в целом. Бурно развивающаяся мануфактурная форма промышленного производства, перерастающая в фабричную, сопровождается механизацией и разделением труда, дроблением его на отдельные простые операции, утомляющие рабочих своей монотонностью и однообразием. Усложняется и интенсифицируется управленческий организаторский труд и

т.д.

Этот характер труда впервые в философии зафиксировал Кант, сравнивая его с искусством и противопоставляя ему. "Искусство, - писал он, - отличается от ремесла; первое называется свободным, а второе можно назвать «искусством» для заработка. На первое смотрят так, как если бы оно могло оказаться (удастся) целесообразным только как игра, т.е. как занятие, которое приятно само по себе; на второе смотрят как на работу, т.е. как на занятие, которое само по себе неприятно (обременительно) и привлекает только своим результатом (например, заработком), стало быть, можно принудить к такому занятию". [5,330]

В другом месте философ прямо обуславливает мотивы обращения к искусству, художественному творчеству тогда, "когда опыт кажется нам слишком будничным".[5, 319] То есть Кант, по сути, обусловил появление игровой функции искусства в условиях нарастающего техницизма и однообразия общественных форм деятельности, по сравнению с которыми искусство является сферой свободного времени, средством развития способностей человека, содействуя развитию его культуры. Эту компенсаторную функцию искусства вслед за Кантом отмечал и Г.В.Ф. Гегель. По его мнению, «в условиях тотальной несвободы индивидов в системе буржуазного государства с его господством прозаического утилитаризма "искусство смягчает серьезность обстоятельств и сложный ход действительной жизни, оно разгоняет скуку наших праздных часов".[6,10] Но более развернутую характеристику современной им эпохи дал поэт Ф. Шиллер в своих "Письмах об эстетическом воспитании человека", в которых с огромным пафосом негодования критиковал создавшиеся условия жизнедеятельности человека, когда "усложнившийся государственный механизм потребовал строгого разделения сословий и занятий." Он продолжил: "Теперь оказались разобщенными государство и церковь, законы и нравы; наслаждение отделилось от работы, средство от цели, усилие от награды. Вечно прикованный к отдельному обломку целого,

человек сам становится обломком; слыша вечно однообразный шум колеса, которое он приводит в движение, человек не способен развить гармонию своего существа, и, вместо того чтобы выразить человечность своей природы, он становится лишь отпечатком своего занятия, своей науки".[7, 265-256]

Эти слова оказались проницательными, Шиллер проявил удивительную способность почувствовать и прогнозировать едва наметившиеся тенденции в нарождающемся буржуазном обществе в лоне феодализма - ведь творчество поэта осуществлялась в XVIII веке. Пожалуй, трудно найти более точного и исчерпывающего характера труда и его результатов в литературе не только той эпохи, но и позднейшей, когда указанные тенденции Шиллером достигли своего апогея. И как многие философы и эстетики последующей эпохи социальных революций и научно-технического прогресса, поэт лишь на искусство, вслед за Кантом, возлагал спасение мира и человека от утилитаризма, бездуховности и даже одичания. "Красота должна вывести людей на истинный путь" - таков созвучный многим надеждам людей своего времени и не только был призыв Шиллера. (Вспомним и Ф.М. Достоевского, надеявшегося, на то, что "красота спасет мир").

Следовательно, И. Кант положил начало важнейшей тенденции в западной и мировой эстетике рассматривать искусство как способ эскапизма и иллюзорного разрешения или преодоления неразрешимых в действительности противоречий и конфликтов как личностного, так и общественного масштаба, а вслед за ним - А. Шопенгауэр, Ф. Ницше, Д. Дьюи, З. Фрейд, Т. Манро, Ж.-П. Сартр, Г. Рид, Г. Маркузе и многие другие. В этом смысле Канта - философа переходного времени от феодализма к эпохе капитализма - можно считать первым теоретиком модернизма, обобщившего предшествующие тенденции в искусстве - к возникновению самоценности формы в искусстве и нарастанию его игровой или эстетической функции и предвидевшего возникновение модернистских видов искусства, сосредоточившихся в основном на формальных аспектах

*искусства, превратив средства искусства в их основную цель, отказавшихся от традиционных функций искусства, как средства познания, воплощения нравственных и общественных идеалов.*

*Кант решительно порвал с многовековой традицией европейской эстетики рассматривать искусство как мимесис, подражание природе. Эта концепция искусства, начиная с античности, выражала реальное состояние искусства, которое действительно отражало жизнь, в основном ориентируясь на изображение действительности в ее типичных формах и состояниях. Однако в новое время с повышением активности всех форм общественной жизни, с развитием индивидуализма и активизма, пробужденных возникновением буржуазного образа жизни, традиционные ценности стали отходить в прошлое. И просветительская эстетика, во многом содействовавшая появлению нового искусства, пыталась модернизировать традиционную эстетику и хотя обратила особое внимание на субъективную сторону в искусстве и выдвинула новые задачи его в преодолении религиозных и идеологических предрассудков, все же не смогла отказаться от теории подражания в искусстве, настаивала на объективном характере красоты как основного предмета искусства (Дидро, Хогарт, Руссо и др.). Но решающую роль субъекта в эстетике обосновал впервые Кант, а в искусстве - романтики, которые в противовес просветителям рассматривали искусство исключительно как продукт гениальной личности, неподвластной никаким ограничениям и правилам и руководствующейся в творчестве свободной волей и своими идеалами.*

*Согласно Канту искусство является не отражением внешнего мира, а выражением "эстетических идей", воплощением принципа, оживляющего духовные силы человека. "Духом в эстетическом значении называется оживляющий принцип в душе. То, посредством чего этот принцип оживляет душу, материал, которым он для этого пользуется, - это то, что целесообразно приводит душевные силы в движение, т.е. в такую игру, которая сама поддерживает себя и даже увеличивает силы для этого.*

*Итак, я утверждаю, что этот принцип есть не что иное, как способность изображения эстетических идей; под эстетической идеей я понимаю то представление воображения, которое дает повод много думать, причем, однако, никакая определенная мысль, т.е. никакое понятие, не может быть адекватной ему и, следовательно, никакой язык не в состоянии полностью достигнуть его и сделать его понятным”, - утверждал Кант. [5,330]*

*В связи с этим, если учесть, что представление - это продукт творчества органов восприятия, то предметом искусства является представление, которое не является предметом познания, так как ему нет в рассудке соответствующего понятия, соотнесение с которым определило бы его в системе знания. И именно потому, что ему не соответствует никакое понятие, органы познания, воображение и рассудок приходят в движение, оживляют душу, дают человеку много думать, не приводя к определенному результату. Это возможно при рефлексировании, имеющем целью само это рефлексирование, ибо, согласно Канту, “изящное искусство есть такое, которое имеет своим мерилом рефлектирующую способность суждения. Это состояние свободно от познания предметов и их чувственного восприятия и основано на чисто эстетической способности судить о формах без посредства понятий и в этом находить удовольствие”. [5,314]*

*Но такая свобода “представлена в большей мере в игре, чем при закономерном деле.” [5, 278] Однако эта игра вовсе не бессмысленна, поскольку следует помнить, что это игра познавательных способностей при восприятии формы искусства. “Итак, - утверждал философ, - во всяком изящном искусстве ведь главное - форма, которая для наблюдения и оценки целесообразна, когда удовольствие есть также культура и располагает дух к идеям...”. [5,344] Существенным вкладом Канта в современную эстетику является помимо сказанного и утверждение им как одного из главных свойств искусства - его оригинальность, непредсказуемость. Отчасти это было указанием на*

романтическое искусство, представители которого разрушали утвержденные в эпоху господства церкви каноны во всех видах искусства, а отчасти это вытекало из его концепции эстетического как непреднамеренной игры способностей познания, единственной целью которой является оживление духовных сил человека. Наиболее определенно это выражено в концепции художественного творчества Канта. "Искусством по праву следовало бы назвать созидание через свободу, т.е. через произвол - утверждал он. [5,314]

Далее философ дает характеристику творца искусства - гения, под каждым пунктом которой подписался бы любой модернист, например М. Дюшан, С. Дали, А. Бретон, Р. Раушенберг, В. Кандинский и многие другие. Согласно Канту, "гений есть: 1) талант создавать то, для чего не может быть дано никакого определенного правила; следовательно, оригинальность (выделено Кантом) должна быть первым свойством гения. 2) Так как оригинальной может быть и бессмыслица, то его произведения должны быть в то же время образцами, т.е. показательными, стало быть, сами должны возникнуть не посредством подражания, но другим должны служить для подражания. 3) Гений сам не может описать или научно показать, как он создает свое произведение, он сам не знает, каким образом у него осуществляются идеи для этого." [6,322] Далее, у Канта есть трудно объяснимая и в какой-то мере противоречащая его концепции красоты как целесообразности без цели, а искусства как создаваемого "через произвол", характеристика гения как природного дарования, определяющего характер его творчества: "Гений - это прирожденные задатки души, через которые природа дает искусству правила". [5,323] Но не только природа ограничивает своеволие или произвол, но и вкус как способ упорядочения богатства воображения и который гению "подрезает крылья и делает его благонравным, а также и способность суждения, которая стремится "приспособлять воображение к рассудку". [5,337]

В итоге, сделав радикальные открытия в области искусства и

*художественного творчества, философ посредством оговорок приходит к некоему компромиссу, исходя скорее из должного, а не из фактического положения дел в искусстве своего времени и перспективы его развития. Несколько позже романтики, а затем и более радикальные представители искусства нового времени, главным образом модернисты, и в теории и практике стали реализовывать кантовскую концепцию искусства и гения без каких-либо оговорок и ограничений, поставленных философом. И не потому, что они послушно следовали его эстетике и теории художественного творчества, а потому, что основные положения кантовской эстетики отразили и еще более предвосхитили те условия, в которых неизбежно и стали воплощаться они в теории и практике искусства XX века. Это, например, в большей степени касается положения Канта о свободе воображения, способного создавать все что угодно, вплоть до чудовищ и фантастических химер и, по словам философа, например, "поэт решается сделать наглядными идеи разума о неведомых существах, царство блаженных, преисподнюю, вечность, творение и т.п. или же то, для чего, правда, имеются примеры в опыте, как, например, смерть, зависть и все пороки, а также любовь, слава и т.п." [5, 331]*

*Из основных положений эстетики Канта вовсе не следует, что предмет искусства должен состоять из примеров добродетельной жизни (хотя к этому должен стремиться каждый человек). В "опыте", в жизни проявляются не только морально добрые, но и порочные чувства, страсти, заблуждения, то есть зло в самых разнообразных проявлениях и облициях. "Человек по природе зол", - гласит один из разделов кантовского труда под характерным названием "Об изначально злом в человеческой природе", в котором рассматриваются причины аморальных поступков и действий человека. И инстинкты при этом называются в числе главных препятствий добропорядочной жизни, толкая людей на преступления и злодеяния. Кстати, не поэтому ли Кант отрицал назидательную роль искусства в качестве учебника жизни или наставника нравственности?*

*“Некоторые полагают, будто их сделала лучше трагедия, в то время как они только радуются, что удачно разогнали скуку”, [5, 284] с иронией утверждал философ, возможно, полемизируя с теорией катарсиса Аристотеля, согласно которой трагедия очищает человека от дурных страстей.*

*Можно утверждать, при всех оговорках Кант создал эстетику, которая по своему реальному содержанию и провоцирующей силе оказала неподдающееся учету воздействие на теорию и практику европейского и затем и мирового искусства. При этом философам, социологам и культурологам Кант дал пример обоснования мотивов к эстетической деятельности и искусству, обусловив компенсаторную функцию их характером условий общественной жизни, в которой отсутствует сфера свободной и гармонической деятельности человека; он определил функцию формы предметов и явлений природы, труда и искусства как основного предмета эстетического отношения, поскольку только абстрагируясь от серьезности содержания их человек может наслаждаться их видом и красотой. Именно Кант впервые в философии и эстетике обосновал роль продуктивного воображения в жизни и особенно - в искусстве. “Воображение (как бы продуктивная способность познания) очень сильно в создании как бы другой природы из материала, который ему дает действительная природа,” [5,330] - утверждал философ и этим одним из первых, если не первый вообще, ввел в обиход широко распространенное понятие о “второй природе”, то есть культуре. Далее Кант впервые дал четкую структуру способностей творческой гениальной личности в искусстве, в которой представлены и врожденные и социокультурные аспекты “воображение, рассудок, дух, вкус” [5,337] и которые свидетельствуют, что философ вовсе не отрицал содержательность в искусстве и его общественные цели; очевидно, возникшее представление о формализме эстетики Канта было обусловлено впечатляющей оригинальностью его учения о роли формы в жизни и искусстве.*

*Кроме того, весьма новаторские его принципы классификации*

видов искусства и их характеристика также оставили определенный след в эстетике. Что же касается самого искусства нового времени, то основные идеи, оказавшие влияние на его представителей, заключаются: в определении роли воображения в творчестве, "освобождении" искусства от неспецифических, "служебных" для него функций — морализаторства, религиозного, политического, вообще - идеологического содержания, утверждению оригинальности как самоценного качества искусства, в непреднамеренности или неосознаваемости художественного творчества, врожденности художественного таланта, а отсюда - его своеволия и свободы и в те же время - ориентации на вкусы его современников. Как-то в разговорах со своим секретарем Эккерманом Гете обронил знаменательную фразу: "Истинно то, что плодотворно". В этом отношении эстетика и теория художественного творчества Канта является прекрасным примером долголетия и развития. В отличие от многих своих предшественников и современников в философии, например от Фихте, Гегеля или Шеллинга, которые создавали законченные философские системы и в них давали окончательные решения основных вопросов бытия, мышления творчества, в том числе и искусства, Кант не создал такой системы, но всю свою энергию мысли посвятил выяснению условий для создания универсальной философской системы.

Вся его философия, как известно, является пропедевтикой к такой системе. Вероятно, философская совесть Канта не позволила ему сделать это вследствие проблематичности почти всех основных проблем онтологии и гносеологии, морали, эстетики и искусства. Кант не давал законченных ответов, но ставил фундаментальные проблемы, показывая возможность их неоднозначного решения и этим как бы открыл перспективу для научного их решения, например, сформулировав положение, согласно которому творец искусства - гений является природным "дарованием", которое во многом определяет его стимулы и характер творчества, Кант задал эстетике и науке задачи, решение которых до сих пор не найдено. Например, почему в семье

музыкантов зачастую рождаются гениальные музыканты, такие, как Бах, Моцарт, Бетховен Шуберт, а поэты, как правило, свой талант по наследству не передают. Ни один из сыновей А. Пушкина или Л. Толстого не стал поэтом или писателем. Также и другие положения эстетики Канта стали предметом дискуссий и исследований. В отечественной эстетике советского периода Кант за редким исключением служил излюбленной мишенью для поверхностной критики, особенно доставалось ему за “формализм”.

Почти во всех трудах и диссертациях советского периода, посвященных зарубежной эстетике и не только ей, Кантовы представления о свободном характере художественного творчества, на котором авторы оттачивали свои “способности суждения”, критикуя его “Критику способности суждения”. Но не проявлялась ли в этом тайная симпатия к философу, который в эпоху небывалого прежде идеологического давления на искусство утверждал свободу художественного творчества, игровую специфику и самоценность искусства?

В настоящее время в западной науке эстетика Канта получила научное продолжение в информационной эстетике, которая взяла на вооружение почти все основные положения философа при исследовании искусства и процессов художественного творчества, а именно - самоценное значение формы как стимулятора эстетического удовольствия, непредсказуемость или оригинальность, а главное игровую функцию искусства. “Идея искусства как игры является одной из великих идей культуры” [8,109], - утверждает один из основателей информационной эстетики А. Моль, по признанию которого он и его коллеги в своих изысканиях и построениях концепции искусства во многом исходят из идей немецкого философа. Впервые, можно сказать, эстетика Канта заработала на практике, а как известно, Кант практику ставил выше теории как ее критерий и вообще способ полноценной жизнедеятельности. Однако научное испытание кантовской эстетики на истинность и плодотворность еще только начато. Многие поставленные философом проблемы еще

ждут своего эстетико - культурологического и научно - практического решения, что, очевидно, возможно при взаимодействии философских и научных дисциплин.

### Ссылки

1. Pfaff, K. *Kunst fur die Zukunft*. Köln: DuMont Schauberg, 1972.
2. Дмитриева, Н.А. *Краткая история искусств*. Вып.1. От древних времен до XIX века. М.: Искусство, 1985.
3. Вазари, Дж. *Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих // Эстетика Ренессанса. Антология в 2 т. Т. 2. М.: Искусство, 1981.*
4. Руссо, Ж.-Ж. *Об искусстве*. М.-Л.: Искусство, 1959.
5. Кант, И. *Сочинения в шести томах. Т. 5. М.: Мысль, 1966.*
6. Гегель, Г.В. Ф. *Эстетика в четырех томах. Т. I. М.: Искусство, 1968.*
7. Шиллер, Ф. *Собрание сочинений в семи томах. Т. 6. М.: Государственное*
8. *издательство художественной литературы, 1957.*
9. См. в: Моль, А., Фукс, В., Касслер, М. *Искусство и ЭВМ. М.: Мир, 1975. С. 109*
10. *Голосовкер, А.Я. Достоевский и Кант. Размышления читателя над романом «Братья Карамазовы» и над трактатом «Критика чистого разума». М.: Издательство Академии наук, 1963.*



**Marat Afasizhev<sup>3</sup>**

**IMMANUEL KANT AS A PREVCATOR  
OF MODERNISM IN ART THEORY AND PRACTICE<sup>4</sup>**

**Abstract**

*The article completes the previous studies of I. Kant's aesthetics, published by the author earlier, including on AU pages, which analyzed the natural foundations and functions of art, the processes and goals of artistic creation. In accordance with the requirements of the historical approach to the study of science and art, the publication considers the socio-cultural conditions of the emergence of I. Kant's aesthetics, its influence on the theory and artistic practices of subsequent periods, including the period of modernism.*

**Keywords**

*Kant, philosophy, theory and history of art, artistic creativity, talent and genius, modernism.*



<sup>3</sup> Afasizhev, Marat Nurbiyevich - Professor, Doctor of Philosophy, a member of the AU International Editorial Council, the author of one of the first systematic studies of I. Kant's aesthetics in the Soviet period: Afasizhev, M.N. Kant's Aesthetics. Moscow: Nauka, 1975 (in Russian). E-mail: marat-work@mail.ru

<sup>4</sup> This article starts a series of publications dedicated to the 300th anniversary of the birth of Immanuel Kant, which will end with a special issue in late 2024 with proceedings of the thematic conference initiated by the journal, the announcement of which will be placed in the next issue. - AU.

**ИСТОРИЯ / HISTORY**





*Степан Ванеян*<sup>5</sup>

**ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВОЛЕНИЕ:  
ЧТО ЖЕЛАЕТ РИГЛЬ  
И ЧЕГО МЫ ХОТИМ ОТ НЕГО?**<sup>6</sup>

**Абстракт**

*Знаменитое понятие Алоиза Ригля «художественное воление» (Kunstwollen), возникшее как концептуальный конструкт и терминологическая провокация, до сих пор служит надежным показателем готовности того или иного научного дискурса – и не только искусствоведческого или эстетического – к радикальному теоретическому эксперименту. Совершенно открытый горизонт экзегезы риглевского формализма как такового обнаруживает принципиально эпистемологический статус историографии как перформативного средства конструирования научного знания.*

**Ключевые слова**

*Художественное воление, Алоиз Ригль, венский формализм, децизионизм в науке, проблемы научного перевода.*

*Ценность перечитывания произведений Ригля, причем одна из главных, состоит в возможности осознать, что его положения присутствуют в самых, пожалуй, радикальных современных теориях. Долгой ему жизни!*

*Ричард Вудфилд,  
Reading Riegl's Kunstindustrie<sup>7</sup>*

<sup>5</sup> Ванеян, Степан Сергеевич - профессор кафедры всеобщей истории искусства исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова, доктор искусствоведения, член Редакционной коллегии AU. Э-почта: vaneyans@gmail.com

<sup>6</sup> Редакция сохраняет все особенности авторского стиля и пунктуации при публикации настоящей статьи. - AU

Обращаясь к текстам Алоиза Ригля (1858–1905) – одного из важнейших отцов формализма в искусствознании (наряду, конечно, с Генрихом Вёльфлином и Аугустом Шмарзовым) – и, в первую очередь, к главнейшему его тексту – «Позднеримская художественная индустрия» (1901), очень важно не совершить одну роковую ошибку, вообразив его типичным немецким геллертером с занудными или просто очень академическими текстами и т.п., изучение которых – удел и дело столь же «ученых» историков уже даже не искусства, а искусствознания. На самом деле, достаточно всмотреться в набор понятий, которыми пользуется этот венский профессор начала прошлого века, чтобы почувствовать и даже не обязательно осознать, что с этими текстами и с этой самой наукой все не так просто: она очень странная и очень непривычная. Что такое «гармонизм», причем здесь «индустрия», зачем «гантика», к чему «композиция масс» и, главное, что значит «Kunstwollen»?

Этот текст, который выглядит столь обманчиво академично, «по-имперски тяжеловесным продуктом» [54,61], содержит даже не просто словотворчество, а по-настоящему целенаправленное экспериментирование с терминами и их прямое изобретение. Это «скользящий дискурс», как выражается один знаток Ригля, которого совершенно справедливо причислять равно как к предтечам структурализма<sup>8</sup> и семиотики,<sup>9</sup> так и –

<sup>7</sup> См.: [55, 311-314].

<sup>8</sup> Немецкий структурализм в искусствознании целиком вырос из «выяснения отношений» с риглевским наследием в 1920-е гг. См. тщательнейший обзор с привлечением имен Хайдриха, Панофского, Зедльмайра, Кашнитц-Вайнберга и Янтцена: [9,61-69].

<sup>9</sup> Формальный анализ Ригля – это несомненно «анализ синтаксических структур» [18,124]. При том, что, согласно Вудфилду, уже ранний Гомбрих еще в своих немецко-язычных текстах показал, что Риглю как раз не достает «семиотического подхода», понимания роли социальных конвенций в построении и функционировании художественной формы. Этот недостаток объясняется полной поглощенностью «миметическим проектом» Ренессанса и всего классического искусства (см.: [54,75]).

постструктурализма, деконструкции<sup>10</sup> и рецептивной эстетики.<sup>11</sup> Поддается он и лакановскому психоанализу.[38, 40]

Многие странные риглевские обороты – одновременно и странные концепты, и не следует стремиться избавить себя или читателя перевода (если Вы – переводчик или редактор) от шанса попытаться разгадать, «что хотел сказать» Ригль: даже немецкоязычный читатель точно так же ломал и продолжает ломать над ним голову.<sup>12</sup> [56, 177 – 188; 54, 58-59] В любом случае, эффект остранения не позволяет сводить новые понятия и концепты к уже привычным.

#### **Схватка за Wollen: философия и история искусства**

Программно экспериментальным является, прежде всего, знаменитейшее «художественное воление», которое «сделало Ригля известным».[13,93] И сразу придется договориться: «воление» – это никак не «воля»! И на этот счет уже существует консенсус переводчиков, например, Шопенгауэра, Маннхайма и Хайдеггера (о нем – сильно ниже). Особый и показательный случай – это перевод(ы) Шпенглера. Обратимся сразу, для затравки и разминки, к этому поучительному опыту других прежде, чем обратимся к Риглю и опыту собственному, который мы рассчитываем сделать общим, но всего лишь... достоянием или даже добычей.

Пять раз в оригинале «Заката Запада» встречается *Kunstwollen*. В русском переводе К. Свасьяна [62] два раза – «воля»,

<sup>10</sup> [4, 28] (в связи с «Современным культом памятника», 1903).

<sup>11</sup> [15,54ff]. В другом своем тексте Кемп обнаруживает влияние Ригля на Майкла Фрида [17,72]. О влиянии (не всегда позитивном) Ригля на Гринберга, Розалинд Краусс и Макса Имдаля см.: [34,109-128]. Еще одну ценную характеристику Ригля со стороны Пранге см.: [35,201-204].

<sup>12</sup> Терминологию Ригля, в отличие от более отвлеченных понятийных пар Вёльфлина, невозможно использовать в отрыве от ее роли в риглевской теоретической системе (наблюдение Генри Чернера, автора одного из первых англоязычных текстов о Ригле: [56,177-188; 54,58-59]).

один раз – «намерение», один раз – «воление», один раз – «волнение».[62,417] Контекст во всех пяти случаях – один, поэтому нельзя думать, будто переводчик подстраивался под неожиданно открывающиеся оттенки смысла, он скорее – колебался перед лицом ускользающего значения. В переводе И. Маханькова [63] художественное «волнение» таки исправлено, но... на «художественную волю». [63,309] Интересно, что в том же месте *Schattierung* (светотеневая моделировка) переведено как «оттененивание» (и это не опечатка!) Там же во всех случаях самостоятельное воление (*Wollen*) заменено тоже на волю (*Wille*). Но за двумя исключениями: один раз все-таки появляется именно «воление», а во второй раз – «волевой акт». Кроме того, появляются два раза «желание» и один раз (в композите *Verstehenwollen*) – «жажда понимания». Один раз, наконец, воление становится «замыслом». Показательная разница двух переводов шпенглеровского «*In den Himmel-dringen-Wollen unsrer Domen*» («порыв-воление к Небу наших соборов»): или «взыскание неба» (Свасьян), или «желание пробиться к Небу» (Маханьков). Ни один из переводчиков, к сожалению, не воспроизводит устойчивый оборот Шпенглера (вынесенный даже в предметный указатель оригинала) *Wollen und Denken* (воление и мышление), противопоставляемый другому: *Wille und Verstand* (воля и рассудок).<sup>13</sup> Первая пара – функции второй пары, которые – силы или способности души (думается, что если воление заменять на волю, то логично тогда и мышление – на мысль). Интересно, что сам Шпенглер предупреждал, что для «русской, безвольной души» очень трудно понять, что такое воля и воление (тем более, что последнее – это именно воля в действии). [62,489,492] При том что именно русский язык и русская ментальность знает сближение воли и свободы, хотя последняя понималась и в негативном смысле («свобода от...»), а главное предполагала возможность «жить по своему желанию, по своей воле».[57,462] В

<sup>13</sup> Пара «чувствование и воление» – в ходу у фон Эренфельса: это те аспекты человеческой души, на которые воздействуют такие гештальтные ценности как «высота» и «чистота». См.: [1,840-841] с упоминанием «тяги (*Triebe*) к высоте и чистоте».

«воле» как свободе существенно и наличие «внешних обстоятельств», в особенности – «возможности свободно идти, куда захочешь», что есть «пространственный компонент». Это – и самый специфически русский аспект: «в более старом значении слова “воля” эта пространственная свобода противопоставлена наличию “хозяина” /.../, тогда как в значении, характерном для XX века /.../ оно противопоставлено жизни “других людей”, которых насильственно удерживают в тюрьмах (или исправительно-трудовых лагерях) некая безымянная высшая сила».[57,464] Напомним, что старославянское «пространство» – это то, что именно простирается, т.е. простор, широкое (привольное!) место и т.д. Ср.: «От скѣрби призвѣхъ Гѣспода, и услыша мѧ въ прострѧнство». (Пс.117:5). То же выражение Септуагинты (εἰς πλατυσμόν) в Пс 17:20 будет уже – «на широту́». Все русские переводы предпочитают как раз «простор».

Можно предположить для простоты, что вся эта несколько разочаровывающая переводческая история – результат не очень глубокой отрефлексированности на тему происхождения этого самого «воления» во всех его ипостасях, в том числе и художественных. Наше предположение, однако, заключается в том, что Kunstwollen – это экспериментальный термин не просто даже в области эстетики, истории искусства или его теории, сколько – в эпистемологии вкупе с методологией: это не столько новая история искусства, сколько новая наука об искусстве, с новой дискурсивностью и иной, новой, принципиально отчуждающей себя от прежней науки об искусстве и прежней эстетики, и потому сознательно и целенаправленно (хотя, как мы покажем, бессознательно) их очуждающей.

Итак, Kunstwollen – это воляность-неологизм Ригля и это его лицо, а равно и лицо новой науки. «Битва за Ригля», как выразился Отто Пэхт, представитель уже следующего поколения венских историков искусства, отягощенных уже не формализмом, а структурализмом, и автор первой историографии Ригля, на которую мы отчасти опираемся,[207,408] – это именно схватка за художественное воление: за его сначала – понимание, затем – за

интерпретацию и, наконец, – за его перевод! Мы начали в обратном порядке, обратившись к казусу Шпенглера (вернее, его русскоязычных переводчиков), и продолжим таким же образом: рецепция Ригля началась с его интерпретации философами (Шпенглер – только один из их сонма). Заметим, что в конце наших заметок нам придется вновь вернуться к философскому дискурсу, но несколько иного свойства. Уверены, что Риглю такое обрамление показалось бы вполне комфортным и адекватным (эта рамочная конструкция – и ограждающая тоже!)

Потому именно у философов, заведомо настроенных на концептуальные новации, стимулирующие их собственное творчество, это слово не вызвало никаких возражений и уж тем более – фрустраций. Уже Э. Блох в своем «Духе утопии» (1918) говорит о «системе художественного воления», понимаемого гораздо шире, чем просто стилиобразующий принцип: именно это воление и делает человека Нового времени сконцентрированным на собственном «Я». В поздних «Тюбингенских лекциях...» (1961) Блох обозначает главные заслуги Ригля: это введение принципа эстетического релятивизма и критика идеи прогресса в истории искусства. Карл Маннхайм в своих «Очерках теории интерпретации мирозерцания» (1921) подхватывает и развивает философскую интерпретацию художественного воления, указывая на необходимость выведения-извлечения из каждой «культурной объективации» (таково всякое художественное творение) последнего «смыслового слоя» как на прямую задачу «истории духа». Этот финализирующий слой именуется Маннхаймом «документальным смыслом», потому что художественное воление как одна из «форм мирозерцания» именно документируется произведением. Вот определение Маннхайма *Kunstwollen* из его «Социологической теории культуры...»: «Ригль ввел в историю искусства ценный термин “художественное воление”. Оно означает бессознательно действующую в художнике тенденцию, побуждающую его в самых спонтанных проявлениях и созданиях двигаться в направлении, предуказанным развитием доминирующего стиля. Но такое

*общностно-обусловленное воление существует во всех областях культуры, определяя их смыслообразования, формы и язык. Поэтому можно было бы говорить также и об экономическом волении, общественном волении и, в конце концов, о "мироволении"».*<sup>14</sup>[58,478,727-728] Это самое базовое определение *Kunstwollen* и с ним следует считаться в процессе погружения в нюансы, аспекты и варианты этой концептуальной, скажем прямо, импрезы, аллегории знания, вытекающей и подтверждаемой аллегорией чтения. Или это прямо – индекс небуквальности знания (применительно к искусству) и его не совсем литературности (применительно к возможностям перевода)?

Но зато у цеховых сотоварищей Ригля с волением все оказалось несколько сложнее, особенно если они чувствовали себя достаточно уверенно в философском пространстве. Прекрасный пример – Эрвин Панофский, который в ранние годы своей ученой карьеры выступал как чистый философ и в «Понятии художественного воления» (1920) видит основную проблему данного выражения как понятийного обеспечения идеи автономности творчества и моделей его аналитики, в возможности абсолютно ошибочного толкования этого самого воления как «психологической действительности». Оно не является психологическим по трем основаниям: оно – не относится к психологии художественной, ни к психологии времени и истории, ни к психологии апперцепции (да и к перцепции тоже).<sup>15</sup> Наконец, по мнению Панофского, художественное воление не связано принципиально с индивидуальной волей. Художественное воление – объективно, т.е. вне имманентности субъекта во всех

<sup>14</sup> Интересно, что в другом месте Манхейм ставит Ригля в один ряд с Кьеркегором, Достоевским и Сезанном.[58,727-728] У Панофского, напомним, уже под влиянием «символических форм» Кассирера, этот слой станет буквально основанием его иконологической концепции, которая, фактически, есть новая герменевтика изобразительного искусства.

<sup>15</sup> Ср., однако, мнение Кашниц-Вайнберга, признающего, что система Ригля устарела именно потому, что основана на «сетчатке глаза, играющей главную роль в истории искусства».[14,199-200]

его ипостасях (воспринимающий, осмысляющий, творческий, интерпретирующий и т.д.), является смыслом (Sinn), причем – «последним смыслом» художественного феномена, содержащим в себе всю семантическую потенциалность произведения искусства. Это его «смысловое содержание» в терминах Панофского, прослеживающего развитие Ригля от почти что эмпиризма в «Индустрии...» к аксиологии «художественного Я» в «Голландском групповом портрете...» (1905), когда пара габитическое/оптическое трансформируется в парные «духовные установки» объективного/субъективного. Легко узнать в этом «габитусы» в терминологии Гуссерля и самого его, правда, более позднего (зато ранний Гомбрих, еще немецкоязычный, что интересно, пользовался парой *Gestaltungswille* и *Kulturwollen!*). [54, 80]

В целом, понятно, почему Риглю, этому «самому значительному представителю /.../ самой серьезной философии искусства», по словам Панофского,<sup>16</sup> больше повезло с философской рецепцией своего знаменитого «основного понятия», тем более, что эта философия – всецело немецкоязычная и привычная к выходам в «подчиненные» или просто курируемые ею области знания: «его основополагающее понятие “*Kunstwollen*”, принимаемый как духовный принцип /.../, стал воистину и просто фундаментальным понятием всякой философски ориентированного историописания в области искусства». [31. Цит. по: 6,124,Апт. 140]

#### **Wollen – не воля**

Но с собственно искусствоведческим опытом усвоения художественного воления (Панофский, еще раз, представляет собой исключение) дело обстоит так же, как и со всем наследием Ригля, то есть – тяжело. Даже безотносительно к «трудностям

<sup>16</sup> Слова из «Понятия художественного воления» (1920). Цит. по: [30, 1020].

перевода» (хотя и не без этого). Позволим себе чуть пространный обзор всей актуальной ситуации с художественным волеием.

Воспроизведём еще раз первое и сугубо искусствоведческое впечатление от художественного волеия: это та инстанция, что выступает как универсальная сила (сквозная на всех уровнях человеческой природы), что задает направленную («интенциональную»<sup>17</sup>) динамику своей объективизации, что и есть «стиль». И именно поэтому «художественное волеие» совершенно принципиально и категорически не следует путать с «волей», хотя по-русски как раз созвучие и провоцирует на подмену (каждый «вол(л)ен выбирать» – у всякого своя «воля» и т.д.)

У Ригля в «Индустрии...» Wille отсутствует вовсе, равно как и Kunstwollen – в «Исторической грамматике» (теоретические лекции периода перед «Индустрией...»), где, однако, как раз задействована Wille (например, в обороте Wille der Ortsveränderung), [41,78] т.е. воля к изменению места («охота к перемене мест»). Один раз встречается нейтральное Wunsch (желание),<sup>18</sup> задействовано Begehren (хотение, близкое к похоти, оно же – фрейдовское «влечение»<sup>19</sup>).

<sup>17</sup> У Ригля – это «намерение», индивидуализированная основа «художественного волеия». Его же преемник – Дворжак – уже прямо говорит о «художественной интенции». Впрочем, стоит учитывать, что у Дворжака уже не найти «теоретического ригоризма его учителя». [38, 46]

<sup>18</sup> Кстати, напомним, что уже Кант отличал Wille от Wunsch очень четко: желание – не направлено и не нуждается напрямую в своем предмете как цели, а потому выглядит как произвол – Willkür. См.: [25,708].

<sup>19</sup> Ср.: размышления одного критика-современника Ригля о возможности простому зрителю рассматривать изображение «абсолютно обнаженного мужчины и абсолютно обнаженной женщины без острого эротического возбуждения». Это дело лишь «большого художника», которому по силам «изливать на публику чары непорочности». Только так – «во власти чистого, от всех прочих влечений освобожденного художественного волеия [художники] обретают способность спокойно созерцать и воспроизводить по-настоящему обнаженную модель, то есть не просто мрамор, но теплое, живое тело обнаженного человека». [5,141] Объективирующе-присваивающий характер Wunsch проступает и в наличие общего корня с латинским Venus.

Для Ригля, это важно понимать, «свободное художественное воление человека» (оборот из «Вопросов стиля»)<sup>20</sup> – выражение прежде всего эстетической воли, а не физических сил, обрабатывающих сырой материал, т.е. вещество-субстрат творчества. Готовое произведение поэтому – это прямое выражение пригодности к употреблению. Так что «произведение искусства – результат определенного и целенаправленного художественного воления, проявляющего себя в борьбе с практическим назначением, с сырьем и техникой /.../ Эти три последних фактора формируют коэффициент трения внутри всецелой продукции».[40] Потому-то форма не возникает как продукт материально-технической практики, она – выражение преданных условий художественного творения, так что история искусства как история форм – это историзированная и «универсальная экзегеза форм».[35,191] Художественное воление – это «дух формы данной эпохи», если выразиться чуть более эвфемистически и на манер Анри Фоссийона.<sup>21</sup>[15,42]

Это как замечает Лионелло Вентури, все, что не есть исполнительски-технические аспекты произведения, это прямая «антитеза художническим возможностям» /.../, не синтез художественных взглядов эпохи, а имперсональное стремление, эстетический порыв, тяга к искусству /.../, динамическая ценность, реальная сила /.../, принцип стиля».<sup>22</sup> [49,281] Поэтому,

<sup>20</sup> «Готтфрид Земпер последним бы захотел на место свободного творческого художественного воления поместить по существу механистически-материальную тягу к подражанию».[42,VII] Показательно, как свободное Wollen противопоставляется механической Trieb. Далее говорится о «свободной человеческой воле».[42,138] которая «направлена на прорыв технических ограничений».[42,29]

<sup>21</sup> «Это «высший и глубочайший принцип художественного продуцирования, который иначе можно назвать чувством формы, стилем, художественным волением». Ср.: [45,136] (художественное воление – «видимая эманация всех исторических явлений эпохи, концептуализированных в постигающем себя мировоззрении», 136).

<sup>22</sup> Чуть далее говорится о художественном волении, использующем «образные схемы в выражении себя», как о «соразмерном вспомогательном средстве, которое всегда под рукой, когда надо исследовать принципы, что лежат в основании отдельного произведения». Причем важно, что художественное воление «эффективно представляет себя как сознание художника-творца...».[49,282-283] Ср. терминологию в ита-

получается, у художественного воления – нет «ничего общего /.../ с субъективной волей, наоборот, оно именно соразмерное времени сверхиндивидуальное воление».[20,289]

### **Wollen – процесс**

То есть, *das Wollen* – это именно процесс, последовательность волеизъявления, а не симультанный волевой акт: не порыв-*Drang*, а скорее тяга-*Trieb* и стремление-*Streben*. И не момент выбора, между прочим, а скорее принятие решения! У «воления» – четкий длящийся, темпоральный характер (это – субстантивированный инфинитив). Поэтому именно воление, а не воля – фактор исторического развития, в котором для Ригля нет никакого вульгарного «волютаризма», т.е. произвола как произволения слепой, бесосновной и т.д. сущности, собственно вещи в себе, бесстрастно действующей в своем феноменальном аспекте сквозь все мироздание и человека тоже. Такой именно «воли» (*Wille*), характерной скорее для Шопенгауэра, у Ригля нет, но как раз потому, что он слишком хороший читатель Шопенгауэра, знающего, что такое у него уже «воление» (*Wollen*), проявление которого – конкретно в человеческих действиях-поступках (*Handeln*). У воления, согласно соответствующему месту в «Мире как воле и представлении», [61, кн.3, §§20-22] есть один очень перспективный аспект: именно воление – целенаправленно (целеполагание – свойственно человеку), именно оно начинается с самых низких и элементарных уровней человеческой природы и венчается ничем иным как уже творчеством как таковым, собственно искусством, предполагающим уже эстетическое созерцание.

Но, тем не менее, начало воления, обратим внимание, согласно Шопенгауэру, – это именно хотение, потребность человека в том, чего ему не достает, что его восполняет и избавляет от боли-страдания. «Объект воления» никак не достигим,

льянском оригинале, где говорится о «la volontà del'arte».[50]

удовлетворение – мнимо, это как «подавание нищему», который – «субъект воления», плененный собственными неудовлетворенными желаниями и всякого рода «мотивами»: «... мое воление не может быть во всей своей сущности объяснено из мотивов; /.../ они служат лишь поводом, по которому обнаруживает себя моя воля...». (Мир как воля и представление. Т. 1. Книга Третья, § 39) [61,234] Нас не может не привлечь, помимо прочего и слово «мотив», именно здесь впервые употребленное в связи с волей: оно в ходу было и есть в иконографических штудиях, но им же Ригль с иконографией и сражается, вводя в оборот абстрактные, геометрические мотивы, чье мотивирующее воздействие на наблюдателя – вопрос открытый. Мотив заставляет вращаться-двигаться по кругу, согласно Шопенгауэру, но, если мы теряем интерес к объектам хотения-влечения, мы освобождаемся от «мук воления», от «служения воле» и от низменных состояний, где владыка – «неистовый и мрачный порыв воления» (*Drang des Willens*), имеющий свою точку схода-горения (*Brennpunkt*) в гениталиях (Шопенгауэр выражается здесь, как можно убедиться, сурово и без обиняков).[61,317]

Тело, вообще, это и есть объективизация воли, которая – через воление (т.е. в человеке) властвует безраздельно на уровне восприятия и ощущений, привязанных к органам чувств: «... возвышения надо не только сознательно достигнуть, его надо и удерживать; поэтому ему всегда сопутствует постоянное воспоминание о воле, но не об единичном, индивидуальном волении, как страх или желание, а о человеческом волении вообще, так, как оно выражено своей объектностью, человеческим телом».<sup>23</sup> [61,316] Заметим, что у Шопенгауэра аффекты (страх и желание) суть прямо «воления». Но есть одно спасительное исключение! Это – зрение, орган которого, т.е. глаз, избавлен от прямого контакта с вещами и потому не аффицируется ими! Так мы понимаем, почему столь важен для Ригля так хорошо

<sup>23</sup> Там же. С. 316.

*прочерченный уже в «Индустрии» маршрут от тактильного опыта к оптическому, от гаптики к оптике: это буквально путь свободы, путь очищения и путь возвышения! Более того, в преддверии своего эстетического учения (напомним, оно крайне важно для истории архитектурной теории: от нее отталкивается молодой Вельфлин) Шопенгауэр прямо называет эстетическое наслаждение средством «освобождения познания от служения воле, забвению своего Я как индивида» [61,313] – положение весьма принципиальное, ведь у Ригля практически всякое художественное творение – индивид, особенно – архитектура и пластика: а индивид, производящий художественные вещи, – только одна из разновидностей индивидуальности.<sup>24</sup>*

#### **Wollen u Kunst**

*Но чтобы актуализировать и сделать релевантным истории искусства этот философский палимпсест, как раз и требовалось соединить воление прямо даже не с творчеством-творением, а с художественным как таковым. Здесь тоже есть некоторые промежуточные опыты, которые обеспечили Риглю рецепцию воления<sup>25</sup>.*

<sup>24</sup> Между прочим, Пэйт [28,149] вспоминает Шопенгауэра и его идею эстетического созерцания, чья сущность – «благословенность невольного восприятия, даруемого произведением художнику и зрителю» (без ссылки на источник). О прямом влиянии на Ригля Шопенгауэра после Пэхта говорил Германн Бауэр (если не считать последней монографии Рейнольдс Кордилеоне (2016). См.: [2,76]). Автор – прямой ученик Зедльмайра, его преемник в Зальцбурге и предшественник Ханса Бельтинга в Мюнхене.

<sup>25</sup> Заметим, кстати, что существует еще один гипотетический источник художественного воления – чисто грамматический: по-немецки «искусственная шерсть» (Kunstwolle), особенно в косвенных падежах выглядит совсем так же, например: [Dingler 1860, 331-334]. Уже заголовок публикации вполне мог заинтересовать Ригля, – хранителя текстиля в Музее прикладного искусства. См.: [https://www.dwds.de/r/?q=Kunstwollen&corpus=dtaxl&format=full&p=1&sort=date\\_asc&limit=50](https://www.dwds.de/r/?q=Kunstwollen&corpus=dtaxl&format=full&p=1&sort=date_asc&limit=50) (дата обращения: 21.11.23).

У Карла Фридриха фон Румора, положившего начало филологически-источниковедческого знаточеству, можно найти выражение «*künstlerische Wollen*», что как раз-таки «воление», но «художническое» (можно сказать «искусственное»). Быть может, через своего противника Земпера, у которого есть понятие *Kunsttrieb* («художественное влечение», позаимствованное у Шопенгауэра из его «Парерг и паралипоменонов»), Ригль уже приходит к счастливой мысли соединить искусство (художество) и воление. Другое выражение Земпера, а именно – «*immanente künstlerische Schaffenstribe*» – в чистом виде определение художественного воления: это, действительно, может быть «имманентное художнику влечение к творчеству» или «внутри нас пребывающее влечение к форме (*Formtrieb*)», как предпочитает выражаться фон Шлоссер.<sup>26</sup>

Но конкретный акт историзации «воления» происходит через скрещивание Шопенгауэра с Гегелем (это хорошо почувствовал и подхватил Шпенглер, добавив для вкуса гештальт-витализм фон Эренфельса). А зато в сосредоточении «воления» на художественном производстве-индустрии, ремесле и т.д. видны уже признаки Шеллинга: художественное воление у Ригля – не совсем антитеза природному волению, ведь именно в природе задействована, согласно Шеллингу, «*werktätige Wissenschaft*», т.е. «трудящаяся наука». Но эта, так сказать, метафизика мастерской у Ригля задействована в виде фона.<sup>27</sup> Ригль ни разу не

<sup>26</sup> Цит. по: [20,288]. Археолог Кашнитц-Вайнберг вспоминает своего коллегу-предшественника Генриха Брунна, у которого в одном раннем тексте (1856) можно найти высказывание (это – о древних египтянах), что, мол, есть возможность (*können*) «создавать образы», а есть – «желание» (*wollen*) это делать.[14, 209]

<sup>27</sup> На возможное шеллигианство Ригля обратили внимание Пэхт и Свобода, издатели его «Исторической грамматики...»: [41,12-13] (с указанием на присутствие даже и О. Конта). У Диттмана этот факт уже звучит как обвинение Ригля, что он, мол, произвел «помесь» Шеллинга с Гербартом: [8, 41] Довольно острая, но справедливая критика Диттмана и его взглядов на Ригля см.: [6, 58] (критик, мол, смог всего лишь показать, что взгляды Ригля не совпадают с его собственными, но это еще не есть недостаток!)

дает повода считать себя и сторонником гегелевского Абсолютного Духа: «дух» для него – почти что синоним сознания, причем – индивидуального, хотя не художественного, а скорее – зрительского и меморативного. Он комплементарен чувственному опыту: этот Geist – тот же mind, когда, по словам Ханс Титце, ученика ученика Ригля – Макса Дворжака, «душевная динамика – в средоточии всякого художественного творения и всякого художественного созерцания».<sup>28</sup> Более того, добавим мы, будучи гербартианцем по умолчанию (выучка Роберта Циммермана), Ригль пользовался гегелевским концептуальным тезаурусом как своего рода идейным «подножным кормом».<sup>29</sup> [15, 52]. Тот «вид», что придавал он «историческому рассказу» (в нем, напомним, задействованы как персонажи все те, кого привычно называют историческими деятелями) риглевский формальный анализ, «хотя и был более-менее гегелевский, но без шанса на метафизический апофеоз».<sup>30</sup>

Получается, что имманентность сохраняется и закрепляется: но не столько за творчеством как изготовлением произведения, сколько за творчеством как его исследованием, прежде всего – историческим. Потому-то художественное воление – это и

<sup>28</sup> Цит. по: [20,289]. Ср. в другом месте чуть более жесткая характеристика: «само-обман великого историка», согласно Титце, состоит в том, что вопреки «непоколебимой и почти железной объективности» своих суждений, Ригль отличался «тонким чувством» и в своем «желании» (Willen) этой самой объективности, «не хотел признавать, что источник силы его научной эмпатии происходил из его тончайшего слуха, настроенного на живые, в себе самих еще не рожденные ценности искусства» (цит. по: [48,43,48]). Эта ранняя оценка Ригля противоречит одной из нынешних: «радикальный формализм Ригля – это эстетизм без ценностного суждения» ([38,28]). У Титце есть и биографический очерк Ригля: [48,142ff].

<sup>29</sup> Это было «гегельянство десятого разведения».[15, 40]

<sup>30</sup> [53,292]. С важным, хотя и чуть замысловатым уточнением: «этот нарратив о возрастающем авторитете познания (речь идет о гегельянских чертах «Индустрии...» – С.В.) имел выгоду для разума (mind) со стороны дематериализации, что выглядела как лицензия на высвобождение искусства от практических функций» [Ibid.]

*инструмент научного, эпистемологического освобождения. Художественное воление – буквально инструмент эвристики! [39, 87] Это уровень и мета-истории, и мета-творчества, и мета-критики.*

### ***Kunstwollen – арт-драйв***

*Поэтому современные – даже англоязычные – опыты перевода Kunstwollen не всегда выглядят убедительно, ибо почти всегда оказываются задействованы и попытки интерпретации как замещения – в рамках, между прочим, общей постриглевской тенденции к «бессильным эрзац-определениям его последователей».[15,50] Художественное воление нельзя переводить как will-to-form (как это когда-то предложил Гомбрих<sup>31</sup>[11,16]). Это уж точно не artistic will<sup>32</sup> (оно, как мы выяснили, – не воля и оно – не связано напрямую с художником) и это не the art drive,<sup>33</sup>[318,42-43] что лучше, но сужено: драйв все же ближе мотиву даже этимологически<sup>34</sup>[28,146]. Казалось бы,*

<sup>31</sup> Точно так же – у Дональда Прециози.[36, 152]

<sup>32</sup> Ср., однако: «Если мы все же хотим хоть что-то спасти в теории Ригля, то должны так интерпретировать [Kunstwollen], как будто это нечто, что настаивает на необходимости художественной интенции выводить себя из скрытых потенциальностей внутри текущей традиции».[33,97] В другом месте этот верный ученик Гомбриха и потому – противник Ригля прямо говорит, что его теория – это «абсурдистская программа поиска непрерывного развития визуальных форм сквозь историю искусства».[33,95-96] При этом он удивительно щедр на определение неприятного для него риглевского понятия: это и «художественная интенция», и «генеративная сила», и «формальное построение», и «артистическое достижение».[33,95]

<sup>33</sup> Как «коррелят стиля» с указанием, что именно art drive «подчеркивает напряжение, имплицитное термину; идея, исконно распространившаяся как эвристический инструмент “номотетического” анализа, трансформировалась вскоре в основание субъективной силы воли».[37]

<sup>34</sup> Кажется, этот вариант восходит к Пэхту, определившему Kunstwollen по-аристотелевски как «prime mover of change».[28,146]

нейтральное, но амбивалентное *the will of art*,<sup>35</sup> [4,14] тоже не совсем то по уже названной причине – присутствию воли. Еще раз: творчество – это путь от воли, которая никогда не может быть своей, согласно той метафизике, что придерживался Ригль, к разумности и свободе, что всегда может быть только своим (но так как эти качества не принадлежат художнику, согласно риглевской концептуальной базе, то они – достижение и достояние уже историка или критика!).<sup>36</sup> Кажется, что единственный выход – последовать за рекомендацией одного немецкого ученого: «в иностранных переводах следует включать *Kunstwollen* не переводя». [2,75] Но тогда, быть может, следует воздерживаться и от самих переводов?

Итак, промежуточный вывод: если бы Ригль хотел употреблять *Wille*, он не употреблял бы *Wollen*! [28,145] Буквально, но тавтологично *Kunstwollen* – это «*that which wills art*». <sup>37</sup>[*Ibid.*] Задача толкования, в принципе, сводится к «реконструкции тех соображений, что сделали его выбор данного термина разумным». [*Ibid.*,146] Только так «художественное воление» станет не только позитивным, но и сознательным: оно позволяет описывать и дифференцировать в художественном «активном

<sup>35</sup> С упоминанием фразы Вуди Аллена: «искусство хочет то, что оно хочет». Это вариант присутствует в переводе «Группового портрета...». [4,41]

<sup>36</sup> В качестве иллюстрации этой логики перехода от воли к волению – порядок мыслей археолога-структуралиста Кашниц-Вайнберга, вынужденного, при всем восхищении Риглем, признать, что художественное воление возникает из риглевской «воли к объективному рассмотрению», что вынуждает объяснять произведение искусства «извне», из зрения и зрителя, – но только не из него самого, не из его экзистенции, которая – только в структуре самого произведения и большего ничего. [14,205-206] Поэтому, кстати, для него *Kunstwollen* – это «чужеродное тело» внутри текста «Индустрии...». [14,208] С этим трудно, конечно, согласиться: более того, именно «идея *Kunstwollen* сотворила то, что позднее названо было *Strukturanalyse*», который есть «глубинный принцип» художественного воления. [54,52,55]

<sup>37</sup> Выражение «то, что хочет искусство» читается, так сказать, в двух направлениях.

*стремлении и в нацеленности на нечто просто иное» наличие «элемента воления (volition), исполненной воли интенции» [Ibid].<sup>38</sup> Оно – «перводвигатель изменений», когда «акт свободной воли /.../ вынужден стать навязчивым в пределах этого воления» [Ibid.], которое есть «генерализирующий и контролирующий фактор в художественном творчестве».[Ibid., 147]*

*Кажется, что совсем просто и потому – почти безупречно дефиниция художественного воления выглядит как «воление художественно-исторического мирового духа».[19,131] Если не пугает громогласно звучащая здесь метафизика, то, действительно, ничего более не требуется. Но проблема в том, что воление само по себе и выглядит, и звучит интенционально и оно явно и создано, и существует вопреки всякой метафизике да и вообще – любым намерениям и порывам придать ему однозначный смысл как термина, нечто обозначающего, т.е. отсылающего к чему-то вовне себя!*

#### ***Kunstwollen – интенция, но не референция***

*Так что уже в самом вопросе, «что имел в виду Ригль под художественным волением?», таится крайне коварный парадокс-тавтология: какова референция у интенции? И это совсем-совсем не корректно: ведь этот термин – инструментален и процессуален, и потому сфера его применения и область его релевантности – внутри области его и возникновения, и применения! А это – научный текст или даже дискурс, при условии, что он – аналитический и, самое принципиальное, имеет дело с художественным произведением, отчасти будучи сам таковым, имея, иначе говоря, склонность и к синтетизму! И*

<sup>38</sup> Именно artistic volition можно найти и в англоязычных переводах Пановского: [29]. Этого варианта придерживается и Дайана Рейнольдс Кордилеоне.[39, 86-87]. Еще раньше, Диттманн предлагал у Ригля различать, собственно, Kunstwollen и персонализированное künstlerisches Wollen (художническое воление). См.: [9,56] (там же – очень точная формулировка: «конструкция художественного воления», успех которой – только в возможности с ее помощью создавать понятие художественного произведения).

таков он у самого Ригля, и почти никогда – и у его единомышленников, каких большинство, ни у его критиков, которых меньше. Поэтому принципиально утверждать, что «Kunstwollen – достояние [самих] форм, что позволяют историку приписывать значение отношениям между формами». <sup>39</sup>[53,291] Хотя верно и обратное отношение: художественное воление «пересоздает мир, как мир того желает»! [Ibid.] Используя при этом произведения искусства, которые «суть машины мышления; репрезентации не выводятся из действительности, но конструируют реальность», опираясь на «субъективные операции внимания, восприимчивости и интерпретации». <sup>40</sup>[52,225]

Иначе говоря, эта то ли сила, то ли инстанция, то ли понятие, то ли метафора, то ли все вместе – не знает границы между историей искусства как некоторой реальности во времени и как реальности в науке: «художественное воление можно уловить лишь методологически!» [30,1024] Это основополагающая мысль Панофского и решающая для нашей проблемы: семантика искусства – это дело науки, в данном случае – искусствознания. Именно оно отвечает за знание искусства, особенно, если это касается категориального и понятийного аппарата. Аналогичную мысль, на наш взгляд, высказывает Вентури, когда делится наблюдением за анализом барокко у Ригля, который, якобы, в рамках своей истории «способов наблюдения», исследует «видимые символы художнического созерцания не для того, чтобы использовать их в своих оценках, а чтобы освободить оценочное суждение от тех предзаданных академических мнений, что возникли из греческого формализма и итальянского Ренессанса». [43,284-285] Фактически, зрительские навыки – это одна из «символических форм». Не таково ли и само Kunstwollen?

<sup>39</sup> При том, что это все же не «art-will».

<sup>40</sup> В сравнении с Риглем Стжиговский выглядит куда большим «реалистом», правда, не без «атавизмов» [Ibid., 228]. Отношения Ригля и Стжиговского см.: [26, 151-172; 10, 358-379].

Именно методологически-синтетический и даже проспективно-провидческий потенциал данного концепта узрел в свое время и Зедльмайр, признавший за Риглем замысел (но – не намерение!) или контур «совершенно новой теоретической дисциплины», подразумевающей «типологическое учение о сущностно возможных направлениях художественного воления и исторической кинематики искусства».[46,XXXIX] Художественное воление подобно некой «динамо-машине» работает «тотально со всеми “системами” и во всех “направлениях”», это почти что «индустриальное производство самой эстетической продуцирующей силы»,[15,49] где ассортимент продуктов принципиально открыт: оптические или гаптическое, ближнее зрение или далевое, внешняя изоляция вещей или их связывание, субъективное или объективное, идеальное или материальное, кристаллическое или органическое, пространство или границы, высокая чеканка или прорезная техника и т.д.<sup>41</sup>

Именно как «аналитический инструмент», предполагающий постоянное оперирование собой в любых практически контекстах (от солдатской пряжки до императорской мозаики), художественное воление «генерирует бесконечный набор реакций зрителя и в следах, которые оно оставляет в формах, историк считывает те или иные воззрения на мир и те или иные виды чувствительности».[53,291] Крайне важно, что историк экзегезы риглевского термина точно так же читает (уже буквально) и историю науки как историю все новых и новых вариаций «оптичности» [Ibid.,292].

Поэтому-то, казалось бы, откровенно «примитивная понятийная техника» Ригля, оказывается очень удобной в применении: все многообразие истории искусства оказывается в «одной руке»,<sup>42</sup>[23,1041] а «собранное» совершенно «на коленках»,

<sup>41</sup> Один исследователь намеренно иронично, но невольно точно замечает, что вопрос о сущности Kunstwollen следует обращать к нему самому как к самому настоящему субъекту [6,59]. Субъекту индустрии, которая – научная в данном случае!

<sup>42</sup> С указанием на «примитивную технику образования терминов» у Ригля да и у Вель-флина.[23, 516] Подозрение в примитивности со стороны Лютцеллера следует

кустарно и как будто в домашних условиях (на уровне *Hausfleiß*-домоводства или «домашней работы») «художественное воление» обретает в теории и практике Ригля силу и власть «конститутивного принципа», «приводного агрегата».[16,7] И «эта машина едет», непрерывно стимулируя научную практику как собственный «тест-драйв», вернее – «арт-драйв», принципиально плюралистически и по собственному усмотрению вовлекая в научный дискурс (уже на уровне составляемого текста!) все новые и новые проблемные сферы, фактически конституируя и переоформляя новые предметности, более того – новые «комплексы действительности» [Ibid.,8], задаваемые, что крайне важно, в презентности акта зрения и рефлексии!

#### ***Kunstwollen* – текст**

Получается, возникающее как сузубо таксономический инструмент [Wood 2019 или Wood 2004, 26-27]<sup>43</sup> (практически заменитель «стиля» и «вкуса») *Kunstwollen* уже в «Индустрии...» превращается в таксономию методов-стратегий, в «Групповом портрете... – уже в таксономию акторов, вовлеченных (или безотказно приглашенных) в «конструирование /.../ презентных установок исследователя относительно своего предмета». И все – через порядок-последовательность «чтения».[Ibid.] Чтения текста, который построил и продолжает строить, что важно – Ригль, и который «больше, чем сумма своих частей, это – текст с открытым концом, и его значение не внутри него, оно конкретизируется последовательностью исторического,

понимать как когнитивную характеристику соответствующего (архаического) типа мышления и сознания, см.: [22,31-33]. Ср. вердикт Вернера Хофмана: Ригль – это «великий упрости́тель» [13,90]. В этом аспекте следует, вероятно, воспринимать и известное суждение Вентури о сводимости пяти понятийных пар Вельфлина к одной-единственной паре Ригля [42,287]. Так что Ригль – и великий редукционист!

<sup>43</sup> С очень выразительной формулировкой: «Ригль добавляет к своим прозаическим хроникам стилистических перемен эстетические заметки о том, как произведения искусства производят искусство».[52,27]

субъективного чтения». [Ibid.]

Надо хорошо себе представлять всю последовательность этой цепочки, начинающейся созерцанием природных объектов, продолжающейся их воспроизведением в искусстве, далее – созерцанием этого воспроизведения, передачей этого созерцания в тексте и, наконец, чтением этого текста и уже его воспроизведением в сознании читателя-интерпретатора. Для Ригля, уже в «Исторической грамматике...» самое существенное – то, что в начале этой последовательности: искусство – это соперничество с природой, которая – всегда в движении и неопределенности, тогда как искусство – в законности-повторяемости. Искусство – достижение и обеспечение «счастья», которое – в гармонии, покое и свободе, что и есть «законность», т.е. следование законам как подтверждение их действительности и действительности. Принципиально, что это состояние – не художника, т.к. он прямо и непосредственно связан с природой и потому тоже отчасти «транзиторен».

Настоящую законность обеспечивает наука, которая – абстрактна и потому абсолютна. И все это – функции текста и эффект его чтения! Так что Ригля, в отличие от его коллеги и единомышленника Викгофа корректно соотносить не с импрессионизмом, а уже – с постимпрессионизмом, точнее (идея уже Маннхейма), – с Сезанном. Он строит изображение «на глазах у зрителя», превращая «мир объектов в мир элементов». Соревнование с природой (суть истории искусства по Риглю) – налицо, равно как у историка искусства – соревнование уже с искусством: мир изображений-образов, вернее – «мотивов», стоит за тем, что уже есть творение историка искусства, его тексты, где действуют свои персонажи-актеры. Как художник творит из «мертвого» материала, т.е. из природных объектов, так и историк искусства творит нечто еще более живое – из памятников, «кристаллизируя» их подобно тому же Сезанну, формулируя «законы формы». Эта борьба за жизнь (через мотив) и за свободу (через пространство) почти что автоматически, на уровне срабатывающего инстинкта передается и читателю

риглевских текстов, мотивирующих его на интерпретацию-вовлечение. Так пишется уже рецептивный «сценарий», формирующий историчность субъективного (и потому уникального) интерпретирующего чтения-смотрения.[21,56ff] Близость (в перспективе) Ригля, этого «современника Сецессиона», уже Кандинскому (идея «Великой Абстракции») и даже Дюшану (предметы «художественной индустрии» – это почти те же сушилка и писсуар) – еще одно весьма точное и почти очевидное наблюдение.[13,89-90,94]<sup>44</sup>

#### **Kunstwollen – инструментальный ноумен**

Иными словами, задуманное в качестве историографической и терминологической провокации «на манер Ницше» (в «Вопросах стиля»),[39,86] возникшее будто «вооруженная Минерва из головы Юпитера» [44,23], как окказиональное средство «эмансипации от эстетики и техники» и «методологическая база /.../ релятивизма» [24,253 (со ссылкой на Пэхта)], Kunstwollen, внедренное в «Индустрию», надо признаться, четко и неумолимо трансцендендируется и одновременно инструментализируется, причем относительно самого текста, который, напомним, само превращается в своего рода художественно-исторический ноумен и в очень активного, если не опасного дискурсивного актора. Вольно или невольно Ригль превращает волеие в ту же почти что «волю», но уже – в свою, в волю исследователя. Ее он порождает из себя, приводит в движение (делает волеием), выпускает из рук и позволяет функционировать не в истории, но в – историчности, присущей практике – когнитивное и эпистемологической!

<sup>44</sup> Сближает Ригля и Кандинского, как ни странно, «прикровенная форма миметизма» [54,311] с наблюдением, что «Ригль разделял миметизм Кандинского: если последний верил, что произведение искусства могло бы обеспечить опыт зрения сквозь темное стекло, то Ригль – что произведение искусства предлагает доступ к альтернативным визуальным мирам...».

*И это самая большая и характеристика, и проблема художественного воления, что порождает постоянно возобновляющееся подозрение: не есть ли это «недопустимая контрабанда трансцендентного под видом трансцендентального», [15,47] когда порой не совсем понятно, не есть ли это старый «демиург»<sup>45</sup>, и не оказываемся ли мы вновь в хорошо знакомой метафизической «галереи», куда помимо старых персонажей легко добавляются и, например, «инвариантные структуры» Леви-Стросса, и «дискурсивные формации» Фуко, и «габитус» Бурдьё?[15,47] Или, страшно подумать, не трансформируется ли – уже по своей воле – Kunstwollen в Gestaltwollen, если пользоваться терминологией Карла Густава Каруса, указывавшего уже в своих «Двенадцати письмах о жизни Земли» (1841) на «физиогномику земли» как на «гештальт-воление эфира»? [Цит по: 1,834] Это подозрение не безосновательно: в непреодолимом желании употребить по-русски «волю» обнаруживает себя тяга к женскому началу, к земле, лону и матрице, к тому самому гештальту, который, если соблюдать даже чисто грамматическую корректность – это она, т.е. самая настоящая и неприкрытая в своей прегнантности-оплодотворенности «гештальта», рождающая, в том числе, метод! И наоборот: употребление, получается, нейтрального Kunstwollen – средний путь между мужским der Wille и женской die Kunst!*

#### ***Kunstwollen – бессознательное***

*Получается, средний, если не третий род торжествует! Ведь*

<sup>45</sup> «Старое доброе понятие стиля /.../ доросло до динамической прото-силы, до демиурга /.../. [45, 136] Это наблюдение можно воспринимать и вполне без сарказма: то, что Kunstwollen напоминает Божество – это явный признак присутствия Шопенгауэра, возродившего библейское и схоластически-средневековое понятие воли как сверхрациональной божественной (и человеческой) «автономной способности определять поступки и жизнь» (специфическая онтологическая thelēma, а не просто морально-психологическая boulē). См.: [25,704-705].

самая бросающаяся в глаза, а потому – почти не замечаемая аналогия – это «Бессознательное» или «Оно» во фрейдизме – термин, породивший одним фактом своего присутствия в текстах основателя психоанализа не только волну толкований и корректур (начиная со стороны самого Фрейда), не только историографическую традицию, но прямо – новые направления глубинной или динамической психологии и не только психологии. Как относительно «бессознательного», которое есть динамика глубинных слоев души, возможны и «топографическая», и «экономическая» модель толкования, так и для «художественного воления» приемлема как модель психологическая (нечто средне-суммирующее или результирующее между инстинктом и волей), так и онтологическая (разнообразные ипостаси Духа – от имперсональных до абсолютных). Чем система «гаптики/оптики» не эквивалентна системе «Эго/Ид» с корректурой в виде суперэгоального «нормального» зрения?<sup>46</sup> И уж тем более откровенна риторика текстуального внушения-воздействия: «весьма открытое понятие художественного воления, не предлагающего никакого указания на носителя этой силы-тяги, внушает видимость специфически художественной динамики, конституирующей художественно-исторические эпохи».[12,158]

Невозможность дать определение художественному волению на самом деле – это его достоинство, это возможность дать ему любое определение, вернее – приложить почти что ко всему: Kunstwollen, в зависимости, к чему прилагается – к индивидуальному или коллективному, само окрашивается или в «более осознанные или инстинктивно-бессознательные устремления».<sup>47</sup> И подобное возможно еще и потому, что в ней есть и сознательная для Ригля альтернатива ницшеанской «воле

<sup>46</sup> Очень кратко, как нечто очевидное об этом см.: [2,78] (концовку «Индустрии...» можно, мол, читать как «конспект Фрейда»). Бауер ссылается чуть выше на Шлоссе-ра, первым заменившего «Kunstwollen» на чисто виталистское «Formtrieb». [2, 168, Anm. 181, 182] Археолог Кашнитц-Вайнберг описывает возникновение у Ригля понятия Kunstwollen в терминах «следов темного порыва», «бессознательно /.../ высказанного утверждения» и проч. [14,198]

к власти», т.е. к целенаправленному желанию и потребности через порывы компенсации овладеть миром ощущений и всем, что за ним и в связи с ним, подчинить остальных как угрозу себе. Особенно с учетом того, что человеческое сознание – это «более или менее фантастический комментарий на бессознательный и, быть может, несознательный, но прочувствованный текст». [Цит. по: 15,50] При этом нельзя не заметить, что у Ригля тоже в духе Ницше его *Kunstwollen* пробуждает «ауру мистерии и тут же – иронии», оно «несет в себе призывки дионисийства», обозначая тем самым «границы научности», но главное – оно родственна *Kunsttrieb*, художественному порыву, и через него как «творческая активность укоренена в непрерывной битве с болью», без которой нет удовольствия.[39,101] И с какой неумолимой прямотой сказанное о Ницше прилагается к Риглю с его рано диагностированной онкологией: «на внутренней сцене борьбы с физической болью существует и иной критерий истины. Его можно назвать экзистенциально-прагматическим /.../, идея обладает ценностью истины в той степени, в какой она живительна и способна породить образы для того, чтобы противопоставить нечто тирании боли, которая иначе будет оттягивать все внимание на себя».[59,215-215] Впрочем, эта «воля к самосохранению» перестает работать там, где происходит самоисчерпание всех сил и упразднение всех пределов и преград ради «достижения эмпатического смысла, ради которого человек производит свои творения».[15,51]

Так что, подчеркнем это еще раз, важно обозначить не просто «двусмысленность» или «неопределенность» риглевского художественного воления, недостаточно разоблачить его как «слово, которому ничто не соответствует в реальности», [28,149] т.е. отмахнуться. Важно почувствовать и принять его буквально вызывающий характер, т.е. вовлекающий в ситуацию вызова-выбора между этим самым «волением» и, казалось бы,

<sup>47</sup> Это настойчиво подчеркивает Пэхт: [Pacht 1977, 147] (с указанием, что к последнему измерению воления сам Ригль склонялся в поздних трудах).

знакомой «волей», которая всегда маячит за спиной «неловкого» слова «воление».

***Kunstwollen – децизионизм и искусствование***

Получается, встреча с этим словом требует решимости и решительности в принятии решения, к чему его мы относим, принимаем ли его и, соответственно, используем мы его или нет, особенно – в переводе, т.е. в акте по определению рецепции и одновременно трансформации. Ведь это тот самый оборотный аспект «рационального объяснения» – «агсапит чистого искусства и дом иррационального»,<sup>48</sup> что лишь и дает право говорить о творчестве и об искусстве. И только так тот, кто прочитал написанное об увиденном и услышанном и кто готов включиться в эту рецептивную цепочку, не имеющего видимого окончания, кто вольно или невольно внутри этого апперцептивно-рецептивного «раппорта», – только такой решительный субъект имеет право судить о том, что такое воление и что с ним делать. Это тот самый «децизионизм», который прямо следует из рецептивной эстетики позднего Ригля<sup>49</sup>[15,154] и который мы вправе причислять к самым решающим и почти что «политическим» чертам его «системы», символ которой, и симптом и стигма – художественное воление. И совсем не случайно русская «воля» этимологически связана с немецким *Wahl*, т.е. «выбор»!

Воление провоцирует включить свою волю, чтобы избавиться (иллюзорно) от беспокоящей имперсональности, а, может быть, и мифологичности или незаконности, что есть напомним, малая толика прегрешений воления, замеченных Гомбрихом и воспроизведенных своими словами Пэхтом: «*Kunstwollen* – это

<sup>48</sup> [28,150] (Пэхт делает со ссылкой на своего прямого наставника – фон Шлоссера).

<sup>49</sup> С указанием, что не случайно у Ригля тема рецептивной теории возникает в связи с групповым портретом.

абстрактный концепт, хромающий на обе ноги, но посредством анимистической процедуры, разворачивающийся в полный рост, обретающий способность к воображаемому развитию, подобно иным аналогичным сомнительным коллективным личностям вроде “духа времени” или “художественного гения нации”». [28,149]

Эту умиротворяющую живучесть и неумирающую власть некоторых концептов-гештальтов заметил уже Гёте, который, вероятно, первый в своих «Urworte. Orphisch» (1817)<sup>50</sup> эксплицитно соотнес волю и воление, обратив внимание, что за последним стоит долженствование, причем – в прошедшем времени:

*Da ist's denn wieder, wie die Sterne wollten:  
Bedingung und Gesetz; und aller Wille  
Ist nur ein Wollen, weil wir eben sollten,  
Und vor dem Willen schweigt die Willkür stille;  
Das Liebste wird vom Herzen weggescholten,  
Dem harten Muß bequemt sich Will und Grille.*

Русский эквивалент-перевод С.С. Аверинцева почти гениален:

*Меж тем созвездий вечное веленье  
Неотменяемо; не в нашей воле  
Самим определять свое веленье;  
Суровый долг дарован смертной доле.  
Утихнет сердца вольное волненье,  
И произвол смирится поневоле.*

Специфический мистериально-инструментальный аспект «воления» здесь очевиден, но он вполне виден и в некоторых моментах русского словообразования (немного устаревшего), когда в словах типа «изъявление», «благоволение» и т.п. второй элемент этих греческих калек обозначает просто протяженное, длящееся действие или устойчивое проявление силы, и в составе целого слова семантически прямо не связан с «волей», даже прямо сочетаясь с ней. Ср. два практически соседних места в Еф. 1:5, 11: «...так как Он избрал нас в Нем прежде создания мира /.../»,

<sup>50</sup> А первый, кто указал на это, – это тот же Пэخت. [28, 310, Anm. 9]

*предопределив усыновить нас Себе чрез Иисуса Христа, по благоволению воли Своей (tên eudokian tou thelematos autou)... В Нем мы и сделались наследниками, быв предназначены к тому по определению Совершающего все по изволению воли Своей (kata tên boulên tou thelematos autou)».*

*...Так что и нам остается принять не окончательное, но решение переводить Kunstwollen как «искусствоволение», наподобие искусствоведения! Оно необходимо нам, если «мы озабочены тем, как обозначать сумму или единство открывающихся в том или ином художественном феномене творческих сил».<sup>51</sup>[30,1025] Так что наша связка воления и ведения – вовсе не только игра слов, это – языковая игра, это наш ответный языковой ход перед лицом риглевских терминов-идиом! И эта игра сугубым образом применительно к произведению искусства: «ведение (Wissen) как воление (Wollen) и воление как ведение – это человек в своем экзистировании экстатически впускает самого себя вовнутрь несокрытости бытия» (цит. по: [60,195]). В данном случае, что крайне важно, Хайдеггер сохраняет верность Гуссерлю, для которого различение Wille и Wollen – совершенно принципиально (первый в феноменологии эту разницу, однако, обозначил А. Пфендер). Воление – это стремление к объекту, который телесно не представлен, но через представление – реален, будучи укоренен в «спонтанном порыве, что есть чувство симпатии». Гуссерль идет дальше: для него «акт воления – исток новых бытийственных регионов и онтологий», а качество спонтанности – залог «синтезов особого рода /.../, так сказать, творческих начал». Понятно, что феноменологию «воление» не могло не привлечь, ведь именно в нем*

<sup>51</sup> Данная формулировка Панофского из его «Отношение истории искусства к теории искусства» (1924) следует читать с акцентом на «обозначении», так как Kunstwollen – это «метаэмпирический феномен, который “лежит” в качестве “имманентного смысла” внутри феномена художественного». И далее – с учетом возможности «схватывать» (greifen), т.е. иметь дело с художественным волением только как с «основным понятием» (Begriff): тогда оно – «мыслительный предмет, которого вообще не встретить ни в какой сфере действительности (включая сферу исторической действительности), и она, если говорить вслед за Гуссерлем, носит “эйдетический” характер».

присутствует «направленность-на» или «интенциональное переживание», то есть актуальность, объемлея «волящим взглядом вперед», т.е. «чистой потенциалностью». Показательно, что для Гуссерля, мотивация – это не столько целеполагание, сколько «воление средств» и «основное понятие феноменологии» (далее – уже аксиология «жизненного мира»). Для Рикёра, напомним, феноменологическая философия воли – еще не написана, а аналитическая дескрипция именно воления как «решения, поступка, согласия» – ее начало, открытие сфер базовых возможностей человеческого бытия, «свободного от вины и трансценденции». Воление можно интерпретировать и как «движение без напряжения», когда сама жизнь «пассивно свершает себя, дабы быть данной в собственном охранении и нарастании» [все цитаты см.: 51,630-631].<sup>52</sup>

Вольно или невольно, сам Ригль из памятника науки именно благодаря «волению искусства», которое есть и его собственное воление навстречу «new art history»,<sup>53</sup> становится условием этого самого нового и современного, особенно русскоязычного искусствознания. И это вновь – не игра слов, ибо *Kunstwollen* пусть и меморативно, но активно: это не воспоминание, а напоминание, ответ на которое – непременно «реактивен»! Для кого-то – вольное, для кого-то – невольное. Поэтому если даже оно – тоже уже памятник и «не может быть приемлемой искусствоведческой категорией, уже не является рабочим аналитическим

<sup>52</sup> Ср. собственно «волю».[51,624-625]

<sup>53</sup> Ср.: [4,248-249] со ссылкой и на текст 1902 года самого Ригля «Новая история искусства» (см.: 43, 43-50), и на собственно «new art history» (см., в частности: [32,312-314]). В обоих случаях «обеспечивается неокончательный и динамический характер дисциплины, или такой истории искусства, что сама себя постоянно переоткрывает в качестве “новой”».[3,249]. И далее: «пользуясь анатомической (гегельянской) метафорой, [можно сказать, что] Ригль вынужден стать мертвым (как белый мужчина), если он интегрирован в живой процесс интерпретации. В терминах же Беньямина, риглевский текст сам должен стать руиной или изысканно старомодным трупом, который трансцендирует собственный художественно-историографический контекст, вовлекая нас и трансформируя историю искусства в презентность. Ригль ведет нас назад к “как” произведения искусства, где обнаруживается воление к истории искусства как таковое» (Ibid.)

инструментом», то памятник терминологический, который способен быть инструментом синтетическим и потому – всегда быть с нами. *Kunstwollen* «задает вопросы о ценностных и понятийных рамках науки об искусстве».[37,160]

#### Ссылки<sup>54</sup>

1. Barck, K. u.a. (Hrsg.) *Ästhetische Grundbegriffe. Studienausgabe. Bd. 2. Stuttgart-Weimar: Metzler, 2020.*
2. Bauer, H. *Kunsthistorik. Eine kritische Einführung in das Studium der Kunstgeschichte. München: C.H. Beck, 1976.*
3. Binstock, B. *I've Got You Under My Skin: Rembrandt, Riegl, and the Will of Art History* // Woodfield, R. (ed.) *Framing Formalism. Riegl's Work. London and New York: Routledge, 2001. Pp. 219-264.*
4. Binstock, B. *Alois Riegl, Monumental Ruin: Why We Still Need to Read Historical Grammar of the Visual Arts* // Riegl, A. *Historical Grammar of the Visual Arts* / Trans. J. Jung. New York: Zone Books, 2004. P. 11-36.
5. Bölsche, W. *Das Liebesleben in der Natur. Bd. 3. Leipzig: Eugen Diederichs, 1903.*
6. Busse, H.B. *Kunst und Wissenschaft. Untersuchungen zur Ästhetik und Kunstgeschichtswissenschaft., Mittenwald: Mäander, 1981.*
7. Dingler, E.M. Dr. *Die Fabrication von Kunstwollen* // *Politechnische Journal*, Bd. 155, Jg. 1860, Nr. C., 1860. S. 331-334.
8. Dittmann, L. *Stil – Symbol – Struktur. Studien zu den Kategorien der Kunstgeschichte. München: Wilhelm Fink, 1967.*
9. Dittmann, L. (Hrsg.) *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte. 1900-1930. Stuttgart: Franz Steiner, 1985.*
10. Elsner, J. *The Birth of Late Antiquity: Riegl and Strzygowski in 1901* // *Art History. Vol 25. No 3. 2002. P. 358-379.*
11. Gombrich, E.H. *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation. London-New York, Phaidon, 2002.*
12. Held, J., Schneider, N. *Grundzüge der Kunstwissenschaft. Köln: Böhlau, 2007.*
13. Hofmann, W. *Die Gemse und Alpenpanorama. Wiener Schule. Erinnerung und Perspektiven* // *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. LIII. Wien u. a: Böhlau. 2004. S. 87-108.*
14. Kaschnitz-Weinberg G. *Rezension: Spätromische Kunstindustrie* // *Gnomon. Vol. 5. N. 4-5. 1929. P. 195-213.*
15. Kemp, W. *Alois Riegl. In Dilly Heinrich (Hg.) Altmeister moderner Kunstgeschichte. Berlin: Dietrich Reimer, 1990. P. 37-62.*

<sup>54</sup> Автор благодарит Ю. Бузыкину и Р. Гумерову за помощь в организации справочно-библиографического аппарата.

16. Kemp, W. *Nachwort zur Neuauflage* // Riegl, A. *Spätromische Kunstindustrie*. Berlin: Gebr. Mann. 2000. S. 1-19.
17. Kemp, W. *Narrative* // Robert S. Nelson, Richard Shiff (ed.) *Critical Terms for Art History*. 2. Ed., Chicago and London: The University of Chicago Press, 2003. P. 62-74.
18. Kleinbauer, W.E. *Modern Perspectives in Western Art History. An Anthology of 20th-century Writings on the Visual Arts*. Los Angeles: Holt, Rinehart and Winston, 1971.
19. Körner, H. Alois Riegl und Loie Fuller – *Die Selbstzeugung von Kunst im Ornament*. In *Wiener Schule. Erinnerung und Perspektiven* // *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Bd. LIII. Wien: Böhlau, 2004. P. 121-138.
20. Kultermann, U. *Die Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft*. Wien-Düsseldorf: Econ, 1966.
21. Lachnit, E. *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte und die Kunst ihrer Zeit. Zum Verhältnis von Methode und Forschungsgegenstand am Beginn der Moderne*. Wien: Böhlau, 2005.
22. Lützeler, H. *Formen der Kunsterkenntnis*. Bonn: Cohen, 1924.
23. Lützeler, H. *Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft*. Bd. 1-2. Freiburg-München: Karl Alber, 1975.
24. Meyer, S.A. *La storia dall'arte tra Nationbildung e studio della forma (1873-1912)* // Pinelli Orietta Rossi (ed.) *La storia delle storie dell'arte*. Torino: Einaudi, P. 239-319.
25. Mittelstrass, J. (Hg.) *Enzyklopädie der Philosophie und Wissenschaftstheorie*. Bd. 4. Stuttgart-Weimar: J.B. Metzler, 2004.
26. Olin, M. *Art History and Ideology: Alois Riegl and Josef Strzygowski*. In Gold, Penny Schein, and Sax, Benjamin C. (eds.) *Cultural Visions: Essays on the History of Culture*. Amsterdam: Rodopi, 2000.
27. Pächt, O. *Anhang* // Riegl Alois. *Spätromische Kunstindustrie*. Berlin: Gebr. Mann, 2000. P. 406-412.
28. Pächt, O. *Alois Riegl* // Pächt O. *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis. Ausgewählte Schriften*. München: Prestel, 1977. P. 141-152.
29. Panofsky, E. *The Concept of Artistic Volition* // Northcote K., Snyder J. (transl.) *Critical Inquiry*. No 8. 1981. P.17-33.
30. Panofsky, E. *Deutschsprachige Aufsätze*. Michels Karen, Warnke Martin (Hg.) Bd. II. Berlin: Akademie Verlag, 1998.
31. Passarge, W. *Die Philosophie der Kunstgeschichte in der Gegenwart*. In *Philosophische Forschungsberichte*. Bd. 1. Berlin: Junker & Dünnhaupt, 1930.
32. Pfisterer, U. (Hrsg.) *Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*. 2. Aufl. Stuttgart-Weimar: J.B. Metzler, 2011.
33. Podro, M. *The Critical Historians of Art*. New Haven and London; Yale University Press, 1982.
34. Prange, R. *Konjunkturen des Optischen – Riegls Grundbegriffe und die Kanonisierung der künstlerischen Moderne*. In Növer Peter, Rosenauer Artur, Vasold Georg (Hrsg.) *Alois Riegl Revisited. Beiträge zu Werk und Rezeption*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. 2010. P. 109-128.

35. Prange, R. (Hrsg.) *Kunstgeschichte 1750-1900. Eine kommentierte Anthologie*. Darmstadt: WBG, 2007. S. 201-204.
36. Preziosi, D. (ed.) *The Art of Art History. A Critical Anthology. New Edition.*, Oxford-NJ: Oxford University Press, 2009.
37. Rampley, M. Alois Riegl // Pfisterer Ulrich (Hg.) *Klassiker der Kunstgeschichte. Bd. 1. Von Winckelmann bis Warburg*. München: C.H. Beck, 2007.
38. Rampley, M. *The Vienna School of Art History. Empire and Politics of Scholarship, 1847-1918*. University Park: The Pennsylvania State University Press, 2013.
39. Reynolds Cordileone, D. *Alois Riegl in Vienna 1875– 1905: An Institutional Biography*. Burlington, VT: Ashgate, 2014.
40. Riegl, A. *Spätromische Kunstindustrie*. Berlin: Gebr. Mann, 2000.
41. Riegl, A. *Historische Grammatik der bildenden Künste*. Karl M. Swoboda and Otto Pächt (Hg.). Böhlau, (1966).
42. Riegl, A. *Stilfragen*. Berlin: Georg Siemens, 1893.
43. Riegl, A. *Moderne Denkmalkultur: Sein Wesen und seine Entstehung*. In Riegl A. *Gesammelte Aufsätze*. Berlin: Gebr. Mann, 1995. S. 144-193.
44. Salvini, R. *Kunstwollen – Gusto – Poetik*. In *Akten des XXV. Internationalen Kongress für Kunstgeschichte*. Graz-Wien, Böhlau: 1984. P. 23-28.
45. Sauerländer, W. *Alois Riegl und die Entstehung der autonomen Kunstgeschichte am Fin de Siècle* // Bauer Roger u. a. (Hrsg.). *Fin de Siècle. Zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*. Frankfurt am Main: Klostermann, 1977.
46. Sedlmayr, H. *Die Quintessenz der Lehren Riegls // Alois Riegl. Gesammelte Aufsätze*. Neuausgabe : Gebr. Mann, 1995.
47. Tietze, H. *Lebendige Kunstwissenschaft. Zur Krise der Kunst und der Kunstgeschichte*. Wien. Krystall Verlag, 1925.
48. Tietze, H. *Alois Riegl. In Neue Österreiche Biographie*. Edwin Rolett (Hrsg.). Bd. 8. Wien. Amalthea-Verlag, 1935.
49. Venturi, L. *Geschichte der Kunstkritik*. München: Piper, 1972.
50. Venturi, L. *Storia della critica d'arte*. Torino: Einaudi, 2000.
51. Vetter, H. (Hrsg.) *Wörterbuch der phänomenologischen Begriffe*. Hamburg: Felix Meiner, 2004.
52. Wood, Ch. S. *Strzygowski und Riegl in den Vereinigten Staaten*. *Wiener Schule. Erinnerung und Perspektiven // Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. LIII*. Wien u. a: Böhlau, 2004. S. 217-234.
53. Wood, Ch. S. *A History of Art History*. Princeton: Princeton University Press, 2019.
54. Woodfield, R. *Reading Riegl's Kunstindustrie // Woodfield R. (ed.) Framing Formalism. Riegl's Work*. London and New York: Routledge, 2001. P. 49-82.
55. Woodfield, R. *Commentary // Woodfield, R. (ed.) Framing Formalism. Riegl's Work*. London and New York: Routledge, 2001. P. 311-314.
56. Zerner, H. *Alois Riegl: Art, Value, Historicism // Daedalus*. No. 105. 1976. P. 177-188.
57. Вежбицкая, А. *Словарный состав как ключ к этнофилософии: «Свобода» в*

- латинском, английском, русском и польском языках // Вежбицкая, А. Семантические универсалии и описание языков / Пер. А.Д. Шмелева. М.: Языки культуры, 1999. С. 434-499.
58. Манхейм, К. Избранное: Диагноз нашего времени / Пер. Л. Вольфсон, А. Дранов. М.: Говорящая книга, 2010.
59. Сафрански, Р. Ницше: биография его мысли / Пер. И. Эбаноидзе. М.: Дело, 2016.
60. Хайдеггер, М. Исток художественного творения. Избранные работы разных лет / Пер. А. В. Михайлова. М.: Академический проект, 2008.
61. Шопенгауэр, А. Сочинения. Т. 1 / Пер. М.И. Левинной. М.: Наука, 1993.
62. Шпенглер, О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Гештальт и действительность / Пер. К. Свасьяна. Т. 1. М.: Мысль, 1993.
63. Шпенглер, О. Закат Европы. Образ и действительность / Пер. В. Маханькова. Т. 1. М.: Академический проект, 2008.



## **Stepan Vaneyan<sup>55</sup>**

<sup>55</sup> Vaneyan, Stepan - Professor, Doctor of Art History, Department of General Art History, Faculty of History,

**ARTISTIC VOLITION:  
WHAT DOES RIGL WANT  
AND WHAT DO WE WANT FROM IT?**

**Abstract**

*Alois Riegl's famous notion of "artistic volition" (Kunstwollen), which emerged as a conceptual construct and terminological provocation, still serves as a reliable indicator of the readiness of a particular scientific discourse - and not only art history or aesthetics - for radical theoretical experimentation. The completely open horizon of exegesis of Riglian formalism as such reveals the fundamentally epistemological status of historiography as a performative means of constructing scientific knowledge.*

**Keywords**

*Artistic volition, Alois Riegl, Viennese formalism, decisionalism in science, problems of scientific translation.*



*Lomonosov Moscow State University, a member of AU Editorial board. E-mail: vaneyans@gmail.com*

*AU. Vol. 4 (23). 2023*

**ПЕРЕВОДЫ / TRANSLATIONS**

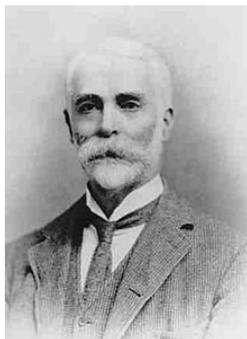


***Бернард Бозанкет***

*AU. Vol. 4 (23). 2023*

**ТРИ ЛЕКЦИИ ПО ЭСТЕТИКЕ**<sup>56</sup>

Перевод Сергея Дзикевича<sup>57</sup>



Илл. 1.

Бернард Бозанкет / Bernard Bosanquet

**Абстракт**

*Бернард Бозанкет (1848 - 1923) - британский философ и политический теоретик, влиятельная фигура в британской публичной жизни конца XIX - начала XX века. Его взгляды и тексты оказали влияние на многих мыслителей, в том числе Альфреда Уайтхеда, Бертрана Рассела, Людвиг Витгенштейна, Уильяма Джеймса, Джона Дьюи, а также некоторых других заметных авторов, оставивших серьезный след в интеллектуальной культуре XX века. На его взгляды, в свою очередь, сильное*

<sup>56</sup>

Перевод сделан по изданию: *Bosanquet, Bernard. Three Lectures on Aesthetic.* London: MacMillan and Co., 1915. Фотография, используемая в публикации, находится в открытом доступе в Интернете, является публичным достоянием и присутствует в настоящем научном и образовательном издании исключительно с целями продвижения информации научного, образовательного и культурного характера о тексте, автором которого является изображенная на портрете персоналия. - AU

<sup>57</sup>

Дзикевич, С.А. - доцент кафедры эстетики философского факультета МГУ, заместитель заведующего кафедрой по научной работе, главный редактор AU, э-почта: [dzikevich.sergey@gmail.com](mailto:dzikevich.sergey@gmail.com)

влияние оказали учения Платона и Аристотеля (с 1894 по 1898 год он возглавлял очень авторитетное Аристотелианское общество), а также такие представители германской философии, как Иммануил Кант и Георг Вильгельм Фридрих Гегель. Преемственность к теории последнего, особенно в области эстетики, весьма заметна во взглядах Бозанкета: в 1896 году он опубликовал в своем переводе и под своей редакцией и со своим интерпретирующим очерком его «Введение в философию изящного искусства» (на русском языке известное как введение к «Лекциям по эстетике», но концептуально это переведено совершенно верно, так как именно в этом введении Гегель ставит под сомнение термин «эстетика» и область своих лекций трактует в точности так, как назван английский перевод Бозанкета. В Британии Бозанкет получил известность именно как один из ключевых представителей неогегельянского направления. Среди его наиболее известных работ - "Философская теория государства" (1899), "Принцип индивидуальности и ценность" (1912) и "Ценность и судьба личности" (1913).

Проблемы эстетики интересовали Бозанкета постоянно и систематически как в историческом аспекте, причем не только в связи с Гегелем, так и в эпистемологически-теоретическом отношении. Динамика его сочинений в этой области (помимо указанного выше комментированного перевода ключевого в концептуальном отношении текста Гегеля) такова: «История эстетики» (1892, второе издание 1904), публикуемые здесь в переводе «Три лекции по эстетике» (1915) и «Эстетика Кроче. Лекция в Британской Академии» (1919). Этот хронологически упорядоченный список показывает, что публикуемые нами лекции - главное теоретическое сочинение Бозанкета по эстетической проблематике, именно поэтому оно было избрано для перевода в нашем журнале для представления взглядов этого весьма авторитетного в международном эстетическом сообществе автора, не получившего должной известности в его российском сегменте.

### **Ключевые слова**

*Бозанкет, британская эстетика, современная эстетика, предмет эстетики.*

## **Предисловие**

*AU. Vol. 4 (23). 2023*

*Эти лекции были прочитаны в Университетском колледже Лондона осенью 1914 года и печатаются почти без изменений.*

*Может показаться неудачным, что сделал такой большой акцент на "чувстве", именно в то время, когда признанные авторитеты выражают сомнение в том, что это слово вообще имеет какое-либо значение ("Эстетику" Кроче<sup>58</sup> и обсуждение профессора Дж. А. Смита<sup>59</sup> в Трудях Аристотелианского общества*

58 Первоначальный текст этой основополагающей работы Б. Кроче был опубликован в английском переводе именно в 1915 году, но идеи Кроче были известны в Британии и раньше, так что Б. Бозанкет в период чтения лекций в 1914 году, вне всякого сомнения, подразумевал их как общеизвестный контекст своего времени. В 1922 году работа Кроче "Эстетика как наука о выражении и общая лингвистика" в ее полном виде будет опубликована на итальянском языке, в том же году, что характерно, выйдет в полном английском переводе, в 1924 году, что завершит процесс признания взгляда Кроче на эстетику, его статья на английском языке с этим названием будет опубликована в Британской энциклопедии. На русский язык "Эстетика" Кроче будет переведена не полностью в 1927 году, практически сразу будет выведена из академического пользования, ее идеи будут косвенно транслированы затем только А.Ф. Лосевым в статье "Эстетика" в советской Философской энциклопедии 1960-х годов. См. анализ последствий этой исторически запоздалой апроприации идей Кроче в главе "Становление эстетики из айстесиса: открытый процесс" в книге "Эстетика: начала классической теории" (второе, дополненное и переработанное издание: Дзикевич, С.А. Эстетика: начала классической теории. М.: Издательство МГУ: 2023). Очень характерно, что холистический взгляд на проблематику эстетики утвердился именно в Британии, заслуживает сравнения излагаемый Бозанкетом «Трех лекциях» в 1915 году взгляд на чувство с позицией А.Н. Уайтхеда, которую он также изложит в лекциях, названных "Понятие природы", содержащих процессуальное осмысление перцептивного познания (см.: *Whitehead, A.N. The Concept of Nature. The Tarnier Lecture Delivered in Trinity College, November 1919. Cambridge: Cambridge University Press, 1920*). - С.Д.

59 Джон Александр Смит (1863-1939) - британский философ, главные области специализации - моральная философия, психология, теория познания и метафизика. Переводчик трактата Аристотеля «О душе» (1931), к интересу проблематикой познания и психологии относится упоминаемая Бозанкетом публикация «О чувстве», связывающая эти области с эстетической проблематикой (*Smith, J.A. On Feeling // Proceedings of the Aristotelian Society. XIV. 1913-14. P. 49-75*). Дж. А. Смит позже, в год публикации статьи «Эстетика» Б. Кроче в Британской энциклопедии, выпустит свой собственный небольшой (32 с.) рамочный текст в этой области: *Smith, J.A. The Nature of Art : an Open Letter to the Professor of Poetry in the University of Oxford. Oxford : Clarendon Press, 1924*). AU планирует продолжить серию публикаций переводов текстов, определивших направления развития современной эстетики, но не попавших ранее по различным причинам в поле исследования российской историко-эстетической мысли и опубликовать перевод этого текста в следующем номере журнала, проследив линии полемики вокруг понимания чувства, предмета эстетики и природы

за 1913-1914 годы).

Я могу только сказать здесь, что первое и главное, на что намекает это слово, как мне кажется, это забота о целостности "тела и разума", как выражается Платон, строя свое изложение психического единства на простом предложении: "У человека болит палец" (Государство, 462d). Человек как целое, "тело и разум", который испытывает боль, и в этом он един, хотя она отсылает к пальцу и локализуется там. Когда "тело и разум" в целом присутствуют в любом переживании, это и есть главная особенность того, что мы подразумеваем под тем, что мы понимаем под чувством. Подумайте о человеке, когда он поет, или любит, или борется. Если он целостен, я считаю, что это всегда происходит через чувство, какие бы различия ни накладывались на него. Подобное единство, во всех случаях событий, - главное, что это слово, по моему мнению, передает.

Я не пытался в полной мере отразить источники моих идей, идей, ибо в тех рамках, которые мне пришлось соблюдать, моя верность<sup>60</sup> превратилась бы в превратилось бы в изъязыны.<sup>61</sup> Кроме того, я изо всех сил старался говорить прямо, а не заученно с моей аудиторией, и теперь я хочу сохранить такое же отношение к моим возможным читателям.

Бернард Бозанкет  
Оксфорд, январь, 1915 год



искусства с участием Б. Кроче, А. Дж. Смита и Б. Бозанкета. - С.Д.

<sup>60</sup> В тексте использовано латинское слово *jus*. - С.Д.

<sup>61</sup> В тексте использовано латинское слово *injuria*. - С.Д.

## **Лекция 1.**

### **Общая природа эстетического отношения - созерцание и творчество**

*То, что я намерен попытаться сделать в этих трех лекциях, заключается в следующем: (i) указать, что мы имеем в виду, когда говорим об эстетическом опыте в отличие от любого другого, скажем, теоретического или практического; (ii) указать главные основания, по которым мы различаем и соединяем различные его области, например, красоту природы и искусство в целом, а затем также и отдельные виды искусства; и, наконец, (iii), проследить расхождение и соединение его противоположных качеств, которые получили наименования прекрасного и безобразного. Очевидно, что в столь ограниченное время, мы можем выяснить все. Мы постараемся описать и проанализировать наш предмет за это время как можно лучше в той мере, в какой это окажется в наших силах. В основном то, что мы хотим здесь затронуть, будем иметь вводный характер.*

*В этой первой лекции мы попытаемся получить в первом приближении представление об эстетическом отношении, ограничившись его приятной и удовлетворительной формами.*

*Однако я должен сделать еще одну паузу, прежде чем приступить к изложению темы. Мне необходимо прояснить, какого рода интерес к эстетике, я предполагаю в своей аудитории. Это - интерес отрасли философского знания. Надо задаться вопросом, где в жизни можно обнаружить эстетическое отношение, какова его своеобразная форма оценки, в отличие от других отношений и предметов в нашем опыте. Это не предполагает предписание правил создания красоты или критического разбора творений художников. Детальное*

*объяснение причин приятности и неприятности в ощущении и воображении также не исчерпывает вопроса о назначении эстетической науки. У такой науки нас было бы чему поучиться, и мы могли бы часто заимствовать иллюстрации из самых элементарных случаев, с которыми она может иметь дело. Но наука — ткань причинных объяснений и общих законов — и философия — анализ форм реальности и их ценности — для нас разные вещи. А наша эстетика — это отрасль философии.*

*В действительности же много говорится о том, что философская эстетика дедуктивна, рассуждает сверху вниз, а не а не индуктивно, снизу, и, следовательно, использует устаревший и метафизический метод. Признаюсь, что все эти разговоры о методе в философии кажутся мне довольно глупыми и утомительными. Я признаю в философии только один метод, и он заключается в том, чтобы расширить все<sup>62</sup> соответствующие факты, взятые вместе, в идеи, которые утверждают себя в мышлении как исчерпывающие и внутренне согласованные.*

*Переходим к рассмотрению предмета. Простейшее проявление эстетического опыта - это, прежде всего, приятное ощущение или ощущение чего-то приятного: когда мы обращаем на него внимание, оно начинает таковым.*

*И это все? Нет. Особое качество, которое заставляет нас отличать его с помощью определенного набора прилагательных, среди которых слово "красивый", кажется, можно описать тремя основными характеристиками, тесно связанными друг с другом.*

*i. Это стабильное чувство - наше удовольствие от чего-то приятного само по себе не переходит в пресыщение, как удовольствие от еды и питья. Мы устаем, например, на концерте, но это не от того, что мы слишком много слушали музыку; это от того, что наше тело и разум вовлечены работу. Эстетическая потребность - это не скоропроходящая потребность, которая прекращается по мере ее удовлетворения.*

<sup>62</sup> Курсив здесь и везде принадлежит автору. - С.Д.

ii. Это соотносящее чувство - я имею в виду, что оно прикреплено, привязано к качеству какого-то объекта, ко всем его характеристикам - я бы сказал "относительное", если бы это слово не было таким двусмысленным. Можно сказать, что это особое чувство, или конкретное чувство. Я могу быть доволен по самым разным причинам, когда я вижу или слышу что-то, например, когда я слышу звонок на обед, но это не эстетическое переживание, если мое чувство удовольствия не имеет отношения, не привязано к фактическому звуку, который я слышу. Мое чувство в его особом качестве вызывается особым качеством того, что является чувством, и фактически является единым целым с ним.<sup>63</sup>

iii. Это общее чувство. Вы можете призвать других разделить его, и его ценность не уменьшается от того, что его разделяют. Если и верно, что "бесполезно спорить о вкусах", то это, конечно, совершенно неверно в отношении эстетического удовольствия. Ничто столько не обсуждается, и ничто не отзывчиво настолько к обсуждению. Нет ничего, в чем образование было бы более необходимым или рассказывало бы больше. Любить и не любить правильно - вот цель всей культуры, достойной этого имени.

Подразуется, что в этих трех свойствах - постоянстве, соотношенности, общности - выражено то, что эстетическое отношение имеет объект. Чувство, как мы сказали, есть чувство чего-то. Это не то что, например, приятность распределенного чувства здоровья, зависящего от общего увеличения жизнеспособности.

Это, вероятно, содержит в себе эстетические элементы, или делает нас чувствительными к благоприятным эстетическим условиям, но в основном это гораздо более общее и менее актуальное. Эстетическое отношение - это то, в котором у нас есть чувство, которое воплощено в объекте, что оно будет присутствовать в нем постоянно и, в принципе, будет открыто каждому.

<sup>63</sup> Есть проблема в том, когда возникает смысл или репрезентация. К нему мы еще вернемся.

Последнее приносит с собой еще два новых пункта в понимание эстетического опыта. Отношение разума в нем «созерцательно», и его чувство «организовано», становится «пластическим», «воплощенным», или «инкарнированным». Мы можем выразить то же самое словами «рационализированным» или «идеализированным», но эти термины легко могут быть поняты неправильно.

i. "Созерцательный" - слово, часто применяемое к эстетическому отношению, и нам придется подвергнуть его критике далее. При общем взгляде, оно указывает на сходство и отличие в сравнении с теорией и практикой. Все три понятия - это позиция, которую человек занимает по отношению к объектам; но и в теории, и в практике он работает над объектами и изменяет их; только в эстетическом отношении он смотрит на объект и не пытается его изменить. Как это согласуется с фактами творческого искусства, мы увидим ниже. Однако сразу же можно сказать, что в творческом искусстве созидание является, так сказать, формой восприятия; это подчиняется полному воображению, полному взгляду или слуху.

ii. Чувство становится "организованным", "пластичным" или "воплощенным". Этот характер эстетического чувства всеобъемлюще важен. Ибо чувство, нашевшее свое воплощение или принявшее пластическую форму, не может оставаться мимолетной реакцией одного "тела и разума".<sup>64</sup> Все три момента, упомянутые вначале, сразу же подчеркиваются. Скажите, что вы рады или сожалеете о чем-то. В обычной жизни ваше печаль - это более или менее тупая боль, а ее объект - то, о чем она - остается мыслью, связанной с ней. Там слишком часто не бывает ни выигрыша, ни продвижения, ни новой глубины опыта. Но если у вас есть способность вырисовывать или придавать образную форму предмету и материалу вашего горестного опыта, то он должен претерпеть трансформацию. Чувство подчиняется законам

<sup>64</sup> Это выражение, написанное в том виде, в каком я его здесь привожу, необходимо для эстетической дискуссии. В нем ум - это все тело, а тело - это весь ум.

объекта. Оно должно обрести постоянство, порядок, гармонию, смысл, короче говоря, ценность. Оно перестает быть простым самопоглощением. Можно вспомнить маленькое стихотворение в конце книги о георгианской поэзии,<sup>65</sup> или, в более широком масштабе, о "In Memoriam". Ценности, создать которые способно это чувство, теперь извлечены и раскрыты, как при огранке и оправе драгоценного камня. Когда я говорю "на что способно чувство, я лишь я лишь фиксирую тот факт, что чувство было развито таким образом. Ибо, конечно же, оно трансформируется, и чувство, выраженное в конце концов, - это новое творение, а не простая боль, не имеющая большого значения, которая ощущалась вначале.

В принципе, это то же самое, если воплощение найдено, а не создано; это может быть гора или цветок. Вы не имеете чувства и его воплощения. Воплощение, как вы его чувствуете, - это эстетическое чувство.

Это приводит к парадоксу. Мы можем сделать два утверждения:

i. В эстетическом отношении объект, воплощающий чувство, ценится исключительно за то, что он есть сам по себе.

ii. В эстетическом отношении объект, воплощающий чувство, ценится исключительно за то, как он выглядит для восприятия или воображения.

Это связано с тем, что воплощением эстетического чувства может быть только такой объект, каким мы его воспринимаем

<sup>65</sup> *Георгианская поэзия* - творчество представителей британской поэтической школы, сформировавшейся в первые годы правления короля Великобритании *Георга V*. Георгианские поэты - это, по самому строгому определению, те, чьи произведения вошли в серию из *пяти антологий* под названием *Georgian Poetry*, изданную Гарольдом Монро под редакцией Эдварда Марша, *первый том* которой содержал стихи, написанные в 1911 и 1912 годах, только его и мог иметь в виду Бозанкет (*Georgian Poetry*, 1912; следующий том выйдет только в 1915 году, после января 1915 года, указанного в предисловии автора; обращает на себя внимание тот факт, что среди георгианских поэтов в первом же томе опубликовал свои стихи *Г.К. Честертон*, впоследствии выдающийся биограф Св. Фомы Аквинского и некоторых других выдающихся философов, а также автор блестящей интеллектуально-детективной серии о *патере Брауне*). Определение «георгианская» аналогично принято в периодизации истории британской культуры понятию «*викторианская эпоха*». - С.Д.

*или представляем. Все, что в реальном существовании, которое мы не воспринимаем или не представляем, не может помочь нам в реализации нашего чувства. Поэтому мы можем много знать о вещи, как она реально существует - ее истории, составе, рыночной стоимости, причинах или следствиях; все это так же хорошо для эстетического отношения, как и отсутствие этого. Ничто не может помочь нам, кроме того, на что мы можем смотреть, а то, что мы воспринимаем или воображаем, может быть только непосредственный вид или подобие. В этом заключается фундаментальная доктрина эстетического подобия. Человек не цивилизован с эстетической точки зрения, пока не научится ценить видимость выше реальности. Это действительно, как мы увидим, в каком-то смысле высшая реальность - душа и жизнь вещей, то, чем они являются сами по себе.*

*Поэтому эстетическое отношение выглядит примерно так: это - перполнение приятным чувством, воплощенном в созерцаемом объекте, и поэтому подчиняющемся законам объекта; под объектом же понимается внешний вид, представленный нам через восприятие или воображение. Ничто, что не обнаруживается, не может считаться предметом эстетического отношения.*

*Далее, несомненно, это отношение встречается в очень разных степенях, и случаи пограничного характера очень трудно различить. Я бы сказал, что, вероятно, почти во всех приятных чувствах есть некоторый след эстетического отношения. Возьмем ряд случаев по линии возрастания. Оно присутствует в чувстве, которое сопровождает прием пищи, когда вы очень голодны. В этом приятном чувстве нет или почти нет ничего, что напоминало бы о тех символах, которые мы выделили вначале, как стабильные, актуальные и общие. Вы не можете удержать приятное ощущение, когда аппетит насыщается; в нем мало того, на чем можно остановиться; в нем очень мало того, что можно передать. Дегустация прекрасного вина, когда вы не испытываете жажды, с другой стороны, имеет много общего с*

последним. В "Эгоисте" Мередита<sup>66</sup> хвалебные отзывы о винах, приписываемые доктору Миддлону, являются наглядным примером. Он способен анализировать с точки зрения постоянной и общей ценности различные качества приятности, присущие разным винам. И это выводит нас за рамки простого ощущения приятности, к объекту воображения, с характером которого смешивается его особенность. Чувство жары и холода, с другой стороны, вряд ли может дать что-то подобное; у него нет структуры, нет шаблона, нет связи элементов, которые можно было бы выявить. Обоняние, опять же, на первый взгляд, не дает ничего подобного; и если бы оно могло дать материал для эстетического отношения, то это был бы, конечно, не самый приятный запах, а тот, который вызывает самые интересные ассоциации, скажем, запах торфа или моря. И это, заметим, будет пока что ложной ценностью, поскольку красота моря или болот не будет действительно дана в характере запаха, а просто приложена к нему, поскольку поскольку в прошлом они воспринимались вместе; в большей или меньшей степени, как воспоминание о Флоренции, может быть связано с моим старым портмоне, которое не приобретает никакой эстетической ценности или очень, очень мало.

Теперь рассмотрим чувство осязания; я имею в виду то, с помощью чего мы можем следить за линиями и рельефными поверхностями. Многие в аудитории здесь будут лучшими судьями, чем я. Вопрос в том, насколько оно способно доставить эстетическое удовольствие, заключается, я полагаю, в том, насколько оно способно передать человеку характер кривой, узора или смоделированной поверхности. Без движения, надо полагать, оно вообще не может этого сделать вообще. С помощью движения, я полагаю, рука слепого человека, например, может передать значительную часть эстетического качества. В принципе, мне кажется, что это то же самое, как если бы вам

<sup>66</sup> Meredith, G. The Egoist. London: Constable, 1879. - С.д.

пришлось оценивать картину глазом через узкую щель, перемещаясь по ее поверхности, полагаю, насколько вы сможете - это вопрос о степени. Трудно ответить на этот вопрос в каждом конкретном случае, но, сравнивая случаи, можно можно увидеть природу того фактора, в зависимости от которого варьируется их эстетическое качество. Вообще говоря, как мы все знаем, эстетическими чувствами считаются только зрение и слух, и, несомненно, они в наибольшей степени обладают тем характером, который мы исследуем.

Здесь, таким образом, мы сталкиваемся с новым утверждением характера, который является основополагающим в эстетическом отношении. Все, что мы до сих пор отмечали в связи с ним, теперь суммируется в одном моноутверждении, заключающемся в том, что эстетическое отношение - это чувство, воплощенное в "форме".

Эта "форма" - то, что присутствует в различных пропорциях во во всех различных классах эстетического отношения, которые мы рассматривали, и то, что отсутствует в той мере, в какой эстетическое отношение отсутствует. Представление о ней имеет огромное значение как для эстетической теории, так и для всей философии, и мы сможем чего-то достичь этими лекциями, если только сможем овладеть правильной точкой зрения на эту проблему, которая также является эффективной для ее принципиального разрешения.

Начнем с двух противоположных утверждений на этот счет.

Форма объекта - это не его материя или субстанция.

Форма объекта - это его материя или субстанция.

Причина, по которой оба утверждения верны, заключается в том, что мы воспринимаем объекты с разной степенью проницательности или энергии, и поэтому мы можем оценивать их только как скучные, как скучную массу вещей, или, опять же, мы можем оценить их как живые единицы, связанные и наполненные характером. Наименьшая и самая низкая взаимосвязь между объектами - это его очертания в пространстве, и это, кажется, не имеет отношения не имеет отношения к материалу, из

которого они сделаны. И это - рудиментарное противопоставление формы и материала. Разумеется, мы никогда не сможем разложить любой объект на чистую форму, чистую энергию или жизненную силу, иначе мы были бы как боги - все было бы для нас весной, жизнью и совершенством, без остатка. Но контраст, подобный контрасту очертаний и вещей, всегда в той или иной степени преследует нас, хотя мы все больше и больше убеждаемся, что эти два фактора неразделимы, например, каждая вещь имеет свои характерные очертания.

Итак, (i.) форма означает набросок, контур, общее правило, например, для составления предложения или аргумента; или же это означает метр в поэзии, или тип стихотворения, сонет или что-либо еще. Во всех этих случаях речь идет о чем-то поверхностном, общем, диаграмме. Мы говорим о пустой форме, простой форме, формальной вежливости; она противостоит сердцу и душе чему-либо такому, что существенно, материально и так далее.

Но (ii.) когда вы доводите до конца свое понимание порядка и связи частей, не оставляя без внимания то, как это влияет на сами части, тогда вы обнаружите, что форма становится (как сказал бы юрист) "очень материальной"; не просто очертания и формы, а все наборы градаций, вариаций и связей, которые делают нечто тем, чем оно является - жизнью, душой и движением объекта. И более того, каждая форма, которую вы могли бы склонны противопоставить материи, имеет за собой еще одну форма в самой материи; ибо это определяет, как мы говорим, "что вы можете с этим сделать", с глиной, бронзой или мрамором, или маслом, или акварелью, вибрацией струны, греческим или английским языком; порядок и связь частей этих материалов являются формой, которая определяет более художественные очертания, которую можно придать им, скажем, в произведениях искусства.

Принимая во внимание эту градацию, мы можем легко увидеть обоснованность и необоснованность применения таких терминов, как "форма" и "формальный" к любому опыту. Все зависит от

степени проницательности, с которой объект опыта оценивается и, конечно, от степени жизненной важности и структуры, которой обладает вещь в действительности. В принципе, форма и вещество едины, как душа и тело. Но мы продолжаем противопоставлять их, как душу и тело, потому что всегда есть некоторая неспособность свести их воедино, возможно, по причинам с их стороны, и, конечно по причинам с нашей стороны.

"Степень жизненности и структура, которой вещь фактически обладает". Это влияет на его эстетические качества меньше, чем можно по этой причине предполагать.

"Объектом" в эстетическом отношении, как мы видели, может быть только внешний вид, а не то, что мы называем реальной вещью, то, о чем мы о чем мы говорим, что знаем. Поэтому наше воображение, или имагинативное восприятие, имеет практически бесконечный выбор объектов, потому что для него открыты все видимости вещей, в любом контексте или связи, открыты для него. Теперь, очевидно, что возможности различения "формы" варьируются так же сильно, как и как и видимые объекты. Например, мы знаем, что облако - это масса холодного влажного пара, но в том виде, в каком мы видим его при свете солнца, оно имеет совершенно иные возможности для выявления эстетической формы, потому что его удивительная структура освещена по-разному, и так освещается объект или подобие, что имеет значение. И эта видимость - все, что нужно нашему чувству, чтобы прикрепить себя к нему, найти в нем форму. Это объясняет интересный момент. Считалось, что, поднимаясь по шкале, вы должны приходить к более высокому эстетическому качеству по мере того, как вы поднимаетесь по шкале творения, потому что таким образом вы приходите к более высоким структурам. Но дело в том, что в некотором смысле эти более высокие структуры, например, животных, ограничивают ваше воображение. Они не сливаются в новом контексте так легко, как море или облака, которые могут принимать бесчисленные вариации внешнего вида. И задача

эстетического восприятия - восприятия, переходящего в воображение, - выбирать или создавать объект, облик, чья форма, или душа, или жизнь которого удовлетворит чувство.

Принцип, который необходимо усвоить, - это постепенное извлечение или увеличение чувства, как более совершенной степени формы, оцениваемой в эстетическом опыте. В дополнение к примерам, которые я предложил выше, можно прибавить случаи в той же прогрессии - квадрат, куб, дорическая колонна, декоративный узор. По мере того, как объект обретает все большую форму, чувство, связанное с ним, как мы говорим, "переносится на него все больше"; больше, чтобы всецело заполнить его, сосредоточиться в нем, передать его. Великие предметы искусства содержат мириады элементов формы на разных уровнях, связанных вместе во все более сложные системы, в то время, как чувства, которых они требуют, таковы, что занимают все силы величайшего ума, и даже больше, если бы они были.

Мы постоянно говорили о слиянии чувства с объектом или подобием, и особенно с его формой, или связующими и пронизывающими корреляциями - тем, что мы кратко назвали его жизнью или душой. Корень этой возможности мы упомянули в самом начале; он заключается в том, что каждое чувство - это чувство чего-то. Это ощущение особой разницы в жизненной силе нашего тела и разума в результате проживания определенного опыта. Как именно чувство может быть отождествлено с объектом, кажется, требует дальнейшего объяснения, и в качестве простой иллюстрации мы можем сослаться на теорию, которая иногда выставляет себя как почти всю эстетику. Она такова. Вы видите гору на горизонте,<sup>67</sup> и говорите, что она поднимается с равнины. Эта идея возвышения горы полна

<sup>67</sup> Lee, V. *The Beautiful*. Cambridge: Cambridge University Press, 1913. P. 61 ff. Это подпадает под доктрину *эмпатии*, или *Einfühlung*, но далеко от того, чтобы основываться на ней. (Бозанкет указывает на принципиальные психологические объяснения расширения содержания эмоций, предложенные Теодором Липпсом и психологической школой интроспекционизма, широко и заслуженно получившие признание именно в это время и закрепленные указанным немецким термином. - С.Д.).

всевозможных ассоциаций с жизнью, энергией и мужеством. Каким образом она одновременно является вашим чувством и характеристикой горы? Ответ заключается в том, что в процессе восприятия возвышенного объекта вы фактически поднимаете глаза и напрягаете голову и шею, и это наполняет вас чувством усилия возвышения, и это, со всем связанным с ним образным значением, вы бессознательно используете для квалификации восприятия горы, которая как воспринимаемый объект является причиной целого ряда идей, и это, как утверждается, так во всем мире. Вы всегда, созерцая объекты, особенно системы линий и форм, испытываете телесные напряжения и импульсы, связанные с формами, которые вы воспринимаете, с подъемом и опусканием, стремительным движением, столкновением, взаимной проверкой и т. д. форм. И они связаны с вашей собственной деятельностью по их восприятию; в действительности, форма, или закон связи в любом объекте, как бы обращаются к вам, это - как раз то, что зависит в восприятии от активности тела и ума с вашей стороны. А чувства и ассоциации такой деятельности - это то, что вы автоматически используете, со всеми их сопутствующими значениями, для составления чувства, которое является для вас чувством объекта или объектом как воплощенным чувством.

Эта теория дает очень яркую иллюстрацию того, как чувство и объект могут отождествляться. Что касается этой теории в ее очень ограниченной форме, я сделаю четыре замечания.

i. Если говорить обо всем диапазоне эстетического воображения, то я с большим недоверием отношусь ко всем узкоспециализированным объяснениям. Я видел книги, в которых говорилось, что все декоративные узоры произошли от цветка лотоса; в других говорилось, что они произошли от форм садовых клумб; третьи приписывали многие из них конвенционализации кривых при адаптации к работе с корзинами; еще одна теория, которую я видел, относилась всю выразительность к вогнутости и выпуклости кривых, вогнутость была притягательной, а

*выпуклость - отталкивающей; и сегодня кто-то возрождает старую теорию спиралей. Я считаю, что запас таких предложений безграничен. И я не сомневаюсь, что они и тысячи подобных им служат источниками стимулов, которые то и дело приводят в движение воображение того или иного человека.*

*ii. Приведу часть объяснения такого рода: "Вот"<sup>68</sup> кувшин, одинаково распространенный в античности и в современной крестьянской посуде. Глядя на этот кувшин, человек испытывает специфическое ощущение целого. Для начала ноги прижимаются к земле, а глаза фиксируют основание кувшина. Затем вы сопровождаете поднятие, так сказать, тела кувшина поднятием своего собственного тела. ... В то же время равные стороны кувшина приводят оба легких в равное положение; изгиб наружу двух сторон кувшина одновременно сопровождается вдохом, когда глаза поднимаются к самой высокой точке кувшина". Это почти означает, "что мы должны сделать из себя кувшин, чтобы быть поглощенными стоящим перед нами кувшином". Прежде всего, это придает нереальную значимость линиям и формам. Это большая ошибка - путать эстетическую форму с пространственной формой, хотя форма, как мы видели, скорее всего, является первым поводом для нашего различения формы. А линии и очертания не в большей степени придают форму, чем цвет и тона. Цветовой контраст и градация, а также гармонические отношения тонов относятся к эстетической форме в той же мере, что и очертания в пространстве или ритм во времени. Во-вторых, все эти телесные напряжения и движения на самом деле были бы несовместимы друг с другом. Наше практическое воображение или восприятие не нуждается во всех этих подробных вспомогательных средствах и, по сути, было бы затруднено ими.*

*Как остры серебряные наконечники копий там,*

<sup>68</sup> Вернон Ли, цит. по: Mitchell, W. *Structure and Growth of the Mind*. New York: Macmillan, 1907. P. 504

*Где Альпы встречается с небом в снегах.  
Невозможно поверить, что эти строки обращены к нам  
через телесные движения.*

iii. Хороший пример - движения глаз. Предполагалось,<sup>69</sup> что когда мы получаем удовольствие от изящного изгиба, наш глаз выполняет этот самый изгиб, "что мы испытываем удовольствие от этого движения или от его легкости и превращаем это удовольствие в качество объекта, за очертаниями которого мы следим". Это просто не так. Глаз, следуя за кривой, движется рывками и по прямым линиям. "Мышцы глаза - это всего лишь переключатели сцен".<sup>70</sup> Кривая - это объект восприятия, и характер, которым наделяет ее наше воображение, несомненно, происходит из чего-то в нашем опыте. Но нет никакой причины, на которую можно было бы опереться, имея весь мир опыта, почему она должна исходить из движения наших глаз, и, как мы видели, она не могла бы этого сделать. Конечно, остается верным, что мы должны быть в состоянии сопереживать деталям или вживаться в детали объекта, если наше приятное чувство должно стать его свойством, так что он (объект) будет телом нашего удовольствия. Но для этого у нас есть целый мир воображения, о котором мы должны говорить прямо.

iv. Но прежде чем перейти к разговору о воображении, необходимо отметить один принципиальный момент. Такая теория, о которой мы только что говорили, имеет совершенно разный вес, если мы считаем ее проводником иллюзии и если мы считаем ее интерпретацией истины. Вы можете сказать: "Конечно, гораздо важнее, если она передает истину, чем если она способствует иллюзии". Но это не так во всех отношениях. Если

<sup>69</sup> Mitchell, W. *Structure and Growth of the Mind*. New York: Macmillan, 1907. P. 504.

<sup>70</sup> *Ibid.* P.501.

*то, что она передает, является истиной - если в природе и мире действительно есть всепроникающая жизнь и божественность - тогда эта специальная теория является лишь одной из бесчисленных иллюстраций того, как мы можем прийти к осознанию этой истины; к проникновению в открытую тайну мира как проявления центральной жизни и духа. Но если то, что она передает, в принципе является иллюзией, то нашему воображению нечем поддержать ее, кроме как этим механизмом переноса нашей собственной деятельности на объект, с которым она на самом деле не имеет ничего общего. И в этом случае специальная теория, объясняющая, как возможен перенос, кажется необходимой для оправдания нашего эстетического отношения, хотя на самом деле, объясняя его, она объясняет его отсутствие. Это разница между фантазией и откровением.*

*Мы часто обращались к воображению. Существует тенденция считать воображение некой отдельной способностью, создающей образы, тенденция, которая ставит на первое место произвольное и фантастическое в красоте, а не логическое и пронизательное. Но это, на мой взгляд, просто ошибка. Воображение - это именно работающий разум, ищущий и исследующий возможности, подсказанные связью его опыта. Конечно, оно может работать на службе логического исследования и самой точной науки - научное использование воображения является хорошо известной темой. Разница лишь в том, что когда воображение свободно, когда разум работает, например, не на службе теоретической истины, а на службе эстетического чувства, то он совершенно перестает быть связанным согласием с тем, что мы называем реальностью в целом. Он не может не отталкиваться от того, что мы называем опытом, от того, что мы чувствовали и видели, потому что больше не от чего отталкиваться; но его руководящая цель - удовлетворение чувства, а не построение системы, в которой каждый факт должен занимать свое логически соответствующее место. Единственный критерий - удовлетворяет ли он чувство, которое вдохновляет. И его метод*

не обязательно должен быть логическим, хотя он часто бывает таковым, и я склонен думать, что он таков в лучших образных произведениях. Говоря, что он не должен быть логичным, я имею в виду, что, следуя предложению, он не должен придерживаться главной нити связи. Оно может начать заново с любой случайной особенности, которая представляется. Практически, воображение - это ум, работающий с большими допущениями, которые дают ему свободу, преследуя поездку образов или идей, которые сравнение с полной тканью фактов, от которых его защищают допущения, могло бы остановить или изуродовать. Это любопытный вопрос, насколько великое произведение воображения может быть более последовательным и более прочным, чем то, что мы называем реальной действительностью. Принципиальное возражение состоит в том, что, поскольку воображение и реальность различаются лишь в степени, любое такое прочное и последовательное воображение само по себе перейдет на сторону противника, укрепит и расширит мир реальных фактов, подобно тому как воображение Шекспира укрепляет наше знание реальной человеческой природы. Нельзя сказать: "Мир фантазии Шекспира больше и основательнее, чем наш мир фактов", потому что мир фантазии Шекспира внедрился в наш мир фактов. Но мир воображения ни в коем случае не подчинен общей структуре реального факта и истины. Это альтернативный мир, построенный, несомненно, на той же конечной основе, но со своим собственным методом и целью, и имеющий иной тип удовлетворения, чем тот, который дает установленный факт.

Таким образом, когда воображение представляет нам объект как воплощение приятного чувства, разум свободно опирается на все ресурсы нашего прямого и косвенного опыта. И нам не нужна специальная доктрина о том, как мы прикрепляем к объекту то, что чувствуем, в большей степени, чем о том, как мы прикрепляем к нему качества цвета, формы или звука. Возьмем квадрат или куб - самые простые из возможных случаев. Четырехугольник без изъяна; четырехугольник всем ветрам,

которые дуют; одинаковый во всех направлениях; его почти невозможно пошатнуть, и так далее. Форма наполняется для нас чувством в тот момент, когда мы видим ее в воображении, то есть свободно.

Пока мы имеем примерно следующее. Эстетическое отношение - это отношение, в котором мы имагинативно созерцаем объект, будучи в состоянии таким образом жить в нем как в воплощении нашего чувства.

Меня смущает это слово "созерцать". Несомненно, оно очень хорошо отличает практическое и теоретическое мышление, которые, в отличие от него, очень похожи друг на друга. Ибо, как мне кажется, мы должны отличать теоретическое, по крайней мере в современном употреблении, от "теоретичного". "Теоретичный" - это в значительной степени "созерцательный", в то время как "теоретический" означает очень напряженную деятельность, направленную на выдвигание гипотез и их проверку фактами. Именно в этом смысле оно так резко противопоставляется "теоретичному" или созерцательному.

Это слово "созерцательный", кажется, подходит для трех типов людей - любителя природы, созерцателя зрелищ искусства и критика. Но оно, как мне кажется, не подходит, в изначальной оценке, к отношению человека, который, несомненно, больше всего должен рассматриваться в эстетике, то есть художника. И меня нелегко убедить в том, что отношении зрителя и любителя природы, полностью чуждое отношению творческого человека, может быть истинным эстетическим отношением. Искусства, привлекающие взгляд, слишком сильно очаровывают нас. Подумайте о пени, актерской игре, танцах; о чувстве, которое испытываешь, слушая музыку или читая стихи с истинной поэтической благодарностью.

Затем вернитесь к простому случаю, скажем, к горе или к морю в шторм, когда вы называете их великолепными. Конечно, мы каким-то образом входим в эти объекты; мы поглощены ими; они увлекают нас. В последних книгах по эстетике я нахожу некоторую трудность: они хотят, чтобы вы сохраняли

созерцательное отношение и в то же время были поглощены объектом, что подразумевает, я бы сказал, увлечение им, например, в музыке.

Та же проблема возникает, если искать эстетическое отношение в "суждении вкуса". Оно подразумевает традицию, которая не совсем полезна. Вкус - метафора, заимствованная, заметим, из неэстетического чувства, - предполагает довольно поверхностное суждение о том, как вещи сочетаются друг с другом, подобно вредоносному примеру эстетического суждения Уильяма Джеймса: "Лимонный сок хорошо сочетается с устрицами".<sup>71</sup> Начиная с суждения о вкусе, можно прийти к мысли, что эстетическое отношение является в основном критическим, внешним. Некоторые великие люди полностью восставали против этого предположения и говорили, что хороший вкус, как правило, не способен оценить гениальность.

Примерно та же проблема возникает, когда вы спрашиваете, как связано удовольствие зрителя с удовольствием творца. Возьмем, к примеру, драму. Зритель должен быть поглощен и двигаться вместе с ней. На самом деле это низшая степень чувств творца. А что же критик? Имеет ли он такое же отношение, и если нет, то какое из них правильное?

Слово, которое поможет нам здесь и покажет, как оценить все эти точки зрения, - это, возможно, то, о котором мы говорили выше, "воображение". Начиная с простейшего восприятия квадрата или куба, камня или ручья и заканчивая величайшими достижениями музыки или драмы, я думаю, очевидно, что эстетическое отношение должно быть имагинативным. Иными словами, это должно быть отношение ума, который свободно отслеживает и преследует детали опыта ради особого рода удовлетворения - не удовлетворения полной и самосогласованной теорией, а автоматического удовлетворения, так сказать,

<sup>71</sup> James, W. Principles of Psychology. New York: Holt, 1890. II. P. 672. У. Джеймс обсуждает здесь различные гастрономические примеры, например, о том, что «картошка хороша с солью», которые, действительно, могут быть «вредоносными» как пишет с иронией Б. Бозанкет, потому что вызывают аппетит. - С.Д.

полного воплощения чувства. Важный момент, как мне кажется, заключается в том, что "созерцание" не должно означать "инертность", а должно с самого начала включать в себя творческий элемент. На протяжении всей лекции я избегал слова, которое сам считаю ключевым для обоснованной эстетики, потому что это не совсем безопасное слово, которое можно использовать до тех пор, пока мы не убедимся в истинном соотношении между чувством и его воплощением. Но если сказать, что эстетическое отношение - это отношение выражения, то в этом, как мне кажется, при правильном понимании содержится вся истина вопроса. Только, если мы собираемся использовать этот язык, мы должны отсечь один элемент обыденного значения выражения. Мы не должны полагать, что сначала у нас возникает некое развоплощенное чувство, а затем мы отправляемся на поиски адекватного ему воплощения. Одним словом, образное выражение создает чувство в создании его воплощения, и созданное таким образом чувство не только не может быть выражено иначе, но и не может существовать иначе, чем в и через воплощение, которое воображение нашло для него.

Когда мы говорим, что эстетическое отношение созерцательно, мы имеем в виду не более того, что в нем всегда присутствует внешний вид, и что именно в характере и деталях этого вида мы находим удовлетворение воплощенного чувства. Мы не хотим отрицать, что на протяжении всего времени, от начала и до конца, от примера Джеймса и далее и выше, воображение активно и творчески, другими словами, что разум свободно реконструирует и переделывает все, что представляет ему восприятие, в направлении, которое обещает максимум "формы". Ручная практика искусства, как я понимаю, не является препятствием для этой творческой работы воображения, но, напротив, как мы увидим, является ее необходимым средством и интенсификацией. А отношение зрителя я считаю лишь слабым аналогом творческого восторга художника.

*Сопоставление чисто критического отношения с отношением зрителя, который наслаждается, и художника, который творит, кажется мне не совсем простой проблемой. Я думаю, мы будем на правильном пути, если в принципе потребуем, чтобы субстратом критического отношения был полный образный опыт, конечно, зрителя, который наслаждается, и, насколько это возможно, художника, который творит. Истинный критик, действительно, тот и только тот, кто может научить нас правильно наслаждаться. И мы должны помнить, что воображение само по себе обязательно очень чувствительно к проверкам и неудачам в своих попытках добиться удовлетворительной формы - и эта подлинная чувствительность, я полагаю, должна быть основой истинной критической оценки.*

*Но я полагаю, что для полной реализации критического отношения необходимо нечто большее. Я полагаю, что критик должен вернуться в памяти и размышлениях к своему полному образному опыту, вычленив и подчеркнуть те моменты, в которых неудача или успех в выражении навязали ему свои чувства с полнотой анализа, которая вряд ли совместима с полным наслаждением самим образным опытом. И мы должны помнить, что главная обязанность критика, в конце концов, заключается не в том, чтобы указывать на недостатки, а в том, чтобы научить нас наслаждаться. И потому даже для него максимально возможная полнота образного опыта - главное и неперемнное условие.*

*Из этого можно сделать вывод, что эстетическое отношение в той мере, в какой оно доставляет удовольствие, может быть справедливо описано такими словами, как «Приятное осознание чувства, воплощенного в облике, представленном воображению или образному восприятию; или, короче говоря, "Чувство, выраженное ради выражения"».*

*В следующей лекции мы поговорим о соотношении природы и искусства, а также о разграничении последних на виды.*



## **Лекция 2.**

### **Эстетическое отношение в его воплощениях - "природа" и искусство**

*Естественный порядок, в котором следует подходить к проблемам любого исследования, - это порядок их сложности. Когда вы решили самую простую задачу, ее решение создает основу для подхода к следующей, более простой, и так далее.*

*Поэтому нас совершенно не волнует исторический порядок вещей. Сегодня мы хотим составить представление о том, какое место занимают различные достижения эстетического духа, расположенные в соответствии с трудностями, которые преодолеваются в каждом из них, или, другими словами, с той степенью эстетического воплощения, которой они соответственно достигают.*

*Простейшие случаи эстетического высказывания, которые легче всего понять и объяснить, - это те, которые я хотел бы назвать, пользуясь, как мне известно, весьма расплывчатой терминологией, априорными воплощениями эстетического духа. В прошлой лекции мы говорили о квадрате и кубе, которые несут в себе устойчивость, прочность и равенство во всех направлениях, фактически написанные на их гранях. "Это совершенный квадрат",*

- говорим мы. Мы не привержены какому-то одному особому смыслу, выраженному в словах. Эстетическое воплощение не может быть воплощено ни в чем, кроме самого себя. Но постоянное применение выражений, подобных тем, что приведены здесь и выше, достаточно, чтобы показать, что эти простые узоры являются очевидными или априорными воплощениями простых чувств. Наряду с ними мы можем поместить простые ритмы, простые мелодии, пульсации танца и тому подобное. Это действительно простые узоры, и все они имеют очевидные аналогии друг с другом. Хогарт описывал свое удовольствие от "орнамента из палочек и ленточек" (гильоширования) как от наблюдения за сельским танцем.<sup>72</sup> Это напоминает нам о теории растущей горы, о которой мы говорили в прошлой лекции.

Во всех этих объектах эстетического чувства, приятность которых я рискнул назвать априорной, мы имеем то, что можно назвать простейшим формальным характером. Три характеристики эстетических объектов, которые мы начали излагать в прошлой лекции, здесь просты и очевидны: стабильность, уместность, общность, коренящиеся в характере простого абстрактного паттерна, который мы воспринимаем или в который мы погружены (как в ритм танца). Быстрый или медленный, простой или сложный, самозавершающийся или прерывающийся - все эти символы, кажется, сразу же прилипают к линиям и движениям, цветам и звукам, которые попадают в простые аранжировки. Я не утверждаю, что это самое раннее происхождение, скажем, танца. Мы не говорим в историческом аспекте; и вполне возможно, что репрезентативное значение, например, танца, как танца войны, танца медведя, танца Диониса, может быть старше, чем признание простой

<sup>72</sup> Уильям Хогарт (1679-1764) - британский художник, гравер и теоретик визуального искусства, известный по его концепту «линия Хогарта», выражающему особенности визуального восприятия визуальных образов в живописи. Ключевые тексты Хогарта в этой области переведены на русский язык. - С.Д.

*эстетической ценности звука и ритма. Но сегодня это нас не касается. Нас волнует эстетическая ценность, и только она.*

*Для эстетической теории дело в том, что пока в таком априорном выражении нет элемента репрезентации или почти нет. "Почти нет", потому что кто-то может возразить, что куб, нарисованный на бумаге, может иметь свой особый характер только в том случае, если его принимают за реальный твердый куб из дерева или камня. Так было бы и с поднимающейся горой, если бы мы думали о ней как о горе. Но на этом первичном уровне в этом нет необходимости. Достаточно нарисованного на бумаге квадрата, системы линий и форм (например, узора на потолке в Орхомене)<sup>73</sup> и простого проживания в пульсациях танца.*

*Мы достигаем точки, превышающей эту по сложности и запутанности - какими бы ни были исторические отношения, - когда нам приходится иметь дело не с одним, а с двумя факторами. У вас может быть рисунок на бумаге, представляющий собой квадратный узор, а может быть и такой - ранние рисовальщики очень любили их - который не только является узором на бумаге или на золоте, но и представляет собой, скажем, охоту на быка.*

*Это новый фактор, и он вносит не только совершенно иной мотив в искусство, но и всю проблему того, что выдавать за красоту природы. Ведь очевидно, что рисунок охоты на быка напоминает нам о вещах, а не об узорах. Для узора, как правило, нужна помощь рисовальщика, а для вещей, которые вы можете видеть вокруг себя каждый день, помощь, кажется, не нужна вовсе. Только они не являются, очевидным образом, простыми абстрактными узорами, и как же заставить их действовать как эстетическое воплощение чувства?*

*И та же самая трудность относится в целом к грандиозной области деятельности в изобразительном искусстве. Оно может нарисовать для вас охоту на быка, или изваять статую Аполлона,*

<sup>73</sup> Орхомен - город в центральной Греции, был одним из центров микенской цивилизации. В ходе раскопок было обнаружено сооружение под названием «Сокровищница Минаса», в котором крыша внутренней камеры прекрасно орнаментирована. - С.Д.

или спеть вам историю Трои. Все это находится в совершенно иной плоскости, нежели то, что мы называли априорной формой эстетического выражения. Существует тенденция привнести просто факты, проверить представление своими знаниями и потребовать, чтобы оно было адекватным, и даже сказать, что его эстетическая ценность заключается в том, чтобы полностью и достоверно представить перед вами эти независимые факты и существа. Короче говоря, существует порочная тенденция подчинять выражение знанию, что означает утрату принципа эстетического подобия. Дело в том, что, как мы видели, для эстетической ценности нам не нужно и мы не можем использовать ничего из воплощения, которое не было бы внешностью, свободно вылепленной разумом в качестве носителя эстетической формы, души вещей, в которой мы их проживаем.

Эстетическая проблема на этом этапе возникает из-за неловкости богатства. Вместо сравнительно небольшого диапазона простых и очевидных выражений мы получили в свое распоряжение все изобилие чувственного и мыслимого мира в качестве претендента на эстетическую ценность. Мы, кажется, вынуждены в какой-то мере признать знания и факты в качестве инструментов выражения, использовать наш опыт характера и качеств, которые вещи имеют на самом деле и в реальности, чтобы помочь нашему воображению в его исследовании форм, которые удовлетворительно отвечают чувствам.

Очевидно, что мы не должны терять то, что получили; простой рисунок или ритм, который мы рискнули назвать априорно выразительным. Каждое произведение искусства и каждая красивая вещь представляет собой такой узор, так сказать, на своей поверхности. Но мы должны постараться понять, как тот же принцип может распространяться на сферу изображения вещей, о которых, на первый взгляд, мы знаем только то, что узнали из опыта, и можем сказать, казалось бы, мало необходимого или неизбежного о связи внешности с каким-либо характером или качеством, которое могло бы помочь воплотить чувство. Например, смех человека мог бы быть

выражением боли или гнева, если бы мы не знали на опыте, что это не так. Зеленые деревья могут быть увядающими, а коричневые - цветущими; не имея специального опыта работы с человеческими телами, вы не могли бы знать, как и когда их внешний вид указывает на жизненную силу или характер; не имея опыта работы с животными, вы не могли бы знать, что рисунок охоты на быка указывает на активность, смелость, свирепость. Вы не можете считать эти вещи с узоров или цветочных сочетаний; в конечном итоге вы должны прийти к ним на основе знания фактов. Когда вы переходите к человеческому портрету, к чтению человеческого лица, геометрические свойства линий и форм не помогают вам совсем или почти совсем не помогают. Приходится полагаться на специальные уроки, полученные в школе жизни.

Вот, как мне кажется, в чем заключается сложность. Я намеренно немного преувеличил ее.

Первое, что бросается в глаза, - это то, что она в высокой степени аналогична трудности, связанной с тем, насколько необходимые знания могут быть получены в сфере естественных наук. Вы не можете увидеть химические свойства веществ в них, как вы можете увидеть свойства кругов или треугольников; вы не можете в конечном итоге установить даже закон гравитации, кроме как обнаружив, что он, похоже, объясняет все факты того рода, к которым он применим. Но все же существует такая вещь, как естествознание, и оно имеет свои степени необходимости; некоторые вещи довольно полно и общепринято установлены и прояснены везде, где они применимы, а некоторые опять-таки являются простыми наблюдениями, для которых не может быть приведено никакой причины или общей вероятности.

Что ж, именно так, я полагаю, мы должны представлять себе проблему превращения репрезентации в инструмент выражения. Я вижу статую Дискобола<sup>74</sup>, и я вижу, что она изображает

<sup>74</sup> Автор имеет в виду хрестоматийно известную скульптуру молодого атлета, готового метнуть диск, работы афинского скульптора Мирона, жившего в V веке до н.э. - С.Д.

человека, который бросает диск. Теперь, чтобы вжиться в это представление, я должен понять, что такое человек, должен знать, как работает его тело, как оно балансирует и так далее. Я не могу считать что-либо со статуи просто как с рисунка на мраморе, как я мог бы сделать, если бы это был мраморный куб или шар. В этом и заключается трудность репрезентации, как я ее изложил.

Но, как показывает сравнение с естественными науками, это было несколько преувеличено. Ведь это не просто мертвый факт моего опыта, что тело человека в определенном положении указывает на определенный вид или фазу жизненной силы. Правда, я должен что-то знать о теле человека, прежде чем смогу вжиться в него, но когда я могу это сделать, положение тела метателя дисков, в конце концов, необходимо в отношении по отношению к моим ощущениям, а не голый, ничем не обусловленный факт. Оно обладает, если воспользоваться моей прежней фразой, чем-то вроде предварительной выразительности. Когда вы знаете его структуру, его положение становится неизбежным. В самом деле, безнадежно сводить выразительность представления или созерцания природы, которое ставит ту же проблему, к априорной выразительности шаблона вроде квадрата. Правда, внешний вид, который является объектом, в принципе не сможет быть удовлетворительным воплощением чувства, если он не будет, по крайней мере, удовлетворительным как простой образец, или априорное выражение; но также и дополнительно, в гармонии с этой удовлетворительностью, он должен быть удовлетворительно выразительным через конкретный характер того, что он представляет. Вы должны интерпретировать Дискобола через ваш опыт человеческих тел; и я полагаю, что ваше ощущение жизни в абстрактном узоре само по себе усиливается и обостряется этим более глубоким опытом. Как необходимость науки проникает в сферу фактов и распространяется на нее, так, я полагаю, и выразительность абстрактного узора проникает, благодаря опыту, используемому на службе воображения, в сферу

природы и человека, распространяется и присваивает себе почву, которая в первую очередь репрезентативна и в то же время приобретает от нее более глубокое значение. Хорошим примером может служить греческая трактовка драпировки, которая и восхитительна сама по себе, как узор, и глубоко выразительна, например, в движении. Следует отметить, что мы исключаем простую ассоциацию из выразительной связи, которую мы требуем. Выразительность должна быть в какой-то степени присуща форме, или тому, что я назвал априорным. Простая ассоциация сразу же опускает нас на уровень знания факта, как, например, когда мой старое портмоне напоминает мне о Флоренции.

И далее, в той власти, которую очень удачное представление, несомненно, оказывает на наши умы, действует, я не сомневаюсь, принцип, который действительно имеет высокую эстетическую ценность, хотя и в усилении неправильного применения. Я повторюсь и приведу пример, который я приводил много лет назад и который, признаюсь, доставляет мне огромное удовольствие. Это - я бесстыдно цитирую самого себя<sup>75</sup> - возможно, самое раннее эстетическое суждение, которое содержит западная литература. Оно содержится в гомеровском описании мастерства божественного златокузнеца, создавшего щит Ахилла. Он изобразил на нем широкое непаханое поле, по которому пахари проводят борозды, и поэт замечает: "А за плугом земля почернела и стала похожа на вспаханную землю, хотя была сделана из золота; это было само чудо его ремесла."<sup>76</sup>

Что же за чудо здесь произошло, что заставило Гомера вскрикнуть от восторга? Конечно, оно не в том, что, вспахав один кусок земли, можно сделать другой такой же. Это происходит в

<sup>75</sup> Bosanquet, B. A History of Aesthetic. 2<sup>nd</sup> ed. London: George Allen & Unwin Ltd. New York: The Macmillan Company, 1904. P. 12. - С.Д.

<sup>76</sup> Гомер. Илиада, XVIII, 546-9. Любое издание. - С.Д.

*течение всего дня, когда человек пашет поле. Или что заставило Данте сказать о скульптурах на мраморе Чистилища, что тот, кто видит реальность, видит не лучше, чем он, и что изображение какого-то дыма заставляет его глаза и нос расходиться во мнениях о том, настоящий ли он?*<sup>77</sup>

Конечно, чудо заключается в том, что Гомер подчеркивает, когда говорит: "хотя он был сделан из золота". Оно заключается в том, что без тяжелой материи и всего естественного процесса реальности человеческий разум обладает магией, с помощью которой он может извлечь душу реальной вещи или события и наделить ею любой удобный для него носитель - стену пещеры, золотую пластину или клочок бумаги. И когда эти великие поэты настаивают на сходстве подражания, я полагаю, что на самом деле в основе лежит интерес к покорению различных носителя. Так что на самом деле в наивной похвале удачному подражанию мы имеем, если правильно ее прочесть, зародыш фундаментальной доктрины эстетического сходства. Иными словами, важна не вещь, а ее внешний вид, который можно унести с собой, разобраться с ней и воссоздать. И настоящим жалом даже самого грубого прославления копирования является это чудо, что вы можете унести с собой душу вещи, оставив ее тело. Вполне естественно неправильно воспринимать это чудо, как будто заслуга состоит в том, чтобы сделать душу как можно более точной копией тела. Но если рассматривать душу как тело в самом лучшем его проявлении, то это неплохая аналогия для проблемы репрезентации при работе с эстетическим подобием. Мы видим, как высоко оценивают копирование. Данте в том же отрывке говорит, что изъяны позорят "не только Поликлета, но и саму природу". Это в духе уистлеровской "Подкрадывающейся природы".<sup>78</sup> Вы можете скопировать вещь так великолепно, что ваша копия будет прекраснее самой вещи.

<sup>77</sup> Данте. Божественная комедия. Чистилище. Песнь X. Любое издание. - С.Д.

<sup>78</sup> Известный случай с британским художником Джеймсом Уистлером: когда одна из ценительниц его работ сказала, что ей почудилась в одном из видов природы его картина, он сказал: «Осторожно, природа подкрадывается».

Таким образом, мы готовы понять место и значение репрезентации, которая всегда была чем-то вроде теоретической трудности в эстетике. Она представляет собой, как видно с первого взгляда, чрезвычайно большой и глубокий мир, чем мир нерепрезентативного конструирования, чтобы быть инструментом воплощения чувства. Но трудность заключается в том, что как мир фактов, он не обладает способностью к предварительному выражению; и использование его в выразительных целях, образное использование фактов, подвергается, таким образом, бесчисленным опасностям, проистекающим из неэстетических интересов, которые привязываются к реальной действительности, а значит, и к ее имитационному воспроизведению. Зачем, например, множить сцены и истории зла? Разве его и так мало в мире? Если вы просто копируете то, что находите, не обнаруживая в этом никакой новой глубины или страсти, вопрос остается без ответа.

Я обещал не вдаваться в историю, но могу упомянуть о необыкновенной проницательности Аристотеля, в которой он, по сути, последовал за Платоном и подытожил его слова о том, что музыка из всех искусств является самым выразительным именно на том основании, что из всех искусств она наименее репрезентативна. Ее экспрессия, то есть выражение, наиболее близко подходит к тому, что мы осмелились назвать априорной выразительностью. Его ритмы и сочетания проникали прямо в сердце эмоций. Они, по словам Аристотеля, являются прямыми подобиями эмоций, то есть без отсылки к чему-либо, имеющему имя и существование во внешнем мире. Я полагаю, что в целом это - доктрина музыкальной экспрессии, принятая в наши дни.

Говоря о месте репрезентации в эстетическом опыте, мы сказали все, что важно, об эстетической позиции любви к естественной красоте. Ведь природа в ее предельном диапазоне, включая искусственные вещи и человека как внешний объект, - это как раз область всего того, что может быть объектом репрезентативного воспроизведения. Единственное, что нужно добавить, это то, что под природой мы понимаем для

*эстетических целей всю полноту души или подобия внешних вещей, то, что имагинативное восприятие свободно воспринимает и переделывает в интересах чувства. Нет никаких оснований сводить наше значение к ослабленным конструкциям физической науки. Они не являются природой, как она выглядит, а природа, как она выглядит, - это то, что мы любим и чем восхищаемся. Это - живой внешний мир, каким мы его переживаем в нашем самом полном воображении.*

*Хорошо известно, что для развития этой точки зрения в полном объеме требуется время. "Очарование природы" в современном понимании, как мне кажется, впервые упоминается александрийским поэтом примерно третьего века нашей эры: "В доме - покой, вне дома - очарование природы."<sup>79</sup>*

*И хотя, как мы видели, этот образный опыт не находится в пределах реальной действительности и не может быть истолкован как теоретическая истина, он все же может иметь значение для нашей общей теории вещей, а наша теория может иметь значение для него. Так, например, представление природы, подражание и идеализация - это совершенно разные вещи, если мы считаем, что в природе есть жизнь и божественность, которые она пытается раскрыть, - так что идеализация - это позитивное усилие, направленное на то, чтобы довести до понимания более глубокую красоту, которую мы чувствуем, - или если мы считаем, что природа - это мертвая механическая система, и идеализация, следовательно, заключается в некотором способе обращения с ней, который ослабляет или обобщает ее эффект и делает ее меньше, а не больше того, чем был бы ее полный характер. Несомненно, теория, стремящаяся к истине, не принимает образные выражения в качестве логических выводов, но она обязана учитывать тот факт, что воображение находит в опыте инструмент того огромного воплощения чувства, которое оно конструирует. Эстетическое воображение и логическая*

<sup>79</sup> Mackail, J.W. Selected Epigrams from the Greek Anthology. London: Longmans, Green, 1890. P. 278

теория - это координированные силы. Ни одна из них не может выполнить работу другой. Но обе они по-своему открывают нам что-то.

Мы видели, что то, что мы можем назвать чистым или априорным выражением, не просто является простейшим и первичным характером эстетических воплощений, но повторяется и в том, что является почти кульминацией эстетических достижений, то есть в музыкальном искусстве. Это заставляет нас обратить внимание на то, как капризно, казалось бы, утверждается этот принцип репрезентации в иерархии искусств. В архитектуре он почти не присутствует; в скульптуре и живописи он преобладает; в музыке он почти не занимает места по праву или занимает очень подчиненное место; в поэзии он утверждает себя почти с преобладающей силой. Кажется, что в какой-то степени происходит борьба между двумя сторонами эстетического отношения, стороной прямого выражения через ритм и чувственные сочетания, и стороной, которая, хотя ее вклад в выражение косвенный, все же приносит с собой в конце концов все ресурсы воображаемой вселенной. Как мы видели, при точном рассмотрении проблемы невозможно обойтись без любого из этих факторов, и они действительно не имеют эстетического существования по отдельности. И все же, например, идея о том, что в музыке мы имеем чистый тип выразительности, к которому должно стремиться каждое искусство, кажется, указывает на присущий духу искусства импульс к способу выражения, не обремененному грузом репрезентации.<sup>80</sup> Нам остается только сказать, что мы попытались показать необходимый корень этого очевидного конфликта и объяснить, как репрезентативный фактор, не имея независимого оправдания, тем не менее необходим на своем месте для полного развития эстетического отношения.

<sup>80</sup> Ср. слова Пэйтера о цвете, что это "дух в вещах, благодаря которому они становятся выразительными для души". (Речь идет об эссе Уолтера Горацио Пэйтера (Walter Horatio Pater, 1839 - 1894), английский эссеист и искусствовед) "Школа Джорджоне" из книги "Ренессанс" (Pater, W. The Renaissance: Studies in Art and Poetry. London: Macmillan, 1873)). - С.Д.

*В конце концов, мы можем пережить характер и конфликты человека, как мы сопереживаем им, например, в драме, с необходимостью, которая не только охватывает более широкий и глубокий мир, но и является более безошибочной и точной в своих последовательностях, чем простой язык ритма или декоративный узор. Ведь разум человека открыт для нас как продолжение нашего собственного, и в нем есть своя необходимость, которая тклет свои великие узоры на лице всего мира. И в этих узорах - узорах самой жизни - находит свое воплощение самое полное чувство.*

*Если мы сейчас перейдем к рассказу о том, что включает в себя классификация искусств, то не для того, чтобы отстаивать какую-то конкретную схему. Простая классификация всегда является пустым занятием, но общее состояние и суть различий между родственными вещами обычно бросают свет на их внутреннюю природу.*

*Почему же существуют разные искусства? Простой ответ на этот вопрос приводит нас, как мне кажется, к точному корню и источнику всего принципа эстетической выразительности, который мы уже анализировали в более общих терминах.*

*Начать, я убежден, следует с самых простых фактов. Почему художники делают разные узоры или по-разному обрабатывают один и тот же узор, скажем, в резьбе по дереву, лепке из глины и кованных изделиях? Если вы сможете исчерпывающе ответить на этот вопрос, то, я убежден, вы владеете секретом классификации искусств и перехода чувства в его эстетическое воплощение, то есть, одним словом, секретом красоты.*

*Почему же в целом художник, работающий с глиной, создает иные декоративные узоры, чем художник, работающий с кованным железом? Хотелось бы разобраться в этом вопросе с иллюстрациями и подробностями, но сразу признаюсь, что я не очень компетентен в этом вопросе, хотя и очень интересуюсь этой проблемой. Но в целом ответ на этот вопрос не вызывает сомнений. Из глины нельзя сделать то же самое, что и из кованого*

железа, разве что с помощью героического усилия.<sup>81</sup> Ощущения от работы, я полагаю, совершенно разные. Металл бросает вам вызов, уговаривает вас, как сказал Уильям Моррис о расплавленном стекле, сделать с ним определенную вещь, где его цепкость и пластичность дают о себе знать. Глина, опять же, восхитительна, как я понимаю, для тех, у кого есть к этому талант; но она восхитительна, конечно, в совершенно других манипуляциях, чем кованое железо. Я полагаю, что его легкость поверхности, то, как он поддается лепке или броскам на колесе, должно быть, является его большим очарованием. Декоративные узоры, выполненные в том или ином варианте, конечно, могут быть предложены рисовальщиком дополнительно и иметь всевозможные свойства и интерес сами по себе, как простые линии на бумаге. Но когда вы приступаете к их воплощению в медиуме, то, если они уместны или если вам удастся их адаптировать, они становятся особой фазой воплощения всего вашего восторга и интереса "тела и разума" при обращении с глиной, металлом, деревом или расплавленным стеклом. Она живая в ваших руках, и ее жизнь растет или, скорее, волшебным образом возникает в формах, которые она, и вы в ней, кажется, желаете и чувствуете неизбежность. Чувство к средству, ощущение того, что по праву может быть сделано только в нем или лучше, чем в чем-либо другом, и очарование и увлекательность этого - вот, как я понимаю, настоящий ключ к фундаментальному вопросу эстетики, который заключается в том, "как чувство и его тело создаются адекватными друг другу". Это параллельно вопросу общей философии: "Почему у души есть тело". Это то же самое, что и теория растущей горы, но она гораздо меньше подвержена капризам, являясь абсолютным фактом, и объясняет не просто интерпретацию линий и форм, но весь диапазон и работу эстетического воображения в области изобразительного искусства, которое является его особой областью.

<sup>81</sup> В тексте использовано фр. выражение *tour de force*. - С.Д.

*К этой доктрине относится очень плодотворная современная тема связи красивого ремесла с жизнью рабочего, как результата и выражения его тела и разума, и при всем пренебрежении, которое новейшие взгляды на искусство склонны бросать на Рёскина, мы должны помнить, что в первую очередь именно его вдохновенной защите эта точка зрения обязана своим признанием сегодня, и Уильям Моррис, например, признавал его, по крайней мере в этом отношении, своим учителем. Итак, различия великих искусств - это всего лишь различия между лепкой из глины, резьбой по дереву и кованым железом, развитые в огромных масштабах и с неизбежными последствиями для целых провинций эстетического воображения.*

*Ибо это факт первостепенной важности. Каждый ремесленник, как мы видели, испытывает особый восторг и наслаждается особыми возможностями своего средства. Этот восторг и ощущение возможностей, конечно, не ограничиваются моментами, когда он действительно манипулирует своим произведением. Его очарованное воображение живет в силах медиума; он думает и чувствует в терминах этого медиума; он является своеобразным телом, душой которого является его эстетическое воображение и никто другой.*

*Так вырастают отдельные традиции, целые самобытные миры образной мысли и чувства, в которых великие образные искусства обретают свою жизнь и бытие.*

*И это подводит нас к важному вопросу: что подразумевается под идеалом в искусстве. Как мы уже видели, говоря об идеализации природы, важно, чтобы идеал не был тенденцией, отрицательно относящейся к наиболее полному эстетическому выражению. Идеал часто означает обобщение и абстракцию, в конечном счете зависящую от представления о том, что добраться до корня и закона вещей - значит добраться до обобщенного общего элемента, в котором они похожи друг на друга. Но мы видели, что если оно и означает что-либо в применении к природе, то это повышенное выражение характера и индивидуальности, которые протекают из веры в жизнь и*

божественность, которыми одушевлен и инстинктивен внешний мир.

Эта же концепция идеала является уроком нашей доктрины искусства. Идеал каждого искусства должен быть раскрыт, как я понимаю, в терминах самого искусства; и он должен быть тем, что лежит в основе целого ряда усилий, которые воображение художника прилагало и прилагает, чтобы создать в своих средствах воплощенное чувство, которым он может быть удовлетворен. Это мир, к которому он имеет доступ через это искусство. Он может казаться ему больше, чем любая из его работ; но он имеет существование только в них и в усилиях, которые они подразумевают, когда берутся все вместе. Опасность заключается в том, чтобы попытаться составить представление об этих усилиях, не считая их достижений, которые на самом деле являются ничем. В этом случае вы получаете обезволенный идеал, что означает отсутствие всякого характера и индивидуальности.

Теперь давайте рассмотрим конкретный случай. Если наша точка зрения на различие и связь искусств верна, и все дело лишь в средстве, используемом каждым из них, и возможностях этого средства, подтвержденных опытом, то что можно сказать об отличительном характере поэзии? В каком-то смысле кажется, что в ней почти нет материального элемента, что она работает непосредственно со значимыми идеями, в которых передаются объекты воображения. Язык настолько прозрачен, что исчезает, так сказать, в своем собственном значении, и у нас не остается никакого характерного средства вообще.

Я не думаю, что можно сомневаться в истинности этого. Поэзия, как и другие искусства, имеет физическую или, по крайней мере, чувственную среду, и эта среда - звук. Это, однако, значимый звук, объединяющий в себе неразрывно факторы формального выражения через непосредственный образец и репрезентации через значения языка, точно так же, как скульптура и живопись имеют дело одновременно и в одном и том же видении как с формальными образцами, так и со значимыми формами. В том,

*что язык - это физический факт со своими свойствами и качествами, легко убедиться, сравнив разные языки и отметив форму, которую различные образцы, такие как сапфический или гекзаметрический стих, обязательно получают в разных языках, например, в греческом и латинском. Создавать поэзию на разных языках, например, на французском и немецком, - такая же разная задача, как делать декоративные работы из глины и железа. Звуковой метр и смысл - такой же неотделимый продукт в стихотворении, как цвет, форма и воплощенное чувство в картине. И это всего лишь иллюзия - полагать, что раз в поэзии есть значимые предложения, значит, вы имеете дело со смыслами, которые остаются неизменными за пределами стихотворения, в той же мере, как это дерево или этот человек, которых вы, как вам кажется, узнаете на картине, являются, так сказать, деревом или человеком этой картины. Поэзия не в большей степени сохраняет свой смысл, когда переходит в соответствующую прозу, чем картина или соната сохраняет свой смысл в маленьких анализах, которые они печатают в каталогах или программах.*

*Шелли, по словам профессора Брэдли,<sup>82</sup> испытывал подобные чувства. Поэзия казалась ему идеально подходящим и прозрачным средством, не обладающим собственными качествами, а потому приближающимся к тому, чтобы вообще не быть средством, но созданным из ничего - воображением для использования воображением. В то время как средства, используемые другими искусствами, будучи грубыми и физическими и обладая собственными независимыми качествами, казались ему скорее препятствиями на пути выражения, чем подходящими инструментами для него. Ответом на такую точку зрения является то, что мы только что привели.*

<sup>82</sup> Bradley, A.C. Oxford Lectures on Poetry (first published, 1909; London, Macmillan, 1959. Эндрю Сесил Брэдли (1851-1935) - британский теоретик языка и литературы. - С.Д.

*Именно качества средств выражения дают им возможность служить воплощением чувства, и звуковой язык, средство поэзии, имеет свои особенности и определенные возможности точно так же, как и другие. Здесь, как мне кажется, мы вынуждены с некоторым сожалением не согласиться с Бенедетто Кроче.<sup>83</sup> Он, как это часто бывает с ним, одержим фундаментальной истиной, настолько сильно, что, кажется, не в состоянии понять, что еще абсолютно необходимо для ее реализации. Красота, по его мнению, предназначена для ума и в уме. Физическая вещь, предполагаемая как невоспринимаемая и не ощущаемая, не может в полном смысле слова обладать красотой. Но при этом он забывает, как мне кажется, что хотя чувство необходимо для его воплощения, но и воплощение необходимо для чувства. Сказать, что поскольку красота подразумевает наличие разума, следовательно, она является внутренним состоянием, а ее физическое воплощение - нечто вторичное и случайное, возникшее лишь ради постоянства и коммуникации, - это кажется мне глубокой принципиальной ошибкой, ложным идеализмом. Однако он встречается нам во всей системе Кроче, согласно которой "интуиция" - внутреннее видение художника - является единственным истинным выражением. Внешние средства, по его мнению, строго говоря, излишни, так что нет смысла проводить различие между одним способом выражения и другим (как между краской, музыкальным звуком и языком). Поэтому не может быть ни классификации искусств, ни плодотворной дискуссии о том, что может быть лучше сделано одним искусством, чем другим. А эстетическая философия - философия выражения - ставится в один ряд с лингвистической - философией речи. Ибо нет никакого смысла в различении языка в смысле речи и других способов выражения. Конечно, если бы он сказал, что речь не является единственной формой языка, но что каждое искусство говорит с нами на своем*

<sup>83</sup> См. замечания о теории выражения выше, здесь мы сталкиваемся с исторической процедурой ее апроприации. - С.Д.

*собственном языке, то это было бы не лишним. Но я не думаю, что это его намерение.*

*Его концепция не является новой для теоретиков. На самом деле оно имеет глубокие корни в философской ошибке. Несомненно, когда на это однажды указывают, кажется очевидным, что вещи не всецело бытийствуют, не совершенны во всех качествах, кроме тех случаев, когда они оцениваются в уме. И тогда, справедливо заметив, что это так, мы склонны продолжить и сказать, что вы имеете их в совершенстве и получаете все, что хотите от них, если вы умопостигаете их и не сталкиваетесь с вещами в телесной реальности. Но ошибка заключается в том, что вы думаете, будто можете полностью иметь их перед своим умом, не имея при этом их телесного присутствия. И из-за этой ошибки кажется прекрасным и "идеальным" говорить, что художник действует в бестелесной среде чистой мысли или фантазии, а вещи телесного мира - это просто физические причины ощущений, которые сами по себе не входят в используемые им эффекты. Это довольно естественно говорить о поэзии, потому что мы сбрасываем со счетов физическую сторону языка. Мы смотрим на ее слова и не слышим их звучания. И Шелли, как мы видели, говорит нечто очень похожее.*

*Но в самом основании всей этой концепции, как мы уже говорили, кроется ошибка. Вещи, правда, неполны без разума, но и разум, опять-таки, неполноценен без вещей; не более, можно сказать, чем разум полноценен без тела. Наши ресурсы в виде ощущений, наши переживания в виде удовлетворительных и неудовлетворительных чувств - все это мы получаем из общения с вещами, и мыслим и представляем себе как качества и свойства вещей. Особенно ярко мы видим это в музыке. Здесь мы имеем искусство, полностью состоящее из материала - музыкального тона, - который, можно сказать, вообще не существует в мире природы и возникает благодаря нашим изобретательным и образным манипуляциям с физическими вещами, продвигаясь по линии творческих открытий, которые сначала должно было*

открыть нам нечто очень похожее на случайность.<sup>84</sup> Кроме этого воображаемого оперирования физическими вещами, наша фантазия в области музыки не могла бы сделать ничего.

В принципе, так же обстоит дело и со всеми видами искусства. Все материалы и физические процессы, которые использует художник, - возьмем для примера наш английский язык, используемый в поэзии, - были разработаны и утончены, и, так сказать, освящены веками адаптации и применения, в которых они были сплавлены и смешаны с чувствами, и они несут в своих венах жизненную силу всех этих усилий; и именно так, как мы говорили снова и снова, чувства получают свое воплощение, а воплощения получают свои чувства. Если вы попытаетесь оторвать мысль и фантазию от тела материала, из которого она лепит свои картины, поэтические идеи и музыкальные конструкции, вы обедните свою фантазию, остановите ее рост и сведете ее к бескровной тени. Когда я произношу даже такую обыденную фразу, как "Rule, Britannia!", в реальных вибрациях звука, в телесном опыте, который я испытываю, произнося ее, живет история Англии, которая перешла в слова в процессе использования и формирования языка. До определенного момента язык - это готовая поэзия для нас.

Итак, я предполагаю, что обучение красоте, которое приходится в последний ум, как и то, что человек мог почерпнуть для себя за последние полвека, обычно начинается в золотой сказочной стране. В сборнике "Поэты наших дней" есть стихотворение, которое выражает тот вид перехода, который я имею в виду; его начало - в первых трех строках, а завершение - в четвертой:

*Apes and ivory, skulls and roses, in junks of old  
Hong Kong,  
Gliding over a sea of dreams to a haunted shore of  
song;  
Masts of gold and sails of satin, shimmering out of  
the east,*

<sup>84</sup> Это относится даже к развитию песни, в той мере, в какой это связано с музыкальной системой.

*Oh, love has little need of you now to make his  
heart a feast.<sup>85</sup>*

*Красота, фантазия, поэтическое воображение казались мальчишке чем-то далеким, и общее чувство поддерживало это убеждение. Очень яркий пример - одобрительное заблуждение, почти всеобщее, как мне кажется, в прошлом веке, по поводу великих строк Уордсворта:*

*The light that never was on sea or land;  
The consecration and the poet's dream.<sup>86</sup>*

*Вся мораль этого стихотворения действительно очень близка мне. В середине девятнадцатого века у нас были реликты романтики - например, сентиментальные немецкие баллады, на самом деле слабое подражание нашим собственным подлинным балладам - песни Гете и Гейне стоят вне этого класса; у нас были странные восточные фантазии Саути; я помню, как в Харроу мне пришлось делать копию стихов о "Проклятии Кехамы", что показывает, что от нас ожидали знакомства с этой историей. У нас был Вальтер Скотт "Дух Потопа и Падения", романтическая обстановка "Сказания последнего менестреля", более фантастическая часть Шелли, религиозные фантазии и сказочные сцены сэра Ноэля Пэйтона, и даже "Потерянный рай" стал похож на это, если рассматривать его как детское воскресное чтение.*

<sup>85</sup> Poets of Our Day / N.G. Royde-Smith (ed.). London: Methuen, 1908. Сохраняем оригинальный текст здесь и далее в поэтических фрагментах для передачи ритмической структуры. Подстрочный перевод таков: *Обезьяны и слоновая кость, черепа и розы на джонках старого Гонконга, / Скользя по морю снов к призрачному берегу песни; / Мачты из золота и паруса из атласа, мерцающие с востока, / О, любовь теперь мало нуждается в вас, чтобы наполнить свое сердце пиршеством. Из стихотворения «Обезьяны и слоновая кость» Алфреда Нойеса (1880–1958), британского поэта, автора коротких рассказов и драматурга.*

<sup>86</sup> Из стихотворения Уильяма Уордсворта (1770 – 1850) «Навеею видом замка Пиле во время шторма». Подстрочный перевод: *Свет, которого не было ни на море, ни на суше; / Посвящение и мечта поэта. - С.Д.*

И когда вас приводили к Шекспиру, вы подходили к нему, возможно, через пурпурные пятна, башни с облаками или Клеопатру на ее ладье; и если вы смотрели на Королевскую академию, вы проходили через фантазмагорию отдаленных происшествий и патетических сцен, и вам хотелось, чтобы вам объяснили, о чем они.

Конечно, все это время настоящие вещи были вполне доступны; была "Золотая сокровищница"<sup>87</sup> с публикациями елизаветинской лирики, были Китс и "Древний моряк",<sup>88</sup> романы Вальтера Скотта и великие художники прежних времен. Но эти последние, без какого-то руководства, могли показаться капризными и фантастическими. Думаю, у меня сложилось впечатление, что красота - это нечто экзотическое, а поэтическое воображение подразумевает фантазирование на тему очень причудливых и прекрасных вещей, находящихся вдали от цивилизации. Человек наслаждался вещами, более близкими к дому и более подлинными; но, возможно, он не знал, что их следует называть "красотой" и что они требуют воображения.

Великое откровение пришло, вероятно, ко многим людям под влиянием трех факторов: Рёскин с его интерпретацией Тернера<sup>89</sup> и теорией красоты как выражения жизни рабочего; сближение греческой и современной драмы через более глубокую интерпретацию Еврипида, начиная с Браунинга и заканчивая профессором Г. Мюрреем,<sup>90</sup> и, как ни странно, движение

<sup>87</sup> *The Golden Treasury of English Songs and Lyrics* - популярная антология британской поэзии, первоначально отобранная для публикации Фрэнсисом Тернером Пэлгрейвом в 1861 году. - С.Д.

<sup>88</sup> *The Rime of the Ancient Mariner* (первоначально *The Rime of the Ancyent Marinere*) - самая большая поэма британского поэта Сэмюэла Тейлора Кольриджа, написанная в 1797-1798 годах. - С.Д.

<sup>89</sup> Рескин предложил более символическое толкование работ Тернера, чем это было ранее принято. - С.Д.

<sup>90</sup> Джордж Гилберт Эме Мюррей (1866 - 1957) - британский интеллектуал, был выдающимся исследователем языка и культуры Древней Греции, возможно, ведущим авторитетом в первой половине двадцатого века. - С.Д.

прерафаэлитов в английской живописи, которое, как Вальтер Скотт и Уильям Моррис, соединило конец романтического импульса с тем, что я бы назвал восходящим импульсом простого гуманистического и юмористического видения. Несомненно, прерафаэлиты обладали всеми романтическими качествами но, именно от Берн-Джонса<sup>91</sup> некоторые из нас узнали, как на самом деле выглядит старая кирпичная стена, и, конечно, в основе своей романтизм и натурализм едины в символизме.<sup>92</sup> Так мы чувствовали себя, когда по-настоящему вникли в Шекспира и увидели, как одно и то же огромное поэтическое воображение создает Титанию и проникает в ткача Боттома, и сталкивает Фальстафа с Гамлетом.

Позднее развитие живописного искусства было весьма примечательным; приходится сожалеть, что Уильям Моррис опубликовал свою тираду против Импрессионизма в "Эссе об искусстве и ремеслах"; но это слово может передавать столь много вещей, что не стоит слишком на этом сосредоточиваться. Взятое в смысле работы Стивенсона о Веласкесе,<sup>93</sup> оно представляется откровением. И если проследить за образованием нашего обычного человека, то можно сказать, что последние движения в живописном искусстве включали в себя, по крайней мере, фазы, которые позволили ему увидеть мир с более широким и проницательным воображением. Что бы ни наделило его новым

<sup>91</sup> Сэр Эдвард Коли Берн-Джонс (1833 - 1898) - художник и дизайнер, связанный с Братством прерафаэлитов, в которое входили Данте Габриэль Россетти, Джон Милле, Форд Мэддокс Браун и Уильям Холман Хант. - С.Д.

<sup>92</sup> Под символизмом я понимаю не эзотерическую доктрину, а признание духовного единства во всех проявлениях.

<sup>93</sup> Stevenson, R.A.M. Velasquez. London: George Bell, 1899. Стивенсон, Роберт Алан Моубрей (1847-1900) - британский искусствовед, двоюродный брат писателя Роберта Льюиса Стивенсона. Некоторые другие работы: Engraving (1886), Peter Paul Rubens (1898). - С.Д.

даром зрения, он должен считать это приобретением. И сближение между греческим и современным искусством и театральным представлением в последнее время значительно продвинулось благодаря движению к упрощению сценического сопровождения и драматической структуры. Мы можем видеть и чувствовать греческое искусство как непосредственно человеческое, разделяя прямое и страстное выражение, которое мы также находим у наших собственных дверей. Это великий урок - понять, что все хорошее искусство едино. Недавние открытия, сделанные в Китае и Японии, конечно же, убедительно свидетельствуют в этом направлении.<sup>94</sup>

Таким образом, я предполагаю, что воспитание обычного человека в духе прекрасного, начиная, скажем, с шестидесятых годов,<sup>95</sup> в целом было возвращением из сказочной страны к простому видению и человечности. И, конечно, он сохранит свою сказочную страну, и гораздо более благодарно, когда его воображение будет обучено приносить ее в свой дом. Мы можем вспомнить эскизы мистера Рэкхема<sup>96</sup> для "Сна в летнюю ночь."

Во всем этом он лишь узнал то, что для тех, кто обладает даром образного видения, всегда было ясно. Именно совпадение двух столь по-разному приобретенных образов ума, одного - трудовой дисциплиной, другого - природной пронизательностью, представляется интересным и убедительным.

Теперь это предисловие касается проблемы более узкого и более широкого значения красоты, а также очень сложной проблемы красоты и безобразия.

<sup>94</sup> В то время, когда готовился материал этих лекций, происходило «новое открытие» культур Европы и Дальнего Востока с двух сторон. Это характеризовалось, прежде всего, принятием культурной стратегии большей открытости внешнему миру дальневосточными культурами. Так, в Китае культурные процессы, связанные с этим, получили название «Первого Просвещения», о чем мы уже ранее неоднократно писали на страницах нашего журнала. - С.Д.

<sup>95</sup> XIX века. - С.Д.

<sup>96</sup> Артур Рэкхем (1867-1939), британский полиграфический дизайнер и художник книги. - С.Д.

*Пока существуют обычные люди, должно существовать более узкое и более широкое значение красоты, и оно имеет определенное обоснование в видах красоты.*

*i. Должно существовать общее слово для того, что мы считаем эстетически прекрасным. Если в вещах вообще должен быть какой-то разум, то это, эстетически прекрасное, должно иметь общее свойство и общее обоснование, и единственное слово, которое мы можем найти для этого свойства, - это слово "прекрасное". И, как мы увидим, степени его употребления, его вариации делают невозможным окончательно провести границу между тем, что прекрасно, и тем, что не прекрасно, нигде в этом широком диапазоне эстетически прекрасного. Я хочу сказать, что широкое использование слова "прекрасный" в конечном итоге является правильным.*

*ii. Но опять же, пока существуют обычные люди, нам нужно слово для обозначения того, что с первого же взгляда эстетически приятно; или приятно для обычного чувства; и для этого мы никогда не добьемся того, чтобы общепринятый язык отказался от слова "красивый". Мы всегда найдем возражения, если скажем, что даже возвышенное - это форма прекрасного, а когда мы дойдем до сурового и ужасного, гротеска и юмора, если мы назовем их прекрасными, то, как правило, вступим в противоречие с обычаем. И я полагаю, что существует реальная конкретная разница между прекрасным и возвышенным, например.*

*Итак, мы можем сказать, что красота в более широком смысле,<sup>97</sup> который также является более правильным смыслом, к которому пришли в результате образования и который*

<sup>97</sup> В дальнейшем обсуждении читатель может быть озадачен отношением двух фаз красоты, "легкой" и "трудной", а также трех предложенных случаев "трудности" в красоте, к различным видам прекрасного, таким как собственно красота, возвышенность и другие, которые упоминаются то тут, то там в тексте, но методически не рассматриваются. Я должен пояснить, что методичное изложение видов прекрасного было для меня слишком сложной задачей в рамках этих лекций, и поэтому я ограничился объяснением того, как вообще может существовать подлинная красота, которая при этом выходит за рамки того, что сейчас называется этим именем. Различия, приводимые в дальнейшем тексте, сродни специфическим, но не совпадают с ними.

*предпочитают, как мне кажется, люди, наделенные большой эстетической проницательностью, - красота в этом широком смысле - то же самое, что и эстетически превосходное. Но в соответствии с обоснованным употреблением этот более широкий смысл красоты, равный эстетически превосходному, должен быть принят как содержащий два класса: легкую красоту и трудную красоту, включая возвышенное и т. д., соответственно.*

*1. Опасно, наверное, приводить примеры, которые могут оскорбить чьи-то убеждения, но характер легкой, или фабульной, красоты, как мне кажется, легко узнаваем. Она совпадает с тем, что по причинам, которые нельзя назвать неэстетичными, сразу же нравится практически всем. Простая мелодия, простой пространственный ритм, как у изразцов в камине, роза, юное лицо или человеческая форма в ее расцвете - все это доставляет простое, прямолинейное удовольствие обычному "телу и разуму". Нет смысла продолжать этот список.*

*Здесь необходимо сделать интересное и важное замечание. Конечно, можно возразить, что самые великие достижения искусства и самые прекрасные и великолепные вещи в природе привлекают всех, и обычных людей, и других, так что мы не должны отрицать универсальность привлекательности прекрасных вещей как характер, который подразумевает тривиальный или поверхностный характер. Иными словами, кажется, будто какая-то простая красота - это все же красота высшего типа.*

*В ответ на это я склонен думать, что нам следует проводить различие между более простыми типами красоты и тем, что можно назвать простой победоносной или триумфальной красотой; между Венерой Медичи и Венерой Милосской; между открытием Мармиона и первым хором Агамемнона. Я полагаю, что очень великие произведения искусства часто обладают простыми аспектами, которые имеют очень широкую привлекательность, отчасти по хорошим причинам, отчасти по менее хорошим. Ниже мы увидим одну хорошую причину.*

Таким образом, я не думаю, что существование триумфальной красоты опровергает тот факт, что существует класс простой красоты.

Поэтому я считаю, что мы не можем отказаться от различия между легкой и трудной красотой. Я сразу же перейду к последней, чтобы на контрасте более точно объяснить, что я имею в виду.

2. Трудность, равная для некоторых людей отталкиванию, которая относится к такой красоте, как более редкая привлекательность, может принимать различные формы. Я предлагаю три. Я не утверждаю, что они охватывают все случаи. Я назову их: (а) сложность; (б) напряженность; (в) масштабность.

(а) Случай со сложностью очень показателен, потому что в нем часто можно продемонстрировать, что более совершенный эстетический объект обладает всем тем, что есть у более простого, в превышающей степени. Это можно показать на примере многих обычных узоров, например, на примере обычных валют, которые так часто встречаются отдельно и которые также сочетаются с узором пальметто в узоре с потолка сокровищницы в Орхомене. И я полагаю, что то же самое можно продемонстрировать в полной мере в музыке, где неспособность оценить часто является просто неспособностью следовать конструкции, которая обладает затейливостью выше определенной степени. И, несомненно, возникает положительное отвращение к трудностям, которые мы не можем разрешить. В эстетическом воспитании очень заметно, как оценка того, что слишком сложно для нас, начинается с отдельных фрагментов, которые знакомят нас с пронизывающим прекрасным качеством текстуры, которую мы пытаемся понять: прекрасное лицо на старой итальянской картине, прежде чем мы будем готовы понять ее "музыку пространств"; великолепное двустушице в "Сорделло",<sup>98</sup> которое, как говорят, содержит самые прекрасные

<sup>98</sup> Историческое стихотворение Роберта Браунинга, 1840.

*отдельные дистихи в английском языке; или простая мелодия в великой симфонии. Когда человеку демонстрируют, что текстура в каждой точке изысканно прекрасна, как это всегда бывает в произведениях, которые представляют собой более высокий и редкий критерий оценки - мы можем вспомнить "Ад" Данте - легче поверить, что неспособность понять целое - это просто недостаток способности внимания. И прогресс образования подтверждает это предположение. Сложная красота просто дает вам слишком много, в один момент, того, чем вы вполне готовы насладиться, если бы только могли воспринять это целиком.*

*(b) То же самое верно и в отношении высокого напряжения чувств. Аристотель говорит о "слабости зрителей",<sup>99</sup> которые уклоняются от сути трагедии. Иными словами, способность выдерживать и наслаждаться чувством при высоком напряжении встречается довольно редко. Принцип тот же, что и в случае с затейливостью, но это другой случай. Такое чувство может быть воплощено в структурах, например, в словах, которые выглядят очень просто. Но для их восприятия требуются глубокие усилия и концентрация. В качестве исключения, в рамках данного конкретного случая, можно привести прекрасный пример того, что я назвал триумфальной красотой - красотой, которая, хотя и отличается высочайшим качеством, является универсальной в своей привлекательности. Я имею в виду, когда отрывок чувства в высоком напряжении, просто и непосредственно выраженный, имеет ту смесь удачи и достоинства, которая заставляет его задеть какой-то великий нерв человечества и тем самым завоевать симпатии всего мира. Великие художники, от Платона до Бальзака, подчеркивали эту возможность, и Бальзак, по крайней мере, был не тем человеком, который без нужды допускал что-либо в ущерб чистой прерогативе искусства. Я не встречал ни одного мужчины или женщины, которым бы не понравилась "Деметра из Книдоса", и,*

<sup>99</sup> Поэтика, XII, 7.

конечно же, ее нельзя списать на легкую красоту в обесценивающем смысле этого слова.

Но в целом можно сказать, что обычный ум - а все наши умы порой бывают обычными - не приемлет никаких больших усилий или концентрации, и по этой же причине возмущается простыми и суровыми формами, которые часто являются единственным подходящим воплощением такой концентрации - формами, которые обещают, как говорит Пэйтер, большую выразительность, но только при условии, что они будут восприняты с большим вниманием. Требуемое усилие - не совсем интеллектуальное; это нечто большее, это имагинативное усилие, то есть, как мы видели, такое, при котором тело и разум, не опираясь на фиксированную систему, подобную принятому традиционному знанию, должны создать для себя целостный опыт, в котором они смогут "прожить" находящееся перед ними воплощение. Когда король Джон говорит Губерту единственное слово "смерть", это слово, в некотором смысле, легко воспринимается; но для того, чтобы понять состояние всего человека, стоящее за этим прерванным произнесением, может потребоваться полная трансформация ментальной установки. И такая трансформация может быть совсем не легкой и не комфортной; она может быть даже ужасной, так что, по выражению Аристотеля, слабость зрителя сжимает его. И это очень похоже на то, что в той или иной мере относится ко всему великому искусству, да и вообще ко всему великому в любом виде. Несомненно, существует обида на великое, если мы не можем подняться до него. Я пытаюсь объяснить, что во всей этой сложной красоте, выходящей за рамки того, что удобно для слабого или робкого ума, есть не что иное, как "большее" из того же прекрасного, которое мы находим на первый взгляд приятным, измененным только тем, что его усилили. Но этого достаточно, чтобы мы не смогли признать его красотой, кроме как с помощью самообразования или естественного озарения.

(с) Я предложил еще одно измерение более трудной красоты под названием "масштабность".

*Примечательно и довольно поразительно, что есть истинные ценители красоты, хорошо эрудированные, которые не могут по-настоящему насладиться Аристофаном, или Рабле, или сценами Фальстафа у Шекспира. Это опять же, смею думать, "слабость зрителя". В сильном юморе или комедии вы должны пережить своего рода растворение привычного мира. Все серьезные, общепринятые вещи показываются вам наперекосяк; красота, в узком и актуальном смысле, в том числе. Колический дух наслаждается за счет всего; боги изголодались и смирились с тем, что птицы повелевают воздухом, отсекая жертвенный пар, на котором они жили; Титания влюбляется в ткача Боттома; Фальстаф выставляет дураком лорда Верховного судью Англии*

*Все это требует особой силы, чтобы с сочувствием охватить масштаб. Вы должны чувствовать во всем этом освобождение; это отчасти похоже на отдых в горах или морское путешествие; привычный масштаб всего меняется, и вы сами, возможно, открываетесь себе как ничтожное насекомое или моральный ханжа.*

*И надо заметить, что вам нужны силы, чтобы охватить всю эту ширь, не потеряв при этом центра. Если бы вы полностью утратили нормальный взгляд на все эти вещи, которые вам предстоит увидеть с ног на голову, комедия была бы убита сразу. Именно контраст создает юмор. Если религия не является для вас серьезной вещью, то шутить над ней не стоит.*

*В этой области, в области юмора, выражение, как мне кажется, неизбежно очень сложное, как и чувство, которое оно воплощает. Это своего рода контрвыражение - нормальное, все это, плюс еще одна точка зрения, карикатурная, шаржированная, нагруженная или обремененная преувеличенным значением.*

*Таким образом, здесь снова есть нечто большее, по сравнению с обычным опытом прекрасного; есть широкий спектр форм, все они отличаются отношением к обычному отношению. А это требует и сложности выражения, и сложности настроения, сильно отклоняющихся от линий обычных настроений серьезной*

жизни и даже серьезного эстетического опыта. Комедия всегда шокирует многих.

Такова боле трудная красота. Таким образом, настаивая на этих двух категориях красоты, мы преследовали две цели.

Во-первых, чтобы отстоять, как не просто удобное, но и правильное, распространение термина "красота" на все, что эстетически прекрасно. Ибо пронциательность одаренных людей рассматривает все это как единое целое; и признание одной и той же природы во всем этом в результате искреннего самообразования - это вопрос большего или меньшего внимания и воображаемого усилия. Не существует постоянной границы между легкой и трудной красотой.

И, наверно, все мы замечали, что дар ценить прекрасное больше связан с искренностью характера, чем с интеллектуальными способностями. В оценке великих вещей так много зависит от поучительности, отсутствия самопоглощенности и стремления к критике.

И, во-вторых, она должна была подготовить нас к решению фундаментальной проблемы - что мы понимаем под настоящим безобразием. Ведь этот рассказ о степенях и областях красоты в какой-то степени отбрасывает существующую антитезу красоты и безобразия.

Сложность, напряженность и масштабность составляют очень большую часть так называемого безобразия, то есть того, что шокирует большинство людей, или кажется им отталкивающим неинтересным, или чрезмерно напряженным, или фантастическим. Вся эта часть безобразия объясняется слабостью зрителя, независимо от того, является ли его объектом природа или искусство. Обратите внимание, как медленно, например, красота старости, я имею в виду настоящей, морщинистой старости, а не величественной и великолепной старости, получает признание в скульптуре; я думаю, не раньше александрийского периода.

Прежде чем продолжить, лучше всего вернуться к одному фундаментальному моменту и прояснить его. В первой лекции мы

начали с того, что описали эстетическое отношение как включающее приятное чувство такого-то и такого-то рода. Но теперь мы увидели, что приятное чувство, которое сопутствует восприятию красоты, не является предшествующим условием красоты. Оно не является на каком-то другом основании удовольствием, которое затем, будучи выраженным, становится прекрасным. Это приятность, не предшествующая восприятию красоты, но возникающая в нем и благодаря ему, в свободе или расширении, которым ум наслаждается в акте и через него, который дает или находит адекватное воплощение его чувству, и таким образом делает чувство тем, чем оно является. Поэтому не следует говорить, что приятность является условием красоты; скорее, красота является условием приятности. Красота по сути своей наслаждается; она живет в наслаждении определенного рода. Но вы не можете составить ее из наслаждений другого рода.

Теперь о настоящем безобразии. Это должно означать, если оно вообще что-то означает, непобедимое уродство, такое, которое ни одно здравомыслящее воображение не может рассматривать как красоту. Это должно быть совсем другое, чем сложная красота.

В этом вопросе об истинном безобразии кроется общий парадокс, который относится и к родственным вопросам об ошибках и моральном зле. Я изложу его сначала на общем языке, чтобы он представлял философский интерес.

Красота - это чувство, ставшее пластичным. Теперь вещь, которая противоречит красоте, которая производит эффект, контрастирующий с ее эффектом - то, что мы называем "безобразием", - сама должна быть либо пластичной (= выразительной), либо нет.

Если оно не пластично, то есть не имеет выразительной формы, с помощью которой оно воплощает что-либо, то для эстетических целей оно - ничто. Но если оно пластично, то есть имеет выразительную форму, а значит, воплощает чувство, то

оно само подпадает под общее определение прекрасного как = того, что эстетически прекрасно.

Вы можете возразить: ах, но ведь безобразное выражает лишь нечто неприятное. Но мы уже видели, почему это нам не поможет. Если объект подпадает под определение красоты, то (если предположить, что определение верно) то, что он нам неприятен, объясняется лишь нашей слабостью и недостатком воспитания, и он попадает в пределы сложной красоты. Таким образом, мы возвращаемся к парадоксу: если у него нет выразительной формы, то он ничто для эстетики. Если же она есть, то относится к прекрасному. Это не придирка. Это фундаментальная трудность, связанная с красотой, истиной и добром; она возникает, когда вы пытаетесь установить противоположность всему, что зависит от полноты. Попробуйте любовь и ненависть. Ненависть должна быть противоположностью любви; а что вы ненавидите и почему? На что направлена ваша ненависть? Она не может быть направлена ни на что. Она должна быть направлена на что-то определенное и держаться вместе по какой-то причине, и эта причина должна быть природой чего-то, что возмущает вас в некотором роде, нарушает ваши цели и симпатии. Поэтому, когда вы заполняете все это и видите в полном объеме то, на что оно направлено, ваша ненависть превращается в своего рода любовь; это положительная страсть к чему-то, чему мешает что-то другое. С ошибками происходит тот же парадокс.

Так, едва ли можно сказать, что безобразное полностью выражает что бы то ни было. Ведь если бы это было так, то оно *ipso facto* стало бы разновидностью красоты. И, утверждая это, вы полностью уходите в доктрину "слабости зрителя" и фактически говорите, что не существует такой вещи, как непобедимое уродство. Я склоняюсь к подобной точке зрения, но необходимо учитывать и другое.

Возьмем, к примеру, простое кажущееся уродство, обусловленное слабостью нашего внимания или воображения. Кажется, что это положительный эстетический эффект,

который должен быть объяснен так же, как если бы он был фундаментальным и непобедимым. Когда мы оцениваем внешность как уродливую, даже если в конечном итоге мы ошибаемся, что мы хотим этим сказать?

Можно сказать, что уродлива та внешность, которая, как и все остальное, имеет форму и самовыражение, но форму такую, что производит впечатление бесформенности. Немецкое слово "Unform" наводит на размышления. Означая прежде всего "бесформенность", оно может также передавать импликацию безобразия. Мы можем продемонстрировать то же употребление, сказав, например, "Это отвратительная шляпа, она совершенно бесформенная". Но, на первый взгляд, это может означать только то, что вещь имеет не ту форму, которую мы ожидаем. А если бы даже и существовало выражение невыразимости, то в нем, в каком-то смысле, присутствовали бы самые высокие достижения возвышенного и юмористического. Для возвышенного возьмем знаменитый отрывок из книги Иова или описание смерти у Мильтона. Они представляют вашему воображению нечто, чье эстетическое воплощение состоит в том, что оно слишком ужасно, чтобы быть воспринятым в форме. Или, если говорить о юморе, то очень легко рассказать историю без смысла, но очень умно и сложно рассказать историю, смысл которой в том, что у нее нет смысла. Безобразие не может быть простым выражением того, что не может обрести определенную форму. Даже в отвращении к сложной красоте есть положительное качество диссонанса, хотя, возможно, мы должны быть в состоянии его преодолеть.

Мы должны попробовать еще раз. Можно представить себе сочетание прекрасных выражений, которые должны противоречить друг другу так, чтобы целое было уродливым, то есть неспособным в целом воплотить какое-либо одно чувство; хотя части были прекрасны. Это было бы в одном смысле невыразительно, т.е. конфликт или разлад выражений. И эта ошибка может быть умножена; может быть совокупность прекрасных частей, которые вообще отказываются объединяться

*в единое воплощение. Я полагаю, что такие случаи встречаются, и нельзя сказать, что это просто отсутствие красоты. Несомненно, они произвели бы положительный шокирующий эффект. Но мы видим, чем бы они были. Они не были бы чем-то новым и чуждым, привнесённым откуда-то еще, кроме красоты. Они заключались бы в том, что красота находилась бы не там, где нужно, параллельно тому, как если бы мы представляли себе моральное зло как доброту, находящуюся не там, где нужно. Вы можете легко представить себе случай злоупотребления человеческой формой, заменив ее конечностями низших животных, как у фавнов или средневековых дьяволов. Предположим, что красивое шелковистое ухо таксы заменяет ухо красивого человеческого лица. Это было бы, как мне кажется, ужасно отвратительно. В принципе, я думаю, здесь мы имеем подлинный случай безобразия. Но мы видим, насколько ограничен его антагонизм с красотой. Тогда снова возникает проблема, не может ли в целом контексте того, что воображается, этот разлад сам по себе стать выразительным и подчинить себе красоту, как в какой-нибудь сказке о чарах. Если да, то заметьте, что он действительно становится частью всей красоты. Называть его уродливым и рассматривать его как блестящую обертку для красоты, как темное для светлого, - это полусерьезная теория.*

*Итак, мы еще не дошли до истинного или неустраняемого безобразия; хотя мы приблизились к нему настолько, что нашли нечто сродни ему в форме "невыразительности".*

*Для Кроче уродливое - это чисто невыразительное. Но это, как мы видели, не совсем возможно.*

*Невыразительное, кроме как самопротиворечием, не является ничем. Ибо как может быть невыразительной любая внешность? Его недостаток может быть обусловлен только нашей недостаточной проницательностью и сочувствием. Скажем иначе: если безобразное - это неэстетичное, что ж, тогда оно вообще не эстетично, и нас оно не касается. Таким образом, мы, похоже, дошли до этого. Если существует истинное безобразное,*

которое оценивается эстетически и которое не является просто неудачей нашего воображения, то это должна быть внешность, которая одновременно выразительна и невыразительна, эстетически оценивается, но неэстетична. "Нужно искать то же самое, что ищут в прекрасном, и находить его противоположность" (Зольгер<sup>100</sup>). Иными словами, внешний вид должен предполагать адекватное воплощение чувства, но в то же время разочаровывать его. Воображение должно быть одновременно возбуждено в определенном направлении и расстроено в нем. Боль от диссонанса в музыке, как говорят, похожа на попытку определить в уме сумму и обнаружить, что числа слишком велики. Мерцающий свет - еще один простой пример; если период мерцания таков, чтобы сначала удовлетворять глаз, а затем когда провераешь его работу, это может оказаться очень болезненным.

Затем, возвращаясь к нашему рассказу о воплощении чувств и опыту растущей горы, мы видим, что любая внезапная проверка или разрыв в шаблоне, например, очевидное нарушение симметрии, если оно не объясняется воображением, должно иметь такой эффект: возбуждать ум в определенном направлении, а затем препятствовать ему в том же направлении. Этот двойной эффект может быть подведен под общую главу невыразительного. Но, конечно, это не просто невыразительное - это, как мы уже говорили, было бы, по крайней мере, эстетически ничто. Это форма выражения, намерение которой можно обнаружить, очень часто это воспоминание о каком-то другом

100 Solger, K.W.F. Vorlesungen über Aesthetik. Berlin, 1829). S. 101. Карл Вильгельм Фердинанд Зольгер (1780-1819) — немецкий философ, ученик Фридриха Шеллинга. Изучал право в университете Галле, но заинтересовался античной культурой, в древнегреческий латинский языки. В 1802 году Зольгер поехал в Йенский университет с целью прослушать курс лекций, которые читал там Шеллинг. Лекции произвели на него большое впечатление. Видимо, в результате он принимает окончательное решение о смене профессиональных интересов. В 1804 году Зольгер опубликовал свой перевод трагедии Софокла «Царь Эдип», получивший высокую оценку экспертов и публики. По окончании университета действительно посвящает дальнейшую деятельность философии. В 1808 году защищает диссертацию и становится профессором эстетики университета во Франкфурте-на-Одере, а с 1811 года преподает в Берлинском университете. Основная публикация в переводе на русский язык: Зольгер, К.В.Ф. Эрвин: четыре диалога о прекрасном и об искусстве. М.: Искусство, 1978. - С.Д.

удачном и превосходном выражении, но которое в исполнении нарушает свое собственное намерение. Таким образом, в нем присутствуют два фактора, которые мы считали необходимыми: предложение выразительности и ее противодействие завершением, противоречащим ей. Это должна быть история без смысла, а не карикатура на бессмысленность, потому что в этом случае недостаток превращается в достоинство, но все же это рассказ.

Разница между этим и случаем противоречивых красивых выражений, о котором мы говорили раньше, в принципе не очень велика, потому что мы не можем отказаться от наблюдения, что каждая форма что-то выражает. Разница в том, что в данном случае предложение красоты сбивается выражением, которое состоит в прерывании и положительной отмене или отрицании того, в чем заключалась значимость предложения. Простая асимметрия, совершенно неспровоцированная, является, как мы уже говорили, типичным случаем.

Таким образом, мы приходим к общему результату, что главная область, в которой следует искать непреодолимое уродство, - это область бессознательных попыток красивого выражения, одним словом, область неискренного и аффектированного искусства. Здесь обязательно присутствует сам корень уродства - претензия на чистое выражение, которое только и может иметь явный и положительный провал. Я полагаю, что природные явления могут иметь тот же эффект и, следовательно, быть по-настоящему уродливыми. Но между этими двумя категориями существует большая принципиальная разница, потому что природе мы никогда не можем вменить сознательное усилие по созданию красивого выражения; и поэтому конкретный контекст, в котором мы видим отрицание такого усилия, всегда должен быть выбран нами самими. Таким образом, уродливый эффект должен быть в какой-то степени обусловлен нашим собственным неправильным выбором, а не существом самой природы; хотя, конечно, можно возразить, что именно потому, что у нее нет сознательного выбора, она должна

принимать порицание за свои уродливые проявления, равно как и порицание за прекрасные. Но на это можно возразить: "Да, но в бесконечном богатстве контекстов и проявлений у нее всегда есть возможность выбрать красивую форму, и поэтому мы не имеем права привязывать ее к уродству, которое на самом деле происходит из нашего ограничения". Вы можете снова ответить, что если все оставить на наше усмотрение, то в уродстве можно увидеть столько же возможностей, сколько и в красоте. Но я сомневаюсь в этом. Если намеренное стремление к красоте - главное условие безобразия, то в природе главное условие безобразия, конечно, отсутствует, в то время как неизмеримые запасы формы и порядка столь же безусловно присутствуют для тех, кто может их вызвать.

То же самое в значительной степени относится и к миру полезных предметов, пока они претендуют на то, чтобы быть не более чем они есть. Пока они не могут быть обманом; и их твердая простота цели вполне может позволить увидеть в них красоту, обусловленную, так сказать, их единодушием, которое может сделать их форму единым гармоничным выражением. С другой стороны, любая попытка придать им просто декоративную красоту, не соответствующую их цели, сразу же делает их положительно безобразными.

Это дает нам ключ к разумной оценке бытующей идеи о том, что уродство порождено человеком, а не природой. В принципе, она основывается на отмеченном нами факте, что только человек обладает способностью к попытке достичь чистого выражения ради него самого, другими словами, красоты, и поэтому он гораздо более склонен создавать видимость комбинированной попытки и неудачи, которая, как мы видели, является сущностью уродливого. Стоит прояснить еще одну двусмысленность в распространенной фразе. Является ли красота целью искусства? Является ли выражение "искусство ради искусства" девизом, передающим истину?

Я надеюсь, что выбранная нами линия покажет свою ценность, облегчив работу с этими идеями. Красота, как мы видели, -

*понятие неоднозначное. Если она означает некий заданный идеал, который заранее накладывает ограничения на индивидуальную выразительность, нечто вроде легкой красоты, исключаящей то, что не под силу нам постичь в данный момент, тогда очень опасно говорить о том.*

*что красота - это цель искусства. Опасно, если это означает, что мы заранее знаем, какого рода или типа должна быть наша красота. Ведь красота - это прежде всего творение, новое индивидуальное выражение, в котором возникает новое чувство. И если мы понимаем это так, то нет особого смысла говорить о том, что это цель искусства, поскольку мы не знаем заранее, какой она должна быть. Если же мы понимаем это иначе, как ранее предписанное правило, то это нечто, что должно быть враждебно свободному и полному выражению ради выражения. В таком случае цель искусства - это не вся цель, а только искусство в цели, и это роковое разделение.*

*В отношении "искусства ради искусства", как мне кажется, справедлива та же критика. Она ни о чем не говорит, если говорит только о том, что цель искусства - делать то, что искусство действительно стремится делать. Но если она означает, что искусство - это некая ограничивающая концепция, некий общий стандарт, принятый заранее, тогда, я полагаю, она становится активно злонамеренной. Тогда цель искусства уже не может быть полноценной саморазвивающейся целью, которая и есть цель искусства, потому что искусство как абстрактная концепция была вброшена в идею цели, неся с собой фатальное и ограничивающее самосознание. Правильно применяя метод или принцип, вы не думаете о методе или принципе. Вы думаете о работе, а живете методом или принципом. Искусство, как и знание, творческое и индивидуальное, и вы не можете заранее предусмотреть, куда оно вас приведет. А если вы попытаетесь это сделать, то окажетесь неверны их свободе.*

*В этих лекциях я не пытался дать систематический отчет ни о формах красоты, например, о трагическом и возвышенном, ни об историческом развитии искусства. Я хотел сконцентрироваться*

на одной ведущей концепции, концепции того, как объект воображения может быть выразителем чувства, и последствий этого способа выражения для выражаемого чувства. И что мне хотелось бы сделать с негативной точки зрения, насколько это еще необходимо в наши дни, так это сорвать позолоченную вуаль, так сказать, гламур, который нависает над лицом красоты и отделяет ее от жизни. Мы не выступаем за так называемый "реализм"; наше представление о воображаемом видении делает его просто абсурдным. Но я пытаюсь доказать, и не просто доказать, а помочь себе осознать, как весь мир красоты, начиная с греческого ключа, с одной стороны, и нашего восхищения изгибом водопада с другой, вплоть до хитросплетений величайшей архитектуры или напряженности шекспировской трагедии, - это индивидуальная работа одного импульса, одинакового у зрителя и творческого художника, и лучше всего он виден, когда мы проникаем в сердце силы и величия под покровом обыденной судьбы или трагической коллизии, где нет золотой дымки, льстящей нашей праздности и роскоши. И теперь, как всегда, слова человека кажутся бессмысленной сказкой, которая не доходит до сути его намерений. Позвольте мне закончить цитатой из раннего трактата Гете, в которой в нескольких кратких штрихах содержится все то, о чем я говорил, и, как мне кажется, зародыш всего того, чему научила нас эстетика последних ста лет. Только я должен предупредить, что он использует термин "прекрасное" иногда в том смысле, против которого мы с ним в равной степени работаем, - в смысле легкой красоты.

Отрывок, однако, объясняет сам себя:

"Когда я впервые отправился посмотреть собор, моя голова была забита общими представлениями о хорошем вкусе. Я почитал, не понаслышке, гармонию масс и чистоту форм и был заклятым врагом путаных капризов готического декора. Под рубрикой "готика", как под статьей в словаре, я собрал все ошибочные синонимы, которые когда-либо приходили мне в голову: "беспорядочный, неестественный, нагромождение случайностей,

лоскутное шитье, перегруженность". /.../ Насколько неожиданным было чувство, с которым это зрелище поразило меня, когда я предстал перед зданием. Моя душа наполнилась огромным и полным впечатлением, которое, поскольку оно состояло из тысячи гармоничных деталей. Я смог почувствовать вкус и насладиться, но никак не понять и объяснить. Как постоянно я возвращался, чтобы насладиться этим полунебесным наслаждением, чтобы постичь в их творчестве гигантский дух наших старших братьев! /.../ Как часто вечерние сумерки прерывали дружелюбным отдыхом утомленный исследовательским взглядом глаз, когда сложные части таяли в цельные массы, которые, простые и великие, вставали перед моей душой, и мои силы с радостью сразу поднимались, чтобы наслаждаться и понимать. /.../ Как свежо встретил он меня в утреннем блеске, как радостно смотрел я на великие гармоничные массы, оживленные в своих бесчисленных мельчайших частях, как в произведении вечной природы, все это форма, и все это несет в себе целое! Как легко поднимается в воздух огромное здание на твердой основе, как оно разбито и вместе с темечно! И как же я не сержусь, когда немецкий ученый-искусствовед, ошибаясь в свою пользу, унижает это произведение непонятным термином "готика"! /.../ "Но ты, дорогой юноша, будешь моим спутником, ты, который стоишь в волнении, не в силах примирить противоречия, конфликтующие в твоей душе; который теперь ощущает непреодолимую силу великой совокупности, а теперь укоряет меня за мечтательность, что я вижу красоту, где ты видишь только силу и грубость. /.../ Не позволяйте заблуждениям встать между нами; не позволяйте женоподобной доктрине современного торговца красотой сделать вас слишком нежным, чтобы наслаждаться значительной грубостью, чтобы в конце концов ваше ослабленное чувство не смогло вынести ничего, кроме бессмысленной гладкости.

Они пытаются заставить вас поверить, что изящные искусства возникли из нашей предполагаемой склонности украшать мир вокруг нас. Это неправда. /.../ Искусство

формируется задолго до того, как оно становится прекрасным, и тем не менее является истинным и великим искусством, очень часто более истинным и великим, чем само прекрасное искусство. Ибо человек имеет в себе формирующую природу, которая проявляет себя в деятельности, как только его существование становится безопасным; как только он свободен от забот и страха, полубог, активный в покое, ищет вокруг него материю, в которую можно вдохнуть свой дух. И вот дикарь переделывает с помощью причудливых черт, ужасных форм и грубых красок свои "кокосы", свои перья и свое собственное тело. И хотя это изображение состоит из самых причудливых форм, тем не менее, не имея пропорций формы, его части согласуются друг с другом, так как одно чувство создало их в характерное целое. /.../ Вот это характерное искусство и есть единственное истинное искусство. Когда оно действует на то, что вокруг него, из внутреннего, единственного, индивидуального, независимого чувства, не обращая внимания и даже не замечая всего, что ему чуждо, тогда рождено ли оно из грубой дикости или из культурной чувствительности, оно целое и живое. Вы видите бесчисленные степени этого у народов и отдельных людей. /.../ Чем больше эта красота проникает в существо ума, кажущаяся единым с ним началом, так что ум не может терпеть ничего другого и ничего другого не производит, тем более счастлив художник".<sup>101</sup>

Это, дамы и господа, практически и есть то, что я пытался до вас донести.



<sup>101</sup> Из статьи Гете *Von deutscher Baukunst*, написанной, когда ему было 24 года. Werke, ed. Stuttgart, 1858, Bd. 25, S. 1. В тексте обсуждается Страсбургский собор. (Статья «О немецком зодчестве» (1773), была посвящена архитектору Страсбургского собора Эрвину фон Штейнбаху. Иоганн Вольфганг Гёте обращается к теме истинного искусства и гения на примере во указанного творения этого архитектора. - С.Д.).

**ОБЗОРЫ / REVIEWS**





**Александр Горбунов<sup>102</sup>**

**ОБЗОР СБОРНИКА  
НАТАНИЭЛЯ ВАЛЛЕНХОРСТА И КРИСТОФА ВУЛЬФА  
“КАРТА АНТРОПОЦЕНА.  
ПОСЛЕ ПРОШЛОГО, ПЕРЕД БУДУЩИМ”<sup>103</sup>**

**Абстракт**

*В настоящей статье представлен обзор работы двух авторитетных европейских антропологов и исследователей антропоцена — профессора Кристофа Вульфа и профессора Натаниэля Валленхорста. Текст содержит в себе краткий обзор программы публикации, основных идей и главных тем. Сборник, о котором идет речь объединяет статьи более трехсот исследователей, работавших над осмыслением антропоцена в качестве новой геологической эпохи, беспрецедентно изменившей облик планеты. Ими была сделана попытка вывести главные проблемы и перспективы решений в областях экологии, социологии, политики, культуры и образования. Почти все работы объединяет беспокойство будущим, его непредсказуемыми проблемами и поиском правильных стратегий в удивительном приключении по имени “человечество”.*

**Ключевые слова**

*Антропология, антропоцен, философия, эстетика, культура, экология, право, образование, насилие.*

*Академический процесс показывает, что время индивидуальных трактатов прошло. Только звезды науки позволяют себе выпускать крупные монографии, оправдано рассчитывая на то, что их точно прочтут. Остальные исследователи предпочитают ра-*

<sup>102</sup> Горбунов, Александр — студент магистратуры кафедры философской антропологии философского факультета МГУ имени М.В. Ломоносова.

<sup>103</sup> Оригинал (“Handbook of the Anthropocene. Humans between Heritage and Future”, издатель Springer Link) доступен по ссылке: <https://link.springer.com/book/10.1007/978-3-031-25910-4#about-this-book>.

ботать в составе группы и продвигаться осторожнее. Формат академического письма осуществляет жестокую сегрегацию большого числа талантливых ученых по принципу известности. Но труд, о котором пойдет речь, представляет собой смешанный тип, берущий лучшее от обоих. Под эгидой известных антропологов Натаниэля Валленхорста и Кристофа Вульфа вышел амбициозный компендиум, посвященный человеку и его мирам обитания.

Первый соредактор освещаемой работы — Кристоф Вульф, профессор антропологии и теории образования, соучредитель Междисциплинарного центра исторической антропологии Свободного университета Берлина, Германия. Неоднократно он приезжал в Россию с лекциями: “Место и роль антропологии в контексте современной культуры” (МГУ имени М.В. Ломоносова), “Антропология как фундамент образования в эпоху антропоцена: новые перспективы” (РГПУ имени А.И. Герцена) и др. Ранее в АУ была проанализирована его последняя монография “О человеческих сущностях, их образах, воображении и перформативности”, [1] с которой мы также настоятельно рекомендуем ознакомиться уважаемым читателям. Профессор Вульф, поддерживая традиции немецкой философии, уделяет особенное внимание эстетической теории и ее актуализации в современных контекстах. Второй ответственный соредактор — Натаниэль Валленхорст, профессор и декан педагогического университета Запада, Франция. Доктор педагогических и политических наук, а также доктор наук об окружающей среде. Профессор Валленхорст является автором и редактором нескольких сборников, посвященных теме антропоцена и педагогики и его работы активно цитируются далеко за пределами родной университетской ойкумены.

Такой тандем ответственных редакторов “Карты антропоцена” сразу предъявляет посвященному читателю всю серьезность замысла, который состоит в том, чтобы собрать в одном месте самые актуальные исследования и размышления о человеке и среде его обитания на сегодняшний день. Контур генеральной стратегии работы составляет тематический ряд из ше-

сти секций и двадцати двух главных тем. Приведем здесь их краткое обозрение.

Начинается работа с секции, посвященной человеческому хабитусу, под названием "Планета: в ловушке между биогеофизическим знанием и неопределенностью нашего приключения". Здесь мы видим, насколько широк заход авторов в тему среды обитания. Как бы высоко оценил такую тему Леви-Стросс! С одной стороны исследователи ставят началом среду, с другой, называют человечество Приключением, что могло бы быть более созвучно сердцу знаменитого философа и этнолога? Секция включает такие темы, как: "Земля как система", "Поверхность Земли и ее элементы", "Жизнь в избытке", "Жизнь как потребление?". Как можно заметить, на лицо структурный подход, раскрывающий среду человека на разных уровнях абстракции. Авторы не ограничиваются сухим описанием, но предлагают читателю свод главных проблем настоящего, остромерно

Вторая секция открывает совершенно другой план, освящая проблематику гуманитарной эпистемологии: "Эпистемология, гуманитарные науки". В ней эксплицируется область, собственно, научного интереса Вульфа и Валленхорста, а именно антропоцен. Оказывается, что нынешний антропологический дискурс довольно турбулентен в отношении реальности и ее понимания, что, разумеется, заставляет выделять ему много пространства при попытках организации полноценного обзора нашего знания. Секцию составляют следующие темы: "Антропоцен и метод интерпретации", "Сложность как парадигма понимания реальности", "Парадигматические тупики технологии", "Принятие ограничений, содержание и польза", "Отказ от ограничений, иллюзорных и деструктивных";

Затем следует непосредственно антропологическая, третья секция. Как и было уже сказано, редакторы постарались отобрать статьи таким образом, чтобы проблемное поле захватывало не только сугубо физическую сущность человека, но и его экзистенциальные черты. И в этом смысле такая неангажированность какими-либо интеллектуальными трендами, принуж-

дающими углубляться в одни темы и избегать других, являет особенную ценность работы, составленной честно и без оглядки на потенциальный интерес целевой аудитории. Разумеется, читателю будет сложнее воспринимать разные типы и стили изложения, потому что невозможно одинаково писать о проблемах гендера и временности человеческого существования, но преодоление этих, не столь существенных для интересующейся публики проблем вернется строицей. Эта секция называется “Человеческие существа, природа и культура” и состоит из следующих главных тем: “Человечество как рождение”, “Человечество как временность”, “Человечество как символизация”, “Человечество как творчество”, “Человечество как справедливость”.

Разобравшись с эпистемологией, редакторы весьма закономерно продолжают раскрытие главных проблем антропоцена секцией, посвященной социологии. Рассматривать человека как изолированное лицо можно бесконечно, но широту обеспечит движение к социуму. В особенности авторов интересует проблема разрыва в технологиях, выявляющих проблемы сильного перекоса в интенсивности социологических образований в их разнообразных izvодах. Секция называется “Общества между прометеанизмом и пост-прометеанизмом” и состоит из трех тем: “Общества и жизнь”, “Общества и среда”, “Общества и власть”

Перспективный коридор открывает секция, посвященная педагогике и образованию, под названием “Глубокие изменения в долгосрочной перспективе: образование, обучение и социализация”. В ней собраны самые интересные идеи по поводу работы с будущим человечества, три статьи из которых принадлежат самому профессору Вульффу. Секция состоит из двух тем: “Развитие субъектификации”, “Развитие социализации”.

Последняя, но одна важнейших, секция, посвящена насилию и разнообразности его проявлений. В нынешнем веке ученым сообществом вкладываются большие интеллектуальные ресурсы для формирования позиции нулевой толерантности к проявлению большинства форм насилия, исключая лишь самые абстрактные и не укладываемые в здравый смысл. Тем не менее, даже мотиви-

рованная рефлексия прошлого столетия оставляет труднопреодолимый шлейф объективации насилия относительно легитимных норм и взаимодействия на уровне макроструктур. Секция озаглавлена как “Насилие и мир” и структурирована темами: “Риск насилия”, “Вызовы международных институций” и “Вызовы миролюбия”.

Как можно заметить, что в приведенном тематическом плане с разной степенью подробности затрагиваются все главные области жизнедеятельности сознательного живого, включая его внешнее, внутреннее и транссубъективное. Острота формируемых уже в заглавиях тем говорит о максимально возможной адекватности теоретических исследований вызовом, бросаемым человечеством научному сообществу.

Возвращаясь к теме больших сборников заметим, что подобный широкоформатный подход рискует не добиться кумулятивного эффекта в распаховании окна овертона, но напротив, может отпугнуть интеллектуальное сообщество избыточной масштабностью. На это возражим тем, что именно такие работы удерживают от неплодотворной аутизации специалистов в т.ч. гуманитарных областей наук. Только такие противоестественные сегодняшнему слуху собрания способны дать необходимую трансдисциплинарную подготовку, позитивно сказывающуюся на качестве интеллектуальных продуктов атомизирующихся направлений исследований. И потому такая работа совершенно актуальна для Эстетики, продвигающейся в познании человека вровень другим дисциплинам.

В заключение стоит сказать, что в результате ознакомления с этим материалом мы наверняка не получим ответы на все вопросы, поскольку человек это неразгадываемое существо. Но что стоит делать, это продвигаться небольшими шагами, чтобы по крайней мере находить решения практическим задачам, извергающимся собственной стихией в чистое небо родного универсума.

[Ссылки](#)

[1] Дзикевич, С.А. Новый вклад в теорию мимесиса: монография Кристофа Вульфа о человеческих сущностях, их образах, воображении и перформативности // *Aesthetica Universalis (Всеобщая эстетика)*. Vol. 2 (21). 2023. С. 15-23.







*Alexander Gorbunov*<sup>104</sup>

**DIGEST REVIEW:  
NATHANIEL WALLENHORST AND CHRISTOPH WOLF,  
ANTHROPOCENE MAP.  
FROM THE PAST, TO THE FUTURE**

**Abstract**

*This article provides an overview of the work by two eminent European scholars of the anthropocene, Professor Christoph Wulf and Professor Nathanaël Wallenhorst. A quick review of the publication program, main ideas and main themes is provided. The collection contains articles by more than three hundred researchers who have worked to conceptualise the Anthropocene as a new geological epoch that has changed the face of the planet in unprecedented ways. They made an attempt to identify the main problems and prospects for solutions in the fields of ecology, sociology, politics, culture and education. Almost all works are united by a concern for the future, it's unpredictable problems and the search for the right strategies in an amazing adventure called "humanity".*

**Keywords**

*Anthropology, anthropocene, philosophy, aesthetics, culture, ecology, law, education, violence.*

*The academic process today shows us that the time for treatises has passed. Only the stars of science allow themselves to publish large monographs, justifiably expecting that they will be read. An ordinary researcher often works collectively and moves more cautiously. It turns out that the format of academic writing carries out a cruel segregation of a large number of talented scientists based on the principle of fame. But the work that will be discussed is a mixed type, taking the best of both. Under the auspices of the famous anthropologists Nathanaël Wallen-*

<sup>104</sup> *Gorbunov, Alexander - master's student of the Department of Philosophical Anthropology, Faculty of Philosophy, Lomonosov Moscow State University.*

horst and Christoph Wulf, an ambitious compendium dedicated to man and his worlds was published.

The first co-editor of the work covered is Christoph Wulf, professor of anthropology and educational theory, co-founder of the Interdisciplinary Center for Historical Anthropology of the Free University of Berlin, Germany. He has repeatedly visited Russia with lectures *The place and role of anthropology in the context of modern culture* (Lomonosov Moscow State University), *Anthropology as the foundation of education in the Anthropocene era: new perspectives* (Herzen Russian State Pedagogical University), etc. Earlier AU has reviewed his latest monograph *On Human Entities, Their Images, Imagination and Performativity*[1] which we highly recommended to the readers. It is also noteworthy that Professor Wulf, being a supporter of the traditions of German philosophy, pays special attention to aesthetic theory and its actualisation in modern contexts.

The second co-editor, Nathanaël Wallenhorst, professor, Western Pedagogical University, France. Doctor of education and political sciences, and Doctor of environmental sciences, professor Wallenhorst is the author and director of several collections devoted to the topic of the anthropocene and pedagogy, and his works are actively cited far beyond the borders of his native university ecumene.

This tandem of *The Map of the Anthropocene* co-editors immediately presents to the enlightened reader the seriousness of the plan, which is to collect in one place the most relevant research and reflections on man and his environment today.

The outline of the general strategy of the work is a thematic series of six sections and twenty-two main topics. Here is a short review of them.

The work begins with a section dedicated to human habitus, entitled *The Planet: Caught between Biogeophysical Knowledge and the Uncertainty of Our Adventure*. Here we see how broad the authors approach is. How highly Levy-Strauss would have appreciated such a theme. On the one hand, researchers start with the environment, on the other hand, they call humanity as *the Adventure*. what could be more consonant with the heart of the famous philosopher and ethnologist? The section in-

cludes topics such as: *The Earth as a System, The Earth's Surface and Its Elements, Life in Abundance, Consumable Life?*. As you can see, there is a structural approach that reveals the human environment at different levels of abstraction. The authors do not limit themselves to a dry description, but immediately present to reader a cluster of the main problems of the present, sharpening their theoretical encyclopedia to the reader's mind.

The second section opens up a completely different plan, covering the problems of humanitarian epistemology: *Epistemology, Sciences and Humanities*. It explicates the area of actual scientific interest of Wulf and Wallenhorst — the Anthropocene. It turns out that the current anthropological discourse is quite turbulent in relation to reality and its understanding, which, of course, makes it necessary to devote a lot of space to it when trying to organize a full overview of our knowledge. The section consists of the following topics: *The Anthropocene as an Interpretative Framework, Complexity as a Paradigm for Understanding Reality*", *"The Paradigmatic Impasses of Technology?*, *The Acceptance of Limits, Containing and Salutary, The Refusal of Limits, Illusory and Destructive*.

This is followed by deep anthropological, third section. As already mentioned, the editors tried to select articles in such a way that the problem field captures not only the purely physical essence of a person, but also his existential traits. And in this sense, such non-involvement with any intellectual trends that force us to delve into some topics and avoid others, is of particular value to a work compiled honestly and without regard to the potential interest of the target audience. Of course, it will be more difficult for the reader to perceive different types and styles of presentation, because it is impossible to write in the same way about the problems of gender and the temporariness of human existence, but overcoming these problems, which are not so significant for the interested public, will return in earnest. This section is called *Human Beings: Bridging Nature and Culture* and consists of the following main topics: *Humanity as Birth, Humanity as Temporality, Humanity as Symbolisation, Humanity as Creation, Humanity as Justice*.

Having finished with epistemology, the editors quite naturally continue to reveal the main problems of the Anthropocene with a section devoted

to sociology. It is possible to consider a person as an isolated endlessly, but movement towards society will provide latitude. In particular, the authors are interested in the problem of the gap in technology, revealing the problems of a strong imbalance in the intensity of sociological formations in their various editions. The section is called *Societies Caught between Prometheanism and Post-prometheanism* and consists of three topics: *Societies and Life*, *Societies and Habitat*, *Societies and Governance*.

The promising corridor opens with a section dedicated to pedagogy and education, entitled *The Profound Changes in the Long Term: Education, Learning, and Socialization*. It contains the most interesting ideas about working with the future of humanity, three articles of which belong to Professor Wolf himself. The section consists of two topics: *Developing Subjectification*, *Developing Socialization*.

And the last, but one of the most important, section is devoted to violence and the diversity of its manifestations. In the this century, the scientific community is investing large intellectual resources to form a position of zero tolerance towards the manifestation of most forms of violence, excluding only the too abstract and those not consistent with common sense. However, even motivated reflection of the last century leaves an insurmountable trail of objectification of violence in relation to legitimate norms and interaction at the level of macrostructures. The section is entitled *Violence and Peace* and is structured with the themes: *Risk of Violence*, *The Challenge of International Institutions* and *Challenge of Peace*.

As you can see, in the above thematic plan, all the main areas of the life of a conscious living being are touched upon with varying degrees of detail, including its external, internal and transsubjective aspects. The severity of the topics formed already in the titles speaks of the maximum possible adequacy of theoretical research to the challenges posed by humanity to the scientific community.

Returning to the topic of large collections, we note that such a wide-format approach risks to achieve a cumulative effect in opening the overtone window, but on the contrary, it can scare off the intellectual community with its excessive scale. We will object to this by saying that it is

*precisely such work that keeps specialists, including humanities and sciences. Only such works, unnaturally wide for today's style, are capable to provide the necessary transdisciplinary competence that has a positive impact on the quality of intellectual products from atomizing research areas. And therefore, such work is absolutely relevant for Aesthetics, which is advancing in the knowledge of man on a par with other disciplines.*

*In conclusion, it is worth saying that as a result of familiarising ourselves with this material, we probably will not receive answers to all questions, since Man is an unsolvable creature. But what is worth doing is to move forward with small steps in order to at least find solutions to practical problems that erupt from it's element into the clear sky of native universe.*

#### **References**

*[1] Dzikovich, S.A. New Contribution to the Theory of Mimesis: Christoph Wulf's Monograph on Human Beings, Their Images, Imagination and Performativity // Aesthetica Universalis. Vol. 2 (21). 2023. P. 23.*



**ПРАКТИКИ / PRACTISES**



**Ondrej Kratky<sup>105</sup>**

**„CONFLICT“ IN TEXT:  
TEMPORALLY-LINEAR – NOT IMMEDIATE! – PERCEPTION**

**Abstract**

<sup>105</sup> *Kratky, Ondrej* - an independent researcher in aesthetic qualities of language and cross-cultural communications, the regular *AU* author, see his previous publications: *Perception, the Measure of Its Duration and Evaluation: Various Authors, Correlated Observations* (*AU*. Vol. 2 (2). 2018), *Where Pierce Ends: Reflections on the Abstract* (*AU*. Vol. 4 (8). 2019), *Small Folklore Forms - Peacocks of the Language* (*AU*. Vol. 1 (13). 2021). This article continues the line of the authors investigations in the sub-field of aesthetics experience concerned with text perception. E-mail: [zakarija@seznam.cz](mailto:zakarija@seznam.cz)

*AU. Vol. 4 (23). 2023*

*In the following paper briefly argue that while the (perception of) „conflict“ (contradiction, „moment of surprise“ etc.) strategically „planted“ by the author into the text (and as such perceived by the perceiver) is quite often understood as something that is „a matter of a moment“ („happens immediately“ or, by virtue of all its components, „simultaneously“), it is, just like the perception of any other text’s components, still of temporally-linear character. Motivated by my conviction that the correct understanding of precisely this fact is an indispensable condition for almost any correct research on perception, I feel the need to repeat this fact once again and, coming up with this concise explanation, once again draw to it the attention I believe it deserves. The main motivation for doing so is my conviction that such a „reminder“ will not only help a better understanding of its main idea, but, at the same time, may also contribute to achieving a better – more objective, „truer“ – understanding of the text perception Process As Such.*

### **Key words**

*Text, perception, temporal linearity, conflict, arousal, cognition*

*What’s generally known as the „point“ of a text, story, event or simple „happening“, is often described by terms like „surprise“, „catharsis“, „unexpectedness“ etc. When a little bit more analytical approach is applied to those terms, those approaching them so may come to using some more precise terms such as „contradiction“, „contrast“, „conflict“ etc.*

*Contrast (contradiction, conflict etc.) is surely a very important (if not the main) attention drawer. This applies to text[ In most of this study, I understand „text“ in its broader sense, i.e. as any cultural unit that is, at least at an elementary level, structured within some paradigm and as such perceived by its perceiver. For a related explanation, see for example Krátký (2020), pp. 49–50 (incl. footnote 1).] of any kind - or, more concretely, while - in such texts that are, from the point of view of perception, linear „by nature“ (for example books, movies etc.), the fact of their (temporally) linear perception is somehow „clear“ or „more obvious“, it is critical to know that - in „immediate“ ones (for example statues, paintings etc.), their temporal linearity is, despite its significantly weaker „obviousness“, no less present – we just must not forget that from the perceptive point of view, we don’t speak about the textual format itself (i.e. some kind of an ostensive „one-off“ composition*

*on a canvas that is placed in a frame, „one-off“ brass, bronze or stone object etc.), but strictly still only about the process of a perceiver’s perception (of the conjoint of stimuli that the text /mediated via its „medium“ /letters on paper, hand-crafted brass, paint-and-shape composition on canvas etc./ offers him).*

*It is namely here that I am of the opinion that the above-described „simplified“ (and, in my opinion, wrong) distinction-making between what is perceived gradually, with time, and what is perceived „immediately“, „at once“, may, on a similar basis, give the impression that also the debated (perception of) „conflict“ („contradiction“, „contrast“ etc.) is a matter of some kind of a simultaneous perceptive event – i.e. that both their perception and evaluation (as „contrast“, „contradiction“, „conflict“ etc.) take place at the very same time.*

*Research, however, shows us that no two – let alone more – texts[ With what I here, again, don’t mean „texts“ in their classical (i.e. written) form, but rather all „paradigmatically at least elementarily structured – i.e. at least in an elementary way meaningful, thus focus-requiring – stimuli“.] may be at the same time an equivalently perceived focus of our conscious attention[ For the description of focus fluctuation in the perception of ambiguous objects, see, for example, Kornmeier, Bach (2012). For the description of brain processes during multistable perception see, for example, Schwartz et al. (2012). For further examples of related research, search with key words such as „perception“, „focus“, „fluctuation“, „multistable“, „ambiguous objects“ etc.]. In addition, to identify this or that stimulus (or combination of stimuli) as „conflictive“ (contradictory, contrastive, surprising etc.), another (mental) operation, as a minimum (i.e. if not more), has to take place. Last but not least, it has been often enough remembered [See, among others, Krátký (2019/a), pp. 72–74; Krátký (2022/a), pp. 117, 124–125, 127, 138, 143 apod.] that text perception is (a series of perceptive events) of a temporally-linear character – and not an act that happens somehow „at once“.*

*This way, - while terms like „conflict“, „contradiction“, „surprise“ etc. may seem to fit well as quick („short-cut“, practical etc.) descriptions of certain situations, - they are, for what is, perception-wise, really happening in these situations, in fact, only rather some kind of rule-of-thumb approximations.*

*It is for all these reasons that, rather than seeing such situations as some instantaneous cognitive episode (and thus thinking that calling them „conflict“ or so is elucidating for them enough), I suggest to opt for approaching them via (the notion of) „expectancy violation“ [For the origin of the term, see Burgoon, Jones (1976); Burgoon (1978); for my operationalization of it within the context of text perception, see mainly Krátký (2019/a, 2019/b, 2020, 2022/a).].*

*On this basis, I hope we are further safe to say that - as long as we agree that there is something to every perceived „text“ (or even „event“, „piece of art“, „movie“, „other peoples' behaviour“, „cultural habits“ etc.) what is called („social“ or „cultural experience-based“ etc.) „norm“, and - if we further agree that it is most importantly this (experience-based) norm, in relation to which the perceiver formulates (all) his expectations, then - whenever the perceiver's expectation (originating from what the perceiver counts with to be the expected /anticipated, foreseen etc./ continuation within the paradigm of the norm) has been „contradicted“ („put in conflict“, „surprisingly contrasted“ etc.) by any further stimuli that are perceived by him, than saying that „his expectations have been violated“ is still the most fitting description.*

*This means that in all such cases where the perceiver's („conflict“-induced) surprise („shock“, „cognitive dissonance“, /un/welcomed disappointment etc.) is present, there also had to „once“ (i.e. before that „conflict“, prior to it etc.) be his expectations which - the perceiver developed thanks to some kind of an „announcement“ stimulus or stimuli made (included, planted etc.) „earlier“ in the text by its author - and which - got eventually violated by virtue of the perceiver's perception of further stimuli inserted, „later on“, into the text, by the same author*

*(within his goal as the author, following his strategy, purpose etc.).*

*On that basis, once again, - while contrast (contradiction, surprise etc.) may be, at times, a fully sufficient (or: relatively exact) term to describe such an occurrence, - expectancy violation in fact covers all the scope of thereto related nuances (while including, in its very nature, also the above temporally-linear principle on which it relies – and which is perhaps most aptly proven by that simple fact that there actually cannot be any violations unless an expectation has been developed).*

*This way, - while I admit that, content-wise, „conflict“ is an outstandingly significant element (or even „milestone“) of the text; - formally (or „technically“), it is of no other mold (or of other composition) than the rest of the text.*

*This way, in turn, „conflict“, -not only consists of the (by the author) gradually „planted“ (and, by the perceiver, in a similarly gradual way absorbed) elements, - but is also, in addition to this basic perceptive sequence, „extended“ by their cognitive processing by the perceiver; as well as their final evaluation by such a perceiver. Within the just presented sequence, it is the last point that is meant to mark the phase in which the identification of the „essence“ (nature, reason, substance etc.) of the „conflict“ (surprise, catharsis, contradiction etc.) takes place that the author wished to endow the text with. The longer, shorter, but always gradual – because temporally linear – character of this process gives its perceiver the opportunity to spend as enjoyable as possible a time with the text, actively perceiving it, as well as – conditions and the perceiver’s capabilities permitting – delving into an as extensive as possible, as well as passionate and satisfying, contemplation of it.*

*As we can see here, only a detailed sequential breakdown of the whole perceptive chain may be considered a valid basis for any further text analysis as such.[ On this, I tried to give an illustrative example in the form of a song perception mapping study in Krátký (2022/b).] Inversely, if the facts that such a breakdown provides aren’t taken in due*

consideration (namely in, but not limitedly to, cases when what is perceived in sequentially ordered chronological phases is worked with as if it were perceived „at once“, in parallel with something else, simultaneously etc.), the recipient's expectancy build-up and its subsequent violation (or, where it is the inverse case of the same, fulfilment), its technical aspects within the perception of text as well as the role it plays in it, will, in my opinion, never get the (research, analytical, rigorous etc.) attention they deserve whenever text analysis is the case.

This may - in some cases result into not „only“ misterming (the author's) norm and (the perceiver's) expectancy violations by notions like „contradiction“, „surprise“ or „conflict“ – but also, - in other cases, into drawing conclusions that (due to being the results of inputs that, because of having been approached, looked at, and thus also understood and named, in the traditional, „simplified“ way, are inexact, too-general or confusingly overlapping) may be quite simply outright wrong.

### **References**

- [1] Bohrn, I. C.; et al. (2012). Old proverbs in new skins – an fMRI study on defamiliarization // *Frontiers in Psychology*. Vol. 3, art. No. 204.
- [2] Burgoon, J. K. – Jones, S. B. (1976). Toward a theory of personal space expectations and their violations // *Human Communication Research*. 2012. 2/2. P. 131–146.
- [3] Burgoon, J. K. (1978). A communication model of personal space violation: Explication and an initial test. In: *Human communication research*, 4/2. S. 129–142.
- [4] Grice, H.P. (1975). *Logic and conversation* // P. Cole – J. Morgan (eds.). *Syntax and semantics*. 3. *Speech acts*. P. 41–58.
- [5] Eco, U. (1979). *The Role of the Reader. Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington: Indiana University Press.
- [6] Goodman, N. (1968). *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis, New York, Kansas City: The Bobbs-Merrill Company, Inc.

- [7] Gombrich, E. (1979). *The Sense of Order. a Study in the Psychology of Decorative Art.* Oxford: Phaidon.
- [8] Gombrich, E. (1982). *The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation.* Oxford: Phaidon.
- [9] Grice, H.P. (1981). *Presupposition and conversational implicature.* In: P. Cole (ed.). *Radical pragmatics*, New York, Ac. Press. P. 183–198.
- [10] Grice, H.P. (1989). *Studies in the way of words.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- [11] Iser, W. (1972). *Der implizite Leser.* München: Walter Fink Verlag.
- [12] Iser, W. (1994). *Der Akt des Lesens.* München: Walter Fink Verlag.
- [13] Kornmeier, J., Mach, M. (2012). *Ambiguous figures – what happens in the brain when perception changes but not the stimulus* // *Frontiers in Human Neuroscience*. Vol. 6. Online at <https://doi.org/10.3389/fnhum.2012.00051>.
- [14] Krátký, O. (2019/a). *Perception, Length of its Duration, Evaluation: Various Authors, Related Observations* // *Aesthetica Universalis*. Vol. 2 (2). P. 71–97. See and download at [https://www.researchgate.net/publication/330105068\\_Aesthetica\\_Universalis\\_Vol\\_2\\_2\\_2018\\_Full\\_text\\_of\\_the\\_issue](https://www.researchgate.net/publication/330105068_Aesthetica_Universalis_Vol_2_2_2018_Full_text_of_the_issue).
- [15] Krátký, O. (2019/b). *Where Peirce Ends* // *Aesthetica Universalis*. Vol. 4 (8). P. 9–60.
- [16] Krátký, O. (2020). *Poznámky k textu – vnímání textu, (ne)porušení očekávání, recipient vs. Autor* // *ESPES*. Vol. 9/1.
- [17] Krátký, O. (2022/a). *Poznámky k textu: (ne)porušení očekávání recipientů jako součást autorovy strategie* // *ESPES*. Vol. 11/1.
- [18] Krátký, O. (2022/b): *Prostranstvenno-vremenoj analiz vospriyatiya* // *Aesthetica Universalis*. Vol. 3–4 (18–19). P. 13–44.
- [19] Loui, P.; Wessel, D.L. (2007): *Harmonic Expectation and Affect in Western Music: Effects of Attention and Training* // *Perception and Psychophysics*. 69(7). P. 1084–1092.
- [20] Schwartz, J.L. et al. (2012): *Multistability in perception: binding sensory modalities, an overview* // *Philosophical Transactions of the Royal Society, Biological Sciences*. Online at <https://royalsocietypublishing.org/doi/10.1098/rstb.2011.0254>.

[21] Šklovskij, V. (1917). *Isskustvo kak prijom* // *Sborniki po tĕorii poetičeskogo jazyka*, II, pp. 3–14. Dostupné na: <http://opojaz.ru/manifests/kakpriem.html>.



**Ондрей Кратки**<sup>106</sup>

**“КОНФЛИКТ” В ТЕКСТЕ:  
ТЕМПОРАЛЬНО-ЛИНЕЙНОЕ – НЕ НЕПОСРЕДСТВЕННОЕ!–  
ВОСПРИЯТИЕ**

*Перевод Софии Гарагули*<sup>107</sup>

<sup>106</sup> Кратки, Ондрей - независимый исследователь в области эстетических качеств языка и кросс-культурных коммуникаций, постоянный автор *AU*, см. его предыдущие публикации: *Восприятие, мера его продолжительности и оценки: различные авторы, коррелирующие наблюдения* (*AU*. Vol. 2 (2). 2018); *Где заканчивается Пирс: размышления об абстрактном* (*AU*. Vol. 4 (8). 2019), *Малые фольклорные формы - павлины языка* (*AU*. Vol. 1 (13). 2021). Данная статья продолжает линию авторских исследований в области эстетического опыта, связанного с восприятием текста. E-mail: [zakarija@seznam.cz](mailto:zakarija@seznam.cz)

<sup>107</sup> Гарагуля, София - студентка философского факультета МГУ имени М.В. Ломоносова. Э-почта: [garaulkareshnikova@gmail.com](mailto:garaulkareshnikova@gmail.com)

*AU. Vol. 4 (23). 2023*

**Абстракт**

“Конфликт” (противоречие, “момент неожиданности” и т.д.), стратегически “заложённый” автором в тексте<sup>108</sup>, воспринимающим часто воспринимается как “вопрос (короткого) момента” (что-то, что происходит “немедленно” или, в силу всех его составляющих, “одновременно”). Однако в следующем тексте я кратко утверждаю, что – так же как восприятие любых других компонентов текста – “конфликт” по-прежнему носит темпорально-линейный характер. Движимый моей убежденностью в том, что правильное понимание именно этого факта является необходимым условием практически любого корректного исследования восприятия, я чувствую необходимость повторить этот факт еще раз и, предлагая это краткое объяснение, привлечь к нему то внимание, которого, по моему мнению, оно заслуживает. Основной мотивацией является мое убеждение в том, что такое “напоминание” не только поможет лучше понять основную идею “конфликта”, но, в то же время, может также способствовать достижению лучшего – более объективного, “правдивого” – понимания процесса восприятия текста как такового.

**Ключевые слова**

Текст, восприятие, временная линейность, конфликт, познание, возбуждение.

То, что обычно называют “сутью” (смыслом, ключевым моментом) текста, истории или просто “происходящего события”, часто описывается такими терминами, как “сюрприз”, “катарсис”, “неожиданность” и т.д. Когда к этим терминам применяется более аналитический подход, те, кто его применяют, могут приступить к использованию некоторых более точных терминов, таких как “противоречие”, “контраст”, “конфликт” и т.д.

Контраст (противоречие, конфликт и т.д.), несомненно, является очень важным (если не главным) объектом внимания в

<sup>108</sup> В большей части этого исследования я понимаю “текст” в его более широком смысле, то есть как любую культурную единицу, которая, по крайней мере на элементарном уровне, структурирована в рамках некоторой парадигмы и как таковая воспринимается реципиентом. Соответствующее объяснение смотрите, например: Кратки (2020), с. 49-50 (включая сноску 1).

произведении. Это относится к тексту любого рода. В то время как: - в текстах, которые, с точки зрения восприятия, линейны "по своей природе" (например, книги, фильмы и т.д.), факт их (временного) линейного восприятия каким-то образом "ясен" или "более очевиден", важно отметить, что - в "непосредственных текстах" (например, статуях, картинах и т.д.) их временная линейность, несмотря на ее значительно более слабую "очевидность", присутствует не менее - нельзя просто забыть, что с точки зрения восприятия мы говорим не о самом текстовом формате (т.е. о какой-то показной "одноразовой" композиции на холсте, помещенной в рамку, "одноразовом" предмете из латуни, бронзы или камня и т.д.), а строго говоря, только о процессе восприятия воспринимающим (о совокупности стимулов, которые текст /опосредованный через его "носитель" /буквы на бумаге, латунь ручной работы, композиция из красок и форм на холсте и т.д./ предлагает ему).<sup>109</sup>

Именно здесь я придерживаюсь мнения, что описанное выше "упрощенное" (и, на мой взгляд, неправильное) выявление отличительных черт и различий между тем, что воспринимается линейно, со временем, и тем, что воспринимается "немедленно", "моментально", может, на аналогичной основе, создать впечатление, что также обсуждаемый (воспринимаемый) "конфликт" ("противоречие", "контраст" и т.д.) является вопросом какого-то одновременного перцептивного события – т.е. что и их восприятие, и оценка (как "контраст", "противоречие", "конфликт" и т.д.) реализуются в одно и то же время.

Исследования, однако, показывают нам, что никакие два текста<sup>110</sup> – не говоря уже о большем количестве – не могут быть

<sup>109</sup> Редакция сохраняет признаки авторской графики текста здесь и далее, незначительно сократив их в пространственном отношении. - AU

<sup>110</sup> Под тем, что я здесь, опять же, подразумеваю, не "тексты" в их классической (т.е. письменной) форме, а скорее все "парадигматические, по крайней мере элементарно структурированные – т.е., по

одновременно объектами полного сосредоточения нашего сознательного внимания<sup>111</sup>. Кроме того, чтобы идентифицировать тот или иной стимул (или комбинацию стимулов) как “конфликтный” (противоречивый, контрастный, неожиданный и т.д.), должна быть проведена еще одна (мыслительная) операция, как минимум (т.е. если не больше). И последний, но не менее важный факт, о котором достаточно часто вспоминали<sup>112</sup>, заключается в том, что восприятие текста — это (серия перцептивных появляющихся событий) линейно во времени, а не действие, которое происходит “сразу”.

Таким образом, - хотя такие термины, как “конфликт”, “противоречие”, “неожиданность” и т.д., могут оказаться подходящими для краткого (“сокращенного”, “практичного и т.д.) описания данных ситуаций, - они, с точки зрения того, что происходит в этих ситуациях относительно восприятия - действительно, становятся выражениями скорее своего рода лишь приблизительной оценки.

Именно по всем этим причинам, вместо того, чтобы рассматривать такие ситуации как какой-то мгновенный когнитивный эпизод (и, таким образом, думать, что называя их “конфликтом”, достаточно для их объяснения), я предлагаю подходить к ним через (понятие) “нарушение ожиданий”.<sup>113</sup> Исходя из этого, я надеюсь, мы можем с уверенностью сказать, что - до тех пор, пока мы согласны с тем, что в каждом воспринимаемом

крайней мере, элементарным образом значимые, а значит, требующие сосредоточения - стимулы”.

<sup>111</sup> Описание флуктуации фокуса при восприятии неоднозначных объектов смотрите, например, Kogmeier, Mach, (2012) (См. здесь и далее единую библиографию, размещенную после текста оригинала статьи. - AU). Описание мозговых процессов во время мультисtabilного восприятия смотрите, например, в: Schwartz et al. (2012). Для получения дополнительных примеров связанных исследований выполните поиск по ключевым словам, таким как “восприятие”, “фокус”, “флуктуация”, “мультисtabilность”, “неоднозначные объекты” и т.д.

<sup>112</sup> См., среди прочего, Kratky (2019/a), с. 72-74; Kratky (2022/a), стр. 117, 124-125, 127, 138, 143.

<sup>113</sup> О происхождении термина см. Virgoon, Jones (1976); Virgoon (1978); о моем применении его в контексте восприятия текста см., главным образом, Kratky (2019/a, 2019/b, 2020, 2022/a).

“тексте” (или даже в “событии”, “произведении искусства”, “фильме”, “поведении других людей”, “культурных привычках” и т.д.) есть что-то, что называется („социальным” или „основанным на культурном опыте”) и т.д.) “норма”, и - если мы далее согласимся, что эта прежде всего (основанная на опыте) норма, в отношении к которой воспринимающий формулирует (все) свои ожидания, тогда - всякий раз, когда ожидание воспринимающего, которое основывается на том, что, по его мнению, будет следовать (что для него ожидаемо, что он “предвосхищает”, предвидит и т.д.) как продолжение соответствующее парадигме нормы, было “опровергнуто” (“поставлено в противоречие”, “неожиданно контрастировало” и т.д.) любыми другими им воспринимаемыми стимулами, — сказать, что “его ожидания были нарушены”, является по-прежнему самым подходящим и наиболее точным описанием.

Это означает, что во всех таких случаях, когда присутствует (вызванное “конфликтом”) “удивление” воспринимающего (“шок”, “когнитивный диссонанс”, “нежеланное разочарование” и т.д.), также должно было случиться уже “однажды” – т.е. до этого “конфликта”, до него и т.д. – создать его ожидание, которое - в воспринимающем развилось благодаря какому-то стимулу “объявления” или стимулам, сделанным (включенным, внедренным и т.д.) “ранее” в текст его автором) и которое - в конечном итоге было нарушено посредством восприятия воспринимающим дальнейших стимулов, вставленных “позже” в текст, сформулированных тем же автором (который, в рамках своей цели как автора, следует своим стратегиям, предназначению и т.д.).

Исходя из этого, еще раз, - хотя “контраст” (противоречие, неожиданность и т.д.) иногда может быть вполне достаточным (или: относительно точным) термином для описания такого явления, - “нарушение ожиданий” фактически охватывает весь спектр связанных с ним нюансов (включая, по самой своей природе,

также вышеупомянутый линейно-временной принцип, на который оно опирается – и который, возможно, наиболее точно доказывается тем простым фактом, что на самом деле не может быть никаких нарушений, если не было разработано ожидание). Таким образом, - хотя я признаю, что с точки зрения содержания, “конфликт” является чрезвычайно важным элементом (или даже “вехой”) текста; - формально (или “технически”) он не имеет иной формы (или другой композиции), чем остальной текст.

В свою очередь, “конфликт”, - состоит не только из (автором) постепенно “насаждаемых” (и, воспринимающим, таким же постепенным образом поглощаемых) элементов, - но также, в дополнение к этой базовой последовательности восприятия, “расширяется” за счет их когнитивной обработки воспринимающим; а также за счет их окончательной оценки таким воспринимающим.

В только что представленной последовательности это последний пункт, который призван обозначить фазу, на которой происходит идентификация „сути“ (сущности, причины, субстанции и т.д.) „конфликта“(удивление, катарсис, противоречия и т.д.), которыми автор хотел наделить текст. Более длительный, более короткий, но всегда постепенный – потому что линейный во времени – характер этого процесса дает его воспринимающему возможность провести как можно более приятное время с текстом, активно воспринимая его, а также – если позволяют условия и возможности воспринимающего – углубляясь в настолько обширное, насколько это возможно, а также страстное и приносящее удовлетворение созерцание этого процесса.

Как мы можем видеть здесь, только подробная последовательная разбивка всей цепочки восприятия может рассматриваться как действительная основа для любого

дальнейшего анализа текста как такового.<sup>114</sup> И наоборот: если факты, которые предоставляет такая разбивка, не принимаются во внимание должным образом<sup>115</sup>, то - формирование ожиданий у воспринимающих и последующее нарушение этих ожиданий (или наоборот их выполнение), - технические аспекты этого явления в рамках восприятия текста, также как - роль, которую оно "играет", на мой взгляд, никогда не получают того (исследовательского, аналитического, скрупулезного и т.д.) внимания, которого они заслуживают, когда речь идет об анализе текста.

Это может: - в некоторых случаях привести "только" к неправильному толкованию (авторского) подхода к норме и нарушению ожиданий (воспринимающих) такими понятиями, как "противоречие", "неожиданность" или "конфликт"; - в других случаях, однако, во время составления выводов, которые – так как они являются результатами входных данных, которые рассматривались и следовательно, таким образом, также понимались и назывались „традиционным“, полученные "упрощенным" способом, неточные, слишком общие или запутанно перекрывающие друг друга, - говоря просто, совершенно неправильны.



<sup>114</sup> По этому поводу я попытался привести наглядный пример в виде исследования картирования восприятия песни - Kratky (2022/b).

<sup>115</sup> А именно, но не ограничиваясь ими, в случаях, когда то, что воспринимается в последовательно упорядоченных хронологических фазах, с точки зрения исследований обрабатывается так, будто бы оно воспринималось „сразу“ (параллельно с чем-то другим, одновременно и т.д.).

**Aeshetica Universalis (Всеобщая эстетика)**

*AU. Vol. 4 (23). 2023*

*Ежеквартальный теоретический журнал*

**Vol. 4 (23). 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](mailto: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](mailto:secretary@msupress.com) Отдел реализации. Тел.: (495) 939-33-23; e-mail: [zakaz@msupress.com](mailto: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](mailto:zakaz@amirit.ru) Сайт: [amirit.ru](http://amirit.ru)*