

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ М. В. ЛОМОНОСОВА
Философский факультет

Aesthetica Universalis

ВСЕОБЩАЯ ЭСТЕТИКА

Ежеквартальный теоретический журнал | Theoretical Quarterly

Издается с 2018 г. | Published since 2018

VOL. 3–4 (18–19). 2022



Издательство Московского университета

2022

Aesthetica Universalis = Всеобщая эстетика : ежеквартальный теоретический журнал. Vol. 3–4 (18–19). 2022 / МГУ имени М. В. Ломоносова, философский факультет. — Москва : Издательство Московского университета, 2022. — 159 с.

ISSN 2686–6943

ISSN 2686–6943

© Коллектив авторов, 2022
© Философский факультет
МГУ имени М. В. Ломоносова, 2022

РЕДАКЦИЯ / EDITORIAL TEAM

Международный редакционный совет / International Editorial Council

Noel Carroll, USA / Ноэль Кэрролл, США
Jale Erzen, Turkey / Джейл Эрзен, Турция
Peng Feng, China / Пен Фен, Китай
Liu Yuedi, China / Лю Юэди, Китай
Себастьян Станкевич, Польша / Sebastian Stankiewicz, Poland
Christoph Wulf, Germany / Кристоф Вульф, Германия
Марат Афасижев, Россия / Marat Afasizhev, Russia

Редакционная коллегия / Editorial Board

Сергей Дзикевич, Россия, главный редактор /
Sergey Dzikevich, Russia, Editor-inChief
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 /
Natalia Stelmak Schabner, USA
Армен Апресян, Россия /
Armen Apresyan, Russia
Дарья Козолупенко, Россия /
Daria Kozolupenko, Russia
Иван Давыдов, Россия /
Ivan Davudov, Russia
Марина Кедрова, Россия /
Marina Kedrova, Russia

СОДЕРЖАНИЕ / CONTENTS

Редакционная статья ... 7
Editorial ... 9

ТЕОРИЯ / THEORY

Ондржей Кратки
ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОЙ АНАЛИЗ ВОСПРИЯТИЯ:
КОМПОЗИЦИЯ МЕТЕЛЬ ГРУППЫ «ДДТ».
Перевод Софии Гарагулы ... 13

Ondřej Krátký
TIME-LINEAR PERCEPTUAL ANALYSIS: COMPOSITION THE METEL BY "DDT" GROUP
Translated by Sophia Garaglyu ... 45

ИСТОРИЯ / HISTORY

Джордж Сантаяна
ЧУВСТВО КРАСОТЫ. Часть первая.
Перевод Сергея Дзиковича ... 49

George Santayana
THE SENSE OF BEAUTY. Part One.
Translated by Sergey Dzikevich ... 123

ПЕРЕВОДЫ / TRANSLATIONS

Филипп Серс
ОТ КЬЕРКЕГОРА К КАНДИНСКОМУ. Часть первая.
Перевод Евгения Доброва ... 127

Philippe Serse
FROM KIERKEGAARD TO KANDINSKY. Part One.
Translated by Evgeny Dobrov ... 135

ОБЗОРЫ / REVIEWS

Екатерина Григорьева
ОБЗОР МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
«МЕДИАИСКУССТВО – XXI ВЕК. ГЕНЕЗИС, ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОГРАММЫ,
ВОПРОСЫ ОБРАЗОВАНИЯ» ... 139

Ekaterina Grigorieva
REVIEW OF THE INTERNATIONAL SCIENTIFIC AND PRACTICAL CONFERENCE
«MEDIA ART – XXI CENTURY. GENESIS, ART PROGRAMS, EDUCATIONAL ISSUES» ... 146

ПРАКТИКИ / PRACTICES

Алена Мельник, Анастасия Оликова, Ольга Селиверстова, Евгений Титков
«МОСКВИЧ» - ДОРОГА В БУДУЩЕЕ.
Экспозиционный проект в Художественной галерее *Cogito*
философского факультета МГУ имени М.В. Ломоносова
в рамках Всероссийского фестиваля науки -2022
«Созидая будущее» ... 149

Alena Melnik, Anastasia Olikova, Olga Seliverstova, Evgeny Titkov
"MOSKVIICH" - THE ROAD TO FUTURE
Exposition at the *Cogito* Art Gallery,
Faculty of Philosophy, Lomonosov Moscow State University
in All-Russian Festival of Science -2022
Creating Future ... 154

*XI ОВСЯННИКОВСКАЯ МЕЖДУНАРОДНАЯ ЭСТЕТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ
(ОМЭКХ). Информационное письмо ... 155*

*XI OVSIANNIKOV INTERNATIONAL AESTHETIC CONFERENCE
(OIAСХ). Call for Papers ... 157*

РЕДАКЦИОННАЯ СТАТЬЯ



Дорогие читатели!

Редакционная коллегия *Aesthetica Universalis* подготовила к изданию заключительный номер журнала в 2022 году. Все начатые нами ранее исследовательские темы получают развитие и в настоящем выпуске. Самыми важными в текущих обстоятельствах мы считаем кросс-культурные проблемы эстетического опыта, с которыми прямо связаны аспекты взаимопонимания как этносов, так и отдельных индивидов. Однако редакция журнала держит в поле теоретического зрения все проблематические зоны, интересующие международное эстетическое сообщество.

Традиционным принципом привлечения авторов для каждого нового номера для редакционной команды *AU* обязательное приглашение публикациям исследователей новых поколений в нашей области — аспирантов или даже студентов университетов. Мы рады приветствовать их и на страницах этого номера, и также выражаем надежду, что круг авторов, разместивших свою первую серьезную публикацию в нашем журнале, станет все более широким — как в численном измерении, так и в измерении культурной географии эстетических исследований.

Воодушевленно, с большим энтузиазмом редакция относится и к продолжению сотрудничества с зарубежными исследователями, уже хорошо известными читателям нашего журнала, представивших российскому эстетическому сообществу свои новые исследования. Мы намерены и впредь быть модераторами диалога между эстетиками разных стран и поколений, служа консолидации усилий всех участников научного процесса в нашей области. По сложившейся традиции выражаем наше общее желание и в дальнейшем получать ваши статьи по адресу редакции aestheticauniversalis@gmail.com и надежду на энергичную творческую коммуникацию по текущим проблемам эстетических исследований. Мы рады также представить читателю новый удобный сайт журнала с одноименным изданию адресом <http://aestheticauniversalis.ru>

Искренне ваш,

Сергей Дзикович,
главный редактор *AU*

EDITORIAL



Dear readers,

The Editorial Board of *Aesthetica Universalis* has prepared the final issue of the journal in 2022. All the research topics we have started earlier are developed in this issue. Under the current circumstances, we consider the most important among them the cross-cultural problems of aesthetic experience, which are directly related to aspects of mutual understanding of both ethnic groups and individuals. However, the editors of the journal keep in the focus of theoretical vision all the problematic areas that are of interest to the international aesthetic community.

The traditional principle of attracting authors for each new issue for the *AU* Editorial Team is the obligatory invitation to publish their papers to new generations of researchers in our field - post-graduate or even under-graduate university students. We are glad to welcome them on the pages of this issue, and we also express the hope that the circle of authors who have placed their first serious publications in our journal will become more and more wide - both in the numerical dimension and in the dimension of the cultural geography of aesthetic investigations.

Enthusiastically, with great inspiration, the editors also refer to continuing cooperation with foreign scholars, already well-known to the readers of our journal, who presented their new researchers to Russian aesthetic community. We intend to continue to be moderators of the dialogue between aestheticians of different countries and generations, serving to consolidation of all creative efforts in the scientific process in our field. According to the established tradition, I express our common desire to continue to receive your papers at the editorial address aestheticauniversalis@gmail.com and the hope for energetic creative communication on current themes of aesthetic researches. We are also pleased to present readers the new convenient website of the journal with the address of the same name <http://aestheticauniversalis.ru>

Yours sincerely,

Sergey Dzikevich,
AU Editor-in-Chief

ТЕОРИЯ / THEORY



Ондрей Кратки¹

ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОЙ АНАЛИЗ ВОСПРИЯТИЯ: КОМПОЗИЦИЯ *МЕТЕЛЬ* ГРУППЫ «ДДТ»

*Перевод с английского оригинала Софии Гарагули,²
под научной редакцией Сергея Дзикевича³*

Абстракт

Цель данного исследования состоит в том, чтобы выявить и наглядно отобразить, как слушатель воспринимает стимулы, которые автор включил в свой текст для возбуждения определенных эмоций и ассоциаций у воспринимающего субъекта во временной последовательности. В этом исследовании, где "текст" рассматривается как "классический" (написанный на естественном языке), также было невозможно обойтись и без музыкального "контекста"⁴ композиции популярной российской рок-группы.⁵ Относительно простой текст популярной культуры (рок-песня) был выбран в первую очередь потому, что в нем есть феномены, пассажи и контекст, необходимые для более четкого объяснения описываемой проблемы. Именно в песне, вошедшей в популярную культуру, как полагает автор, они могут быть зафиксированы с должной простотой и ясностью.

Ключевые слова

Пространственно-временные параметры восприятия, музыкальная и поэтическая выразительность, рок-музыка.

Предварительные замечания

Целью исследования не является ни изучение творческой стратегии автора по отношению к слушателю (хотя это исследование частично затрагивает данную тему в рамках его характера и основных интересующих вопросов), ни поиск некоего

1 Кратки, Ондрей - один из постоянных авторов АУ (см. предшествующие публикации: «Восприятие, мера его длительности и оценка: «Различные авторы, соотносимые наблюдения» [AU. Vol. 2 (2). 2018], «Где заканчивается Пирс: рефлексии об абстрактном» [AU. Vol. 4 (8). 2019], «Малые фольклорные формы — павлины языка» [AU. Vol. 1 (13). 2021]), э-почта: zakarija@seznam.cz. - АУ.

2 Гарагуля, София - студентка философского факультета МГУ имени М.В. Ломоносова, э-почта: garagulkareshnikova@gmail.com - АУ.

3 Дзикевич, Сергей Анатольевич - к.ф.н., доцент кафедры эстетики, заместитель заведующего по научной работе, философский факультет МГУ имени М.В. Ломоносова, главный редактор АУ, э-почта: aesthesis@philos.msu.ru. - АУ.

4 Мы сохраняем значительную часть характерных для языка автора графических коммуникативных приемов, присущих оригиналу. - АУ.

5 Официальная запись концертного исполнения: <https://youtu.be/VAyJPrK6WQ8> . В дальнейшем автор публикации также делает свои ссылки на аудио- и видеоматериалы. - АУ.

"образцового" сообщения, содержащегося в тексте и выраженного его автором (в том смысле отличия от того, "что автор хочет нам сказать"), также ни то, как текст ("модель") "должны" восприниматься его получателем.

С другой стороны, основное внимание в исследовании уделяется тому, как действует само произведение (последовательно и в целом) на субъекта восприятия, в данном случае на слушателя (или как произведение воспринимается им⁶ линейно в реальном течении времени). Это, очевидно, затрудняет путь исследователя, так как он пытается не столкнуться с какой-либо формой (или соотношением, взаимосвязью и т.д.) "модальности"/"метода" и "эмпиризма".

Понимая, что недальновидно избежать объяснительной дискуссии, которую предполагает такое „пересечение“ (перспектив, ракурсов или "точек зрения"), я заявляю следующее: я провел все наблюдения (которые включают в себя: находки, оценки, заключения) на собственном опыте (т.е. субъективно) – но с учетом того факта, что я считаю себя, по крайней мере на базовом уровне, компетентным⁷ интерпретировать если не все, то, по крайней мере, большую часть того, что имеет отношение к адекватной степени объективности, т.е.

- принимая во внимание определенные "модельные" (т.е. скорее "объективные") процессы;
- указав основные "доказательства" эмпирических (т.е. довольно субъективных) случайностей (которые из-за их "очевидной частоты", в конечном итоге также будут, в значительной степени, "моделью" явления).

Исследование границы между субъективностью и объективностью всегда является методологически сложным и не всегда однозначным. Кроме того, с некоторым упрощением можно сказать, что:

- результаты с преобладающим компонентом "модальности"/"метода" ценны, прежде всего, как наброски тенденций (и, следовательно, более достоверно свидетельствующие о численности и множественности явления), тогда, как
- выводы с преобладающим компонентом «эмпиризма» действительно точны, но в основном относятся («только») об одном (перцептивном) «идиолекте».

Поэтому в следующей работе я попытаюсь в хорошем смысле слова «игнорировать» эти «разграничения» (поскольку ни одно из них в любом случае не приносит полностью достоверного знания), а скорее попытаюсь (в логических, рациональных пределах) балансировать между ними. Я сделаю это, в частности, на основе оценки, основанной на

- моих личных (т.е. естественных и индивидуальных, но никогда не исключительно «замкнутых» субъективные) переживаниях потока текста (т.е. моим восприятием новых входов в виде поступающих в мое сознание элементов данного текста, а также через «фильтр» моего личного опыта).

Оставляя в стороне уже упомянутую невозможность достижения "полного" (или "полностью объективного") знания в любое время и безотносительно к методам, я считаю, что если соблюдаются элементарная критичность и добросовестность (даже с помощью выбранной мной процедуры), нет необходимости бояться шагов, заведомо ведущих по пути к заблуждению. Актуально то, что основная цель исследования — это создание иллюстративной "схемы" или своего рода "наброска" ("нарисованного" на фоне рациональных рассуждений и защищенного логическими аргументами). Эта схема представляет собой идею (соображение, предположение) о том, как можно трактовать тему (более точно) дальше. Конечно, может возникнуть ситуация, когда результаты, полученные в этом исследовании, могут быть представлены как

6 Формы мужского рода "он", "его" или "его" стоят здесь, в отношении автора(ов) или кого-либо еще, как общие репрезентативные формы для обоих (грамматических или реальных) родов, т.е. мужского и женственного, с равной допустимостью.

7 Как человек, выросший под влиянием западной культуры, привыкший к подобному виду искусства и знакомый с контекстом искусства, культуры и их восприятия, по крайней мере, в общих чертах.

"несовершенные" по сравнению с теми, которые были бы достигнуты с помощью более традиционных исследовательских процедур. Но, с другой стороны, совершенно очевидно, что в случае отказа от какой-либо попытки, результаты успеха будут стремиться к нулю,⁸ - и это, пожалуй, единственный вариант, который я бы в связи с поставленной здесь целью позволил бы себе назвать «совершенно неудовлетворительным».

I. Введение

Мы знаем, что любой текст воспринимается линейным во времени способом.⁹ Чтение письменных текстов, просмотр отдельных работ и целых выставок, прослушивание музыки и просмотр театральных постановок проникают в мозг¹⁰ и осмысливаются им постепенно, поступательно. Во время непосредственной когнитивной обработки таких последовательно входных данных другие функции мозга также играют определенную роль. Особенно важное влияние оказывает краткосрочная и долгосрочная память¹¹ (, или "опыт"¹²).

Различные типы стимулов, которые содержат воспринимаемые тексты, вызывают большее или меньшее возбуждение¹³ у воспринимающего. Что касается факта таких стимулов (спровоцированных авторами текстов), приводящих к определенному нейронному возбуждению, текст также можно рассматривать как комбинацию (группировку, конфигурацию) а) заметных, маркированных и б) незаметных, немаркированных элементов (особенности, черты, части, отрывки).¹⁴ Вся "историю" можно разделить на два состояния воспринимающего субъекта: спокойствия (ощущение банальности, невнимания, нулевой, нейтральной или известной информации) и, наоборот, возбуждения (маркерности, внимания, возможно усвоение новой или "спрятанной" информация и т.д.); слушатель воспринимает текст именно в

8 Автор описывает классическую проблему методологии эмпирического исследования эстетического опыта, представляющую бинарную оппозицию между внешними и внутренними способами фиксации его наличия и динамики. - AU.

9 См.: *Krátký* (2019/a, pp. 33–34; также 2020, pp. 66–67; 2022 и pp. 117, 122, 142).

10 Не имеет значения, говорим ли мы о восприятии текстов, которые по своей сути являются линейными во времени (туда же относятся фильмы, книги, театральные представления) или же "двумерными" или "статичными" (например, картины и скульптуры; они также, в конце концов, воспринимаются, постепенно т.е. линейно во времени), или произведениями, демонстрирующими черты так называемого мультистабильного восприятия (например, ваза Рубина или куб Неккера, даже эти двойные, "переплетенные" иллюзии наиболее вероятно невозможно полностью, с надлежащей концентрацией воспринять так, чтобы увидеть и то, и другое изображение одновременно; восприятие работает так, что мы воспринимаем информацию об объекте всегда постепенно, об этой теме см., например: *Filevich, Becker, Wu, Kühn*, 2017; *Denham*, et al., 2018; *Eagelman*, 2001; и др.).

11 Общий контекст см., в частности: *Gazzaniga, Ivry, Mangun* (2014, pp. 378–423) или: *Gazzaniga* (ed.) (2009, pp. 655–762).

12 В дополнение см.: *Gazzaniga, Ivry, Mangun* (2014) или: *Gazzaniga* (ed.) (2009), см. также: *Cardin, Friston, Zeki* (2011), *Snyder, Schwedrzik, Vitela, Melloni* (2015), *Ribeiro* (2014).

13 В связи с этим исследованием см. главным образом в контексте других описанных явлений и представленной терминологии: *Burgoon* (1976, pp. 132–136) и *Burgoon*, (1978, pp. 130–131); также: *Gombrich* (1979, p. 238, от 1982) и *Grice* (1989); взаимная связь их выводов рассматривается мной: *Krátký* (2019/a; о роли возбуждения см. главным образом pp. 38 и 43).

14 См. в основном: *Trubeckoi* (1949); *Jakobson* (1978), *Greenberg* (1966); затем *Mukařovský* (1936, 1966, 2000, 2008), *Saussure, de* (2005), *Halle, Jakobson* (1956), *Lévi-Strauss* (особенно 1955, 1962, 1963, 1964–1971). Для дальнейших дополнений см.: *Burgoon* (1976, 1978); *Grice* (1975, 1981, 1989), *Iser* (1972, 1994, 2017), *Jauss* (1982, 1994).

такой бинарной оппозиции, она лежит в основе восприятия.

Источником возбуждения являются те входные данные, которые мы можем обозначить как „отмеченные, маркированные“ (элементы, особенности и т.д.) - т.е. те текстовые элементы (особенности, части, отрывки), которые привлекают внимание благодаря своему качественному или количественному отличию от нормы (ожидания, стандарта и т.д.). На "фоне" остального текста (или в „контрасте“ с ним) они, помимо прочего, являются средством выразительности, которое может подчеркнуть желаемое. Среди прочего - привлечь внимание к дополнительной информации: несмотря на их собственный нестандартный характер, они "направляют" получателя обратно к "нормативной" форме. Фактически, они указывают на норму, а получатель когнитивно сравнивает этот фрагмент с маркированным (т.е. "помеченным", "нестандартным") текстом "номинальной стоимости".

Более ранние (первоначальные, исходные, изначальные) маркированные элементы, которые были "отмечены" "в начале" развития естественного языка из-за их заметности (например, диапазона частот, актуальности и т.д.), сегодня уже часто являются общими словами (например, "стол", "высокий", "походка" и т.д.) — "текстовые банальности". Напротив, мы находим в отмеченных "сегодня" элементах особенно часто те тексты (входные данные, стимулы), которые (в своем большинстве) опираются на некоторые нестандартные (обновленные, "искаженные" или иным образом "специализированные", "непреднамеренные") использования существующих ресурсов (часто включающих "банальности", обычные слова, стандартные явления), но которые в последующей творческой работе "находятся в распоряжении" авторов, а авторы же в свое время стараются в рамках своей художественной мотивации сделать из них неожиданные стимулы.¹⁵

Различные формы такой "конкретизации, детализации" (разрыва, диффамации,¹⁶ художественного "искажения"), "неопределенности" (пропуска, вставки намеренной двусмысленности или, наоборот, целенаправленной избыточности, эксплицитности) или образности (метафоры, гиперболы, намеренно вставленные неточности, иронии, сарказма), созданные либо путем изменения содержания, либо формальной модификацией, либо "простотой" (например, поэтической, композиционной или, например, дадаистской) в сочетании банальностей являются ключевыми эффективными средствами. Когда данные компоненты "сталкиваются" с ожиданиями воспринимающего (или его опытом, представлением о норме), это вызывает у послателя определенное возбуждение.¹⁷

Последующая обработка такого возбуждения затем эквивалентна некоторой форме когнитивного "завершения" (т.е. коннотативного, ассоциативного "выполнения"). Человеческий мозг всегда каким-то образом отчетливо реагирует на неполный ("несовершенный", "неидеальный" — каким-то образом искаженный, нарушенный, неопределенный или наоборот намеренно избыточный, выделенный) информационный паттерн¹⁸ - выходной сигнал (или "результат" и т.д.) которого равен преобразованию такого первоначально "неполного" ввода информации в

15 Ср. *Krátký* (2019/a, 2020; здесь, в частности, р. 54-62, затем сноски 18, 19 и 20 на р. 55-56).

16 Или "оригинальный" термин Шкловского "остранение" (т.е. диффамация, отчуждение, "конкретизация"; и т.д.).

17 См., в частности, *Burgoon* (1976, р. 132-136) и *Burgoon* (1978, р. 130-131); цитируется мной и дополнительно комментируется: *Krátký* (2019, р. 38, 43). Также см.: *Grice* (1975, 1981, 1989); относительно "возбуждения" как неврологического термина, см. также: *Gazzaniga* (2014, особенно р. 428-467 и 273-324).

18 *Krátký* (публикация в процессе подготовки).

некоторую форму "понимания" (или познавательного-добавленной стоимости, успокаивающей "нейтрализации" входного возбуждения, когнитивного или другого "насыщения", "осознания" и т.д.).¹⁹

Чем больше тот или иной стимул отличается от ожиданий воспринимающего (получателя и т.д.) (т.е. чем больше он противоречит опыту получателя, его ожиданиям, основанным на норме, к которой он привык и т.д.), "тем больше вероятность того, что такой стимул будет "более интенсивным" ("сильным" и т.д.) для воспринимающего. Чем интенсивнее такой стимул, тем сильнее вызванное им возбуждение и чем сильнее такое возбуждение, тем больше "усилий" необходимо потратить воспринимающему "преобразования" (взволнованности, "возбужденности") состояния (вызванного в его сознании соответствующим возбуждением) в определенную "результатирующую" (правильную, окончательную) форму. Таким образом необходимо прийти к "пониманию" или прагматико-когнитивному "завершению"²⁰ ("модальному" в его природе).

При этом, если мы примем, что с точки зрения воспринимающего (каждый) художественный текст (включая поэзию, а также музыкальные материалы и т.д.) на самом деле представляет собой серию стимулов...

- которые, целенаправленно нарушая ожидания, вызывают большее или меньшее возбуждение у воспринимающих, и
- (линейное во времени, имеющее эффект постепенного "накапливающегося") восприятие которого приводит к большему или меньшему перцептивному (художественному, эстетическому) опыту²¹, мы можем заключить, что
- тем более интенсивными, как в качественном, так и в количественном отношении, являются возбуждения, возникающие в результате этих стимулов
- тем более мощным является конечный художественный (культурный, коммуникативный, эстетический) опыт.²²

II. История

Линейное по времени восприятие текстов было обработано методами "формализации". Однако зачастую это делалось либо путем анализа (поиска "форм") самого текста, либо с точки зрения автора (т.е. с учетом его задуманного "стратегического намерения" или "творческого процесса", подразумеваемого автором и т.д.). Так существует исследование Шкловского "Искусство как прием",²³ Якубинского "О диалогической речи",²⁴ Эйхенбаума "Как сделана Шинель Гоголя"²⁵ или Проппа "Морфология сказки".²⁶ Другие подобные работы были либо непосредственно вдохновлены русским формализмом, либо появились как некий "побочный продукт" деятельности (особенно) в рамках Пражского лингвистического кружка.²⁷ В послевоенные годы работа с анализом текстового "потока"; была

19 *Kratky* (публикация в процессе подготовки).

20 *Kratky* (публикация в процессе подготовки).

21 См. *Kratky* (2019/a).

22 Конечно, при условии, что стимулы для этих возбуждений были соответствующим образом включены в текст.

23 См. *Shklovsky* (1917); как (еще один "формалистский") пример по этой теме, см. также *Shklovsky* (1921).

24 См. *Yakubinsky* (1923).

25 См. *Eichenbaum* (1919).

26 См. *Propp* (1928).

27 В отличие от попыток "формализовать целое", Пражский лингвистический кружок опирался на путь, указанный Трубецким и получивший дальнейшее развитие как со стороны "постоянных" членов кружка (особенно Мукаржовского, Якобсона и других (Левин-Стросс и т.д.), т.е. они работали (по сути дела) на

проведена французскими семантическими социологами, американскими лингвистическими социологами и лингвистическими семиотиками "глобального влияния" (такими, как Умберто Эко или Майкл Сильверстайн).²⁸

По причине работы с методом формализации текст иногда рассматривался как «статический» ("полный", "вечный", законченный), а потому в основном как (какая-то "единица"), то есть, как нечто «невоспринимаемое» (или как какая-то сущность, которая существует без какой-либо необходимости восприятия). В других случаях преобладала тенденция к отображению и освещению выбранных (или "отмеченных", "бросающихся в глаза") морфосинтаксических аспектов текста, лишь периферийно связанных с сюжетом. Также имела место "только" формализация ("таксономия", типология, классификация) "простого" сюжета (внутри рамок которого, определенные морфосинтаксические процедуры или паттерны, тенденции, закономерности в образе мышления /авторов/, построении сюжета были выявлены или соблюдены).²⁹

Эмансипация, освобождение в реализации составной «прагматично-косвенной» роли читателя пришла (только) с (полным) пониманием актуальности всей полноты текстуально-перцептивной цепи – т. е. с понимания процесса отождествления и узнавания и осознания о неразрывности связи всех трех основных составляющих «когнитивно-прагматической оси», т.е. роли реципиента текста (приводящего, проще говоря, к существованию не «1 книги»/статьи, изображения то есть изначального «текста», а умножает его до «1, 2, 3... n» его толкования).

Скорее "интуитивно" это осознание начало проявляться в первой трети XX века.³⁰ Примерно в 1950-х годах³¹ оно перешло на уровень сознательных интеллектуальных дебатов, чтобы в период с 1960-х по 1970-е годы стать темой, обсуждаемой и масштабно трактуемой на различных научных уровнях (на литературно-теоретическом³² и лингвосоциологическом³³).

"Эмансипация" читателя (получателя, воспринимающего) от "авторитета автора" нашло свое выражение в более широком отражении на прагматическом (имплицитном, "субъективном", или даже "преднамеренном") уровне. Как таковая, из всех областей, она оставила большой отпечаток в области теории литературы (примерно с 1950-х по 1960-е годы); частично этот след распространился и впоследствии (особенно в американской социальной лингвистике примерно в 1960-

материале контраста "немаркированного" и "маркированного" содержания вербальных сообщений.

28 Барт идет своим путем, как бы «уходя» от структурализма в целях его развития (а вместе с ним и исследования полностью коммуникативного или "интерактивного" акта) способом, направленным на «выгоду» читателя. Поддержка ценности "блага" видны в направлениях французской "деконструктивистской" линии, а также у основных теоретиков «лингвопрагматической» линии, таких как Хизер, Яусс, Грайс, Эко и другие.

29 Помимо Проппа, который в свое время пошел дальше всех в формализации текста (или наиболее прямо выразил свое представление о нем; см. *Пропп*, (1928)), уместно снова упомянуть Шкловского, Якубинского (см., среди прочих, сборник "Поэтика" (1919)) и формалистическую школу как таковую, точно так же, как и родственную фонологическую или (более позднюю) структуралистскую школу.

30 *Hemingway* (1932); *Sapir* (1921, 1983), *Whorf* (2012); аналогично другим "релятивистам" не только в области лингвистики (такие как де Соссюр), но и в других дисциплинах.

31 См. особенно *Barthes* (1968, 2010), затем тексты Гадамера и в основном "французскую" философско-лингвистическую школу (Рикера, Лакана); возможно, также изучить своеобразные методы Фуко и Деррида.

32 В (литературно-теоретической) «прагматической» линии см., в частности: *Iser* (1972, 1994, 2017); *Jauss* (1982, 1994)

33 В (лингвосоциологической) «прагматической» линии см., в частности: *Grice* (1975, 1981, 1989, 1991) или *Cole* (1981).

1980-е годы XX века).

Когнитивные и перцептивные нейробиологии, время развития сфер которых в своей современной форме пришло немного позже (1970-1980-е годы), со временем также сосредоточили часть своего внимания на искусстве, восприятии литературы и эстетики³⁴. Однако остается вопросом, в какой степени эксперименты в области, например, нейроэстетики, когнитивной или перцептивной неврологии учитывали прагматизм или имплицитность – другими словами, насколько они отражали проблему возбуждения, вызванного "маркированностью" (т.е. нарушениями ожиданий, данных получателем опыта), содержащегося в стимулах, включенных в линейно воспринимаемый художественный текст. Этот вопрос тем более актуален, что уже в 1970-х годах Баргун (отчасти совместно с Джонсом) сформулировал теорию "нарушения ожиданий", в которой он непосредственно оперировал концепцией возбуждения, вызванного нарушением ожиданий в качестве одной из центральных концепций.³⁵

В то время, как процессы возбуждения являются вполне логичным предметом наблюдения в неврологических экспериментах, вопрос заключается в том, в какой степени исследователи в ходе экспериментов, направленных на восприятие искусства (а также литературы или текстов, других эстетических стимулов) связали их с (а именно) прагматическим когнитивным размером ("эпизодов") нарушения ожиданий. Другими словами, степени, в которой возбуждения и прагматическая, неявная природа "преодоления" их воспринимающим (или его ментального, эмоционального, когнитивного "совладания" с ними) были поставлены в прямую и фундаментальную связь в качестве процессов, ведущих (воспринимающего) к "приобретению" понимания (или, по крайней мере, оказывающие на него "успокаивающее" воздействие, принося ему "насыщение").

Мы, конечно, можем спросить: почему что-то из только что описанного должно иметь значение (для нас)? Наиболее подходящим ответом здесь, возможно, был бы тот, который учитывает тот факт, что такие события в человеческом сознании (экспериментально, например, в случае ФМРТ (функциональной магнитно-резонансной томографии), прослеживаемые посредством проявления стимулов из-за повышенной тепловой активности мозга), скорее всего, представляют собой частичный процесс, происходящий как часть ("элементарного") пути

- не только к частичному ("прагматическому") пониманию (стимулов воспринимающим),

- но также и в рамках "консолидации" общего эстетического опыта, а

также в того, что касается

- когнитивно-перцептивной насыщенности, удовлетворения воспринимающего.

В области нейробиологии (ФМРТ) эксперименты с восприятием поэзии (литературы, или других видов искусства) проводились с использованием различных методов и выполнялись различными авторами.³⁶ Однако в большинстве случаев это происходило

- не в форме следования (реальному, т.е.) линейному во времени ходу восприятия текста, т.е. не "пункт за пунктом" (или с акцентированием предполагаемых отмеченных элементов, с акцентом на них³⁷);

34 См., например, *Zeki* (2000), *Zeki, Ishizu* (2013) и т.д.

35 См. еще раз: *Burgoon* (1976, 1978).

36 См., среди прочего, *Jakobs* (2015); *Nagels et al* ((2013); *Zeman, Milton, Rylace* (2013); *Bohr et al.* (2012) or *Chunhai, Cheng* (2018).

37 Т.е. как *Jakobs* (2015, p. 7-8, или более подробно 6-10, или во всем исследовании) или *Nagels et al* (2013) предполагают в своих исследованиях. Здесь, возможно, остается единственный вопрос, действительно ли (или в какой степени; или исключительно с точки зрения внимания воспринимающего – или наоборот, т.е. из-за его размещения автором), контраст "отмеченный" против "немаркированного"; соответствует тому, что Джейкобс называет (контрастом) "FG, (передний план /внимания/) против "BG" *AU. Vol. 3-4 (18-19). 2022*

- с поэзией (всегда в определенной степени), "предопределенной" как "независимый" текст (или сущность, "независимая от чего-либо", изолированный "фрагмент") последующая попытка отобразить своего рода "общую реакцию" мозга на тот или иной стих (строфу, поэтическую "пьесу" и т.д.). Но исследователи игнорировали не постепенное, линейное развитие всех отдельных частей (движущиеся вперед разделы и т.д.);³⁸

- с рассмотрением поэтических текстов (в целом) в первую очередь как поэзии, а не как источника стимулов для прагматической операции (т.е. неожиданности, зоны неопределенности, стимулов, требующих определенного объема "работы" реципиента, чтобы он мог когнитивно "завершить", "расшифровать" сообщение или "только" преобразовать его в "стандартный", т.е. нейтральный, базовый, "известный" смысл), объект, заслуживающий особый подход и соответствующего экспериментального внимания (исследования, измерения и т.д.) не получает его.

Уточнив данный момент, я прихожу к мнению, что прагматическое, т.е. основанное на контрасте "явное-неявное"³⁹ дополнение любого неопределенного (отмеченного, отчужденного, диффамированного) элемента предлагает возможность для лучшего понимания проблем коммуникации (или взаимодействия) как таковых, включая в себя возможность лучшего и более качественного понимания определенных "когнитивных" моментов, таких как "понимание", "насыщение", "удовлетворение", "эстетический опыт" и т.д.

III. Общй контекст

Также по только что упомянутым причинам это исследование фокусируется в первую очередь на том, чтобы запечатлеть процесс восприятия произведения искусства его реципиентом. Оно делает это

- путем максимально детального отображения линейного по времени восприятия основных стимулов (т.е. отмеченных элементов, нарушений ожиданий и т.д.), возникающих на фоне "общности" (т.е. /эпизодов/ реализации ожидаемости, предсказуемости, "нормы" и т.д.); а также

- показывая градицию (перцептивно) усвоенного текста по отношению к различным типам "контекста" (т.е. как к общим обстоятельствам "возникновения", "реализации" произведений искусства и к непосредственным предшественникам, опорам и отсылкам, которые входят в структуру текста, так и к "маркерным эпизодам", в рамках исследуемого текста).

Я уже описывал подобный метод исследования текста на примере анализа одного из стихотворений в недавно опубликованном работе, посвященной стратегическим процедурам,⁴⁰ совершаемым автором при создании текста. Анализ, представляющий собой ядро настоящей работы, является, таким образом, определенным продолжением приведенного в ней примера — раскрытие темы задумано в форме отдельного и, следовательно, более подробного исследования.

Цель, которую я поставил перед собой в этом исследовании, — это мониторинг и сопоставление текста именно с тем, чтобы увидеть, как содержащиеся в нем возбуждающие стимулы были "установлены" автором в виде постепенной последовательности ("инкорпорации", "наращивания") отмеченных элементов (нарушения ожидания, отчуждение, диффамация) — линейно во времени воспринимаются "получателем" (слушателем, воспринимающим) данного текста.

Конкретный результат работы затем состоит в словесной и графической идентификации и описании, а также в комментировании этих мест (разделов, точек,

(предыстория /заслуживающая внимания/); см. *Jakobs* (2015, в основном, р. 7-10).

38 См. *Obermeier, Kotz, Jessen et al.* (2016).

39 И, таким образом, также основаны на (или связаны с) «маркированными» (видимыми, расположенными на переднем плане) и «немаркированными» (расположенными на заднем плане, "банальными", опущенными) отношениями (двойственности, контраста).

40 Или мелодически-интерпретационным (т.е. не «вербальным») компонентам и т.д.

моментов), в которых качественное и количественное (или морфосинтаксическое, значимое, релевантное, частотное, последовательное) "наращивание" стимулов в рамках (художественной) парадигмы ("закрытого", "компактного" текста) воздействует на получателя с наибольшей интенсивностью.

Такие ключевые моменты или "паттерны" (повороты, точки, этапы) (так или иначе) оцениваются как "маркированные" на основе

- их характера "как такового" (т.е. их идентификация основана на их степени "отличительности" и "неопределенности", уровне диффамации); или
- относительно, т.е. по отношению к ("до сих пор" воспринимаемым) предшествующим событиям (как на определенном уровне воспринимаемое "сознанием" было "модифицировано" в силу каждого из моментов восприятия той или иной части данного текста); или
- через отображение определенных основных "текстовых" (т.е. как композиционных, так и певческо-текстовых) уровней, "взаимосвязей", способов (взаимной) обусловленности и т.д.

В то же время определенные таким образом "маркированные точки" (т.е. моменты "нестандартности", неожиданности, особенности, акцента, "закодированные" в тексте) соответствуют определенным "изменениям в сознании" (т.е. возникает состояние "настороженности" или готовности, индуцируемое в сознании воспринимающего для того, чтобы у него в голове возникали связки с теми или иными парадигмами). Я считаю, что эти изменения являются

- индуцированными именно (художественными) стимулами в виде неровностей (нарушений, особенностей, отклонений, карикатуры, образного выражения), или
- представляющие "сущность" возбуждения, которые имеют как: 1) информационную ценность (посредством отмеченного элемента они изменяют передаваемое значение, тем самым либо обратно отсылают к норме /или "базовому", стандартному значению/, либо сообщают дополнительную информацию и т.д.), так и 2) эстетическую ценность (они выводят разум на определенный "другой уровень" сознания /или подготавливают это сознание к желаемой парадигме, приводя его "в состояние готовности"/, создают дополнительные ожидания, чтобы еще больше разнообразить художественный опыт в рамках парадигмы, создать новые /"внутренне текстуальные"/ предпосылки для их дальнейшего стратегического развития /или, наоборот, чтобы сконструировать более или менее контролируемое, целенаправленное, "прагматичное" нарушение и т.д.).

Определив в целях своего анализа эти выделенные элементы (точки, моменты, переходы), я включил их в график, который следует линейному временному ходу восприятия данного художественного текста (в данном случае музыкального клипа) его воспринимающим. В пределах данного графика предсказанные возбуждения были затем "указаны"⁴¹ как места, которые

- являются (определенной "моделью") и воспринимающий, скорее всего, оценит их как отмеченные, маркированные и, следовательно, отличные от других ("немаркированных") точек или отрывков;...в то время как (несколько "дополняющий" к таким подчеркнутым точкам или отрывкам) "отдых" будет представлять такие места, которые
- не вызывают никакого, кроме минимального или "обычного" возбуждения (они не привлекают внимания, являются "банальными" и т.д.).

Работа руководствуется не только идентификацией (и, далее, в духе ориентирующего, иллюстративного графического представления) упомянутых "ключевых" точек (отрывков, моментов) (хотя и невысказанным, но, по-видимому, оправданным), но и основывается на перцептивной посылке, которую я считаю в целом допустимой не только для обсуждения смежных вопросов как таковых, но и для конкретного текста, рассматриваемого здесь. Если точнее, то я говорю о "правиле", которое можно сформулировать примерно так:

- чем больше (масштабнее, интенсивнее, необычнее и т.д.) "заметность" (неопределенность, диффамация,

⁴¹ Из-за используемого (иллюстративного) метода более точно сказать "записанного" или "иллюстративно контролируемого" (на данном этапе это еще не запись, основанная на точном измерении типа ФМРТ).

неожиданность, поразительность и т.д.),

- тем сильнее вызванное этим возбуждение (и, следовательно, также умственная операция, которая обуславливает любое последующее "примирение" с таким возбуждением).

IV. Предмет исследования

Предметом анализа данного исследования является песня "Метель" российской группы "ДДТ". Песня была записана и выпущена в 1999 году, автором музыки и слов является бессменный фронтмен группы Юрий Шевчук. Продолжительность песни составляет (в двух разных записях) 07:29 и 07:39 минут. Композиция "классически" состоит из музыкальной и лирической линий.

Основной анализируемый фрагмент — это запись с живого концерта, расположенная по ссылке <https://www.youtube.com/watch?v=ZrGM66VMojs> ("ДДТ – Метель") общей продолжительностью 07:29 мин. Если не указано иное, все приведенные здесь времена относятся к этому конкретному примеру.

Существует также версия этой же песни, кратко упомянутая ниже, которая является студийной записью и представляет собой часть подборки "The Best of DDT" ("ДДТ Лучшее"), и ее можно найти по ссылке <https://www.youtube.com/watch?v=5bW-ouTeTzw> (временной интервал 51:40- 59:19), имеющей общую продолжительность 07:39 мин.

IV.1. Музыкальный компонент

Поток инструментальной составляющей композиции окутан легким "балладным", стандартным рок-звучанием, которое в значительной степени создает впечатление поддерживающей "монотонности". Оно может, с точки зрения этого исследования, быть в первую очередь описано как обладающее предсказуемым эффектом, но при этом наделенное некоторой постепенно возрастающей "тихой" силой (особенно заметной там, где припев достигает кульминации – ср. времена 01:24-02:10 и 03:18-04:04).

С другой стороны, отмеченные элементы также явно присутствуют в виде резких переходов между кульминацией припевов и "новыми" строфами (то есть другими строфами, в отличие от первой, которая начинается "медленно", "конвенционально", т.е. время 02:10-02:11 и 04:04-04:05).

Помимо этого, отрывок гитарного соло (в целом) во время 04:44-06:02 также может быть оценен как маркерный элемент. Как мы знаем, соло в рок-композициях могут появляться, а могут и не появляться; тогда как даже если они и появляются, то обычно после второго из трех припевов, или примерно на двух третях пути прохождения через структуру песни.

Ближе к концу композиции, примерно во второй половине последней строфы, музыкальный фон начинает (примерно с 06:21 и далее) приобретать дополнительный, сдержанный "гранжевый" характер, то есть типично длинный, басовый и хэви-металлический звук. Данное звучание является неким объединяющим элементом, который, как плотное подчеркивание, соединяет конец строфы с припевом, включаясь в его кульминацию (которая является кульминацией не только этого конкретного припева, но и всей музыкальной композиции).

Заключительный припев, таким образом, в то же время является ступенькой к относительно стандартному окончанию песни: с появлением этого припева

слушатель действительно может сказать, что "все было сказано", и поэтому конец "на месте" (он там, где его "следует ожидать" и т.д.).

Так в заключении реализована только половина "обычной" длины строфы (на основе других предшествующих), в то время как вторая половина была "захвачена" гитарным соло (сначала, своей "акустической" частью между 04:44-05:10, а после уже через „электрическое“ звучание между 05:11-06:02), можно считать еще одним "событием неожиданности" (и, следовательно, отмеченным, маркированным элементом).

Если суммировать все это, то основные "отклонения" от предсказуемости, или основные формальные (музыкальные, композиционные, синтаксические) отмеченные элементы, на мой взгляд, наиболее существенно можно отождествить со следующими:

- кульминация первого припева (с 01:57 продолжительность которого составляет всего несколько секунд). Подобные кульминации, как правило, являются обычными и ожидаемыми из-за (в основном) постепенно "выстраиваемых" antecedentes; данная "кульминация", тем не менее, несколько более "выдающаяся" ("контрастная") как по своему исполнению, так и по отношению к (относительно ожидаемому) "развитию", которое имело место до сих пор. По сравнению с этим, следующая "кульминация" представляет из себя "отчуждение", состоящее из определенной желанной, освежающей "дикости" и т.д.;
- первое внезапное прерывание (время 02:10-02:11). Это явно значительная неожиданность, которая (до ее появления) не только не имеет "антецедента" в данной композиции, но и даже намек. Так как в песне нет никакого элемента, который каким-либо образом мог предвредить ее. Учитывая внезапность его появления и исполнения, возникает момент полного "шока" (испытанного, прежде всего потому, что слушатель никогда его не мог услышать в другом месте, при ином прослушивании или при иных совершенно других обстоятельствах).⁴² В этом случае отсутствия каких либо предшествующих намеков на подобное развитие,⁴³ ощущение, которое возникает, является соответственно сильным, "шокирующим";
- кульминация второго припева (с 03:52; опять же, длится всего несколько секунд). Здесь "интенсивность" и "дикость" исполнения весьма поразительны. Однако это уже более слабый маркированный элемент, поскольку он (уже) более предсказуем благодаря своему существующему предшественнику;
- второе внезапное прерывание (время 04:04-04:05). Что касается принципа, то это тот же случай, что и в предыдущем пункте;
- "бренчащая" акустическая интерлюдия (время 04:15-04:16); в аналогичном ключе ее продолжение в виде чередования таких "акустических" пассажей с пропетым текстом (время 04:23-04:38; если мы включим также пение, то уже с 04:19) также можно считать маркированным элементом;
- акустическая часть соло (с 04:44 по 05:09). После определенной отмеченности фрагмента, коренящейся в том факте, что соло "вообще началось", за этим перцептивным "удивлением", тем не менее, вскоре следует "возвращение" к предсказуемости: присутствие гитарных соло в рок-песнях является скорее общей "банальностью", чем заметным явлением. С другой стороны, почти в каждой композиции соло представляют собой определенное эстетико-художественное нарушение, которое настолько "освежает" и "привлекает", что, по крайней мере, их начало можно считать маркированными элементами;
- "электрическое" (часть) соло (время 05:10-06:01). В общем, здесь применяется то же самое, что и в случае (предыдущей) акустической (части) "соло" (т.е. воспринимающий знает, что такое "соло", знает его обычное положение и функцию в композициях и, следовательно, также воспринимает его соответствующим образом). С другой стороны, это (часть) соло представляет собой приятную градацию, которая, безусловно, увеличивает ожидания (или расширяет спектр непредсказуемости, показывает, что у данной музыкальной группы все еще есть "желание удивлять" и т.д.);
- тонкое, но ощутимое добавление глубоких тонов во второй части последнего припева (примерно с 6:21, по крайней мере, до начала кульминации припева). Хотя это дополнение имеет лишь второстепенную, "подчеркивающую" функцию, оно, тем не менее, тоже имеет определенный эффект "неожиданности" – тем более, если принять во внимание тот факт, что оно появилось действительно "в последний момент".

В целом, о музыкальной составляющей "всего текста" (т.е. о данной рок-

⁴² Например, внезапная остановка транспортного средства, наезд, столкновение и т.д.

⁴³ Принимая во внимание, что здесь речь идет только об "общем уровне" сильного удивления, "шока" (т.е. не обязательно только в области музыкального сочинения, но просто "в целом" где-либо столь же интенсивная ситуация "шока" может возникнуть).

композиции) можно сказать, что

- даже несмотря на то, что это (как с профессиональной, так и с художественной точек зрения) адекватно задуманная и "реализованная" линия ("лейтмотив" и т.д.), с точки зрения необычности (маркированности, нарушения ожиданий воспринимающего и, следовательно, непредсказуемости) это не представляет (в контексте подобных композиций, а следовательно, и "модельного" опыта "нормального" воспринимающего) ничего исключительный (т.е. необычный, нестандартный и т.д.).

Это также объясняет, почему показательное графическое представление⁴⁴ этого (музыкального) компонента в основном отображает (показательно выраженные) более низкие значения непредсказуемости. Другими словами, в большинстве своих "эпизодов" музыкальная линия скорее "ожидается" ("более предсказуема", классична и т.д.).

За исключением еще нескольких "неожиданных" отрывков (которые, тем не менее, оказывают "свое влияние" как на сиюминутное, так и на общее восприятие данной композиции), музыкальная составляющая воспринимаемого произведения может поэтому рассматриваться (в основном) скорее как "подчеркивающая". С другой стороны, в первую очередь следствием (эффектом, целью) этого является то, что внимание воспринимающего сосредоточено

- на "словесном" тексте, т.е. на (спетом) "поэтическом" компоненте в течение максимального количества времени (и в максимально "спокойной" манере); ... или (вероятно, в меньшей степени)

- на певческом (т.е. преимущественно не инструментальном) исполнении (или сочетании певческих и поэтических компонентов⁴⁵ и т.д.).

IV.2. Поэтический компонент

Начинается "лирическая" часть текста (после коротких "разминочных" предложений в 00:14-00:23) в 00:30 мин. Он начинается (де-факто) с "объявления"⁴⁶ в форме фразы "коронована луной" (время 00:30-00:31). Таким образом, это относительно "резкое" объявление, которое резко вовлекает (или даже "загоняет") воспринимающего в парадигму. Для всех тех, кто не понял этого до сих пор, это (неявно) говорит: *"Теперь и мы будем говорить – и вы будете думать – поэтически"*.

С точки зрения нашего исследования (т.е. с точки зрения воспринимающего данный текст), это, помимо прочего, означает также "необходимость" считаться с гораздо меньшей предсказуемостью (всех) следующих элементов текста, или необходимостью подготовиться для (учитывая намерение автора — преднамеренного введение) гораздо большей неожиданности (чем это имело бы место в "обычном" тексте).

Если все другие текстовые "вехи" (с точки зрения их неопределенности, т.е. имплицитности их "усилия", которые требуются воспринимающему, чтобы понять их значение), по сравнению с этим "(мини)шоком", менее "удивительны", это в значительной степени возможно именно благодаря этому – т.е. дело в том, что воспринимающий был введен в состояние "поэтической настороженности" в самом начале. Если воспринимающий понимает это сообщение и соответствующим образом "настраивается", он фактически выражает свою практическую готовность

44 См. соответствующую диаграмму ниже в тексте.

45 Мелодически-интерпретационные (невербальные) компоненты.

46 Соответствующий термин в контексте см.: *Krátký* (2019/a, p. 39-40). Для уточнения термина "объявление" (далее именуемого чем-то, что было "рекомендовано") в соответствующем кратком описании иллюстративного графика (2019/a, p. 40).

интерпретировать все остальное более метафорично ("неявно" и т.д.) – или, другими словами: таким образом как принято в мире поэзии.

В дополнение к этому (вступительному) словосочетанию, в первой строфе также стоит упомянуть аналогичное „нестандартное“ словосочетание в виде "как начало - высока", „как победа - не со мной“, а также (его) стихотворно-ритмическое завершение(или конец строфы) в виде "как надежда - не легка" (00:37–00:53). Эти стихи, на мой взгляд, предлагают воспринимающему особенности (обновления, эпизоды неопределенности, непредсказуемости, "сюрпризы") нескольких видов:

- с одной стороны, это (косвенное, неявное) семантическое обрамление позиции

"рассказчика"; рассказчик использует их для формулирования основного сообщения (примерно того смысла, который "он теряет"); в то же время

- он доносит это сообщение до воспринимающего (сигнализирует ему, что "у него не все хорошо", сообщает об этом слушателю); далее

- он преподносит это слушателю (получателю, воспринимающему) так, как если бы потеря была чем-то общим (т.е. как если бы она навсегда прилипла либо ко всем, либо, по крайней мере, к нему); а также тот факт, что

- он дает эту информацию снова поэтически, т.е. через характерную комбинацию (незначительных) изменений в формальной структуре (т.е. эпизоды незначительной

синтаксической нестандартности и т.д.) и через (уже упомянутую выше) имплицитность сообщения (т.е. косвенное, "неопределенное" сообщение). Все это представляет автора (проводника в лирический мир, рассказчика) как (по крайней мере, случайного) неудачника.

Таким образом, однако, этот "рассказчик" (переводчик, автор) достигает более тесного сближения с аудиторией (т.е. "люди легче идентифицируют себя с ним"), тем самым еще больше развивается коммуникативный (или интерактивный, "соединительный", "переплетающийся") "раппорт".

Текст, как правило, содержит ряд намеков, которые "обещают" определенный "сюжет" или "мысль" развития и динамики, но в своем ходе текст также предлагает достаточно стимулов для их "завершения" (или для вовлечения воображения, "потока" ассоциаций, коннотаций). Именно через то, как воспринимающие (далее) расшифровывают данный текст, они создают связь с ним (или исполнителем, автором и т.д.). Поступая таким образом, они "участвуют" в "истории", проявляя интерес к ее составу, дальнейшему развитию, создавая ожидания и т.д.

После того, как создается определенное напряжение, (пока что просто очерченный) отрывок получает дальнейшее развитие за счет строки "(за окном) стеной метель" (время 00:57 до (т.е. включая "продолжение" голоса певца, что можно считать небольшим, невербальным "отчуждением", таким образом, "неожиданностью") до времени 01:02). Выражение "стеной" (время 00:58-00:59) является заметным элементом "более светлой" природы: это определенный скрытый анахронизм, или поэтизм, который использует (грамматический) инструментальный способ, аналогичный сочетанию "я волком бы выгрыз бюрократизм"⁴⁷, "камнем лежать или гореть звездой"⁴⁸, (где, если бы мы хотели быть последовательными – соединение "как стена /волк, звезда.../" будет оставаться полностью нейтральным"). Однако даже это "менее заметное" событие отмеченности должно откликнуться в воспринимающем (в смысле "явление, привлекающее внимание из-за своей необычности"), так как автор уже создал соответствующее возбуждение.

Заключительные стихи второй строфы также выдержаны в подобном, только в определенной степени отчужденном (дискредитированном, художественно

47 Из Владимира Маяковского. («Стихи о советском паспорте»:

<https://www.culture.ru/poems/19989/stikhi-o-sovetskom-pasporte>).

48 Из Владимира Цоя. («Кукушка»: <https://lyricstranslate.com/en/Victor-Tsoi-Kukushka-KUKUSHKA-lyrics.html>).

модифицированном) духе – главным образом в том, что касается легкой образности (или метафоричности), заметной в оборотах "жизнь по горло занесло", но особенно "сорвало финаль с петель" и "да поела всё тепло" (01:04-01:20).

В то же время определенный набор (или "восприятие", "впечатление, созданное от") указания, поэтически представленного (не только) этим отрывком, приводят к основному информационному "резюме": в тексте говорится о ком-то, у кого (в долгосрочной перспективе) дела идут не очень хорошо (или "довольно плохо", "что-то идет не так" и т.д.). Поскольку такое "ознакомление" (вступительное сообщение, "объявление") до сих пор это было опосредовано только первыми двумя строфами, то пока что невозможно сделать более подробные выводы. Самое большее, что на данном этапе можно только предсказывать и на чем можно строить догадки нас ограничивает в дальнейшем восприятии ситуации текста.

В любом случае, даже информация, сообщенная до сих пор косвенно ("неявно"), является (от стратегической точки зрения автора) достаточной (на данный момент) и вызывает определенные ожидания у воспринимающего. Этот метод (основанный на пропусках, неопределенности или "преднамеренной неполноте"), кстати, также является одним из эффективных средств, с помощью которых автор "привлекает" воспринимающего к своему тексту; не говоря уже о том, что "косвенный" (метафорический, неявный) характер этой информации является стимулом, который (хотя бы из-за необходимости больших усилий, чтобы "понять" непроизнесенное, "неявное" сообщение текста) создает все большее возбуждение - и, следовательно, пропорционально сильное "впечатление", "чувство", "переживание" и т.д.

За двумя вступительными строфами (или "двустижием") следует припев, который с начинается с 01:24 и длится до 02:10. По сравнению с первой строфой (или обоими вступительными строфами), припев в основном "меняется" стандартным образом – то есть так, как обычно меняются припевы или "очерчивают" себя по отношению к "обычным" строфам. Однако кульминация становится все более значимой⁴⁹, начиная с последнего стиха в 01:47, с частичной кульминацией, происходящей в 01:50 в форме "реализации" ("исполнения") из рифмующейся пары "весной" и "со мной".

Кульминация происходит с 01:57-02:10, когда о ее "прибытии" объявляется не только ритмично (т.е. повторением последнего куплета), но, прежде всего, повышением и расширением голоса (певца). Выбор слов предлагает содержательный "противовес" пока довольно пессимистичному, "мрачному" тону. Метафорически (опять же) такая "компенсация" связывает "разрыв" между метелью и "согревающей" близостью (человека, партнера, помощи). Это, по сути, подтверждает то, что было объявлено ранее: основное "направление" текста задано, а у его воспринимающего есть время "успокоиться" после всех (текстовых) возбуждений. Но в то же время он полностью "настроен" на необходимый уровень понимания не только поэтически, но и уже семантически. Такой воспринимающий оценивает все происходящее (и, следовательно, воспринимаемое им) уже не "только" на основе (первоначального) объявления, но (уже) и через определенный "транс", вызванный у него первым более крупным "компактным блоком" всего текста, который следует за (первоначально) данным объявлением.

49 Хотя это зависит от дебатов, в какой степени на самом деле - "осмысленное", т.е. путем предоставления явно новых общепринятых лингвистических (или значимых) элементов (слов, рифм) – или, скорее - "музыкального", то есть с помощью интенсивности, цвета, мелодии голоса (или повторения того, что уже было сказано).

Сразу после описанной "кульминации", (уже упомянутой выше) первая "яростная" (композиционная, музыкальная) неожиданность следует, когда (в 02:10) "многообещающий (и, казалось бы, постоянно) разворачивающийся" отрывок припева (который, в некотором роде в стиле колыбельной, имеет тенденцию "укачивать слушателя") внезапно "прерывается" резким (но не только гитарным) риффом в стиле фламенко. В результате (менее чем на секунду) следует неожиданная "могильная" тишина (которая еще больше усиливается неожиданностью, которую она сама помогла принести).

Сразу после этого песня (формально говоря) начинается с того места, на котором она остановилась перед припевом. В то же время она поэтически развивает то, что было заявлено в первых двух строках (или первом "двустииши"). Таким образом, короткое, внезапно вызванное молчание, которое привело к этому "возвращению к начатому разговору", было не только неожиданностью, но и временем (предоставленным воспринимающему), чтобы перенастроить аппарат восприятия на остальное (включая любые новые формы неожиданности). По этой причине (т.е. не только из-за его "объективно отмеченного", "дискредитирующего" качества) я считаю это (неожиданное) разделение начинается сразу после припева, и его кульминацией должны стать первые основные музыкальные (или композиционные, синтаксические, формальные) отмеченные элементы.

Следующая поэтическая единица (с 02:11) представляет собой четкий музыкально-поэтический отрывок, состоящий (опять же) из двух ("связанных") строк (текстуально с 02:25, заканчивающийся 03:16). Они соответствуют первому блоку (аналогичному им с точки зрения структуры композиции) формально, но непосредственно не развивают его "сюжетно" – скорее, они дополняют его образно, с точки зрения впечатления.⁵⁰

В то время как самое начало песни (т.е. первые две строфы) можно охарактеризовать как "формально описательное" (что можно считать мерой, которую автор должен был предпринять, чтобы хотя бы элементарно определить "где мы находимся" и "куда мы направляемся" и т.д.), этот следующий раздел уже может позволить себе (слегка) "возвышенно отклониться" – даже в рамках уже (поэтически) "возвышенной" парадигмы. Нечто подобное стало возможным благодаря тому, что на данном этапе (т.е. с помощью первого "двустииши") все необходимое уже "предусмотрено", и этот элементарный "фундамент" (достигнутый таким образом) "освобождает" руки автора для таких незначительных (поэтических, музыкальных) "экскурсов". Данную роль в первую очередь берет на себя 3-я строфа (т.е. первая часть второго "двустииши"), которая, благодаря предлагаемому в ней сценам (или "живописи словами"), в первую очередь "визуально" дополняет (а не непосредственно сюжетно развивает) "фактографически" первое двустиишие.

50 Который, я признаю, является одним из тех отрывков, от которого у разных воспринимающих могут быть разные мнения, и это - (относительно) высокая степень неопределенности текстового сообщения (которое уже было объявлено /самым/ первым словосочетанием поэтической части), в то время как все остальные словосочетания /или поэтические текстовые элементы / поддерживали его на этом, по крайней мере, "повышенном" уровне, практически до конца/или до повторения всей композиции/). Возникает простой, самоочевидный вопрос: почему "живописный", "вызывающий впечатление" отрывок (тем более, если он сильно неопределен) не может быть частью сюжета? Однако на этот вопрос можно ответить следующим образом: данный отрывок является частью сюжета примерно в той же степени, в какой мы можем понимать (особенно лирическую) поэзию как источник повествования о каком-либо "сюжете" вообще (т.е. это решать каждому, видеть это таким образом или нет).

Основных сцен во второй ("поэтической") части (т.е. вторая часть текста песни, 3-я и 4-я строфы, или второе "двустиие") две: первая (с 02:25 по 02:47) развивает историю, используя подсказки, которые создают ассоциации (коннотации и т.д.) с чем угодно, начиная от возвращения пьяницы домой ночью через замерзший зимний пейзаж (во время которого человек, о котором идет речь, использует различными способами фонарик), до приземляющегося самолета или какой-то о высшей силы, которая общается с нами холодной зимней ночью. С точки зрения смысла (семантического, коннотативного), это относительно прагматичная, поэтически "нагруженная" часть, которая (как я упоминал выше) не продвигает историю напрямую, но обладает способностью улучшать общее впечатление с помощью образов, которые она "рисует" в воображении воспринимающего.

Соответственно, степень неопределенности здесь высока, и поэтому воспринимающему предоставляется значительное пространство для ее "завершения". Такая неопределенность является заметным, маркированным элементом сама по себе, т.е. стимул (хотя и в возможной распределенной или более "формальной", "количественной" форме) все еще генерируется здесь, и внимание воспринимающего, таким образом, все еще успешно захвачено, т.е. воспринимающий все еще удерживается в "приветствуемой непредсказуемости" (т.е. в определенном виде /умственном/ вызывающем удовольствие, приносящем вознаграждение "игровой комнате", "зоне развлечений" и т.д.).

С другой стороны, здесь начинает проявляться один типичный "прагматический парадокс": поскольку не произошло никаких изменений в общей парадигме, к которой уже привык воспринимающий (т.е. поскольку все еще существует "более высокий" уровень общей непредсказуемости, или поэтичности, который заставляет текст оставаться "поэтически непредсказуемым") данное увеличение непредсказуемости, таким образом, стало фактически предсказуемым. В связи с этим любой следующий элемент (лирического) текста может быть, начиная с этого момента, значимым "только" на поэтическом уровне – то есть в его "неопределенности" (или его "предсказуемой непредсказуемости").

Другое (частичное) "содержание" (т.е. "качественное", лирико-текстуальное, связанное со смыслом) кульминации вполне вероятно, является фраза "крылья павшего луча" (время 02:45-02:47). Это привносит в текст определенное новое измерение (в дополнение к понятию "света" это также намекает на что-то "высшее", таинственное, на "механизм" самой природы). В то же время оно представляет собой событие (качественной) неопределенности, которое может быть интерпретировано (или: с точки зрения получателя, когнитивно "завершено" в "понимание" или "значение") несколькими различными способами (скорее всего, как "крылья светового луча, который попадает на землю, поскольку эти огни, например, излучаются приземляющимся самолетом/", или "крылья о чем-то, что хотело взлететь, но упало на землю" и т.д.).

Другим заметным элементом (и, следовательно, возбуждением) является определенный контраст "яркости", "живописности" или "пластичности" (что, однако, необязательно говорит о положительном результате). Таким образом, здесь достигается маркированность (возбуждение) (индуцированного, "вызванного") главным образом посредством противоречия с обычной природой (или "сущностью") формы в себе (т.е. "светимостью", "просветлением", "красотой"; и т.д.). Кроме этого, никакого серьезного "сюжетного" сдвига не происходит.

Вторая из двух частей данного "двустииа" (02:51-03:16) на самом деле использует (вводит в действие, операционализирует и т.д.) то, что только что было

достигнуто. Имея в своем распоряжении весь уже прошедший текст, она делает это с помощью бодро-примирительного тона: воображаемый "герой" "подружился" (или "заключает мир") с метелью (т.е. с определенным "символом" или воплощением зимы, и, таким образом, образно с эпонимом проблем, в которых он себя находит); лирический герой доверится ей⁵¹, она поймет его и т.д. Это, пожалуй, самый "русский" пассаж (конечно, если мы говорим об определенных культурных стереотипах /или "архетипах", которые, однако, часто используются многими не только художниками, но и в общем разговоре. Данный архетип помимо всего прочего, ассоциируется с "жизнерадостностью", "широтой" души, щедростью, но и неким одиночеством, грустью, "ненужностью", "заброшенностью" и т.д.

Однако существуют также текстовые стимулы, направленные на то, чтобы вызвать перцептивные ассоциации, связанные с братством, своего рода дружбой, союзом неудачников (которые здесь друг для друга, если дела пойдут плохо и т.д.). Сильная неопределенность этого отрывка (опять же) контрастирует как с предыдущими (поэтическими) предшественниками, так и с окружающим контекстом, в основном таким же образом, как припев контрастирует со вступлением (или с песней "как таковой", с ее "целым", ее "основным посланием" и т.д.) – другими словами: в то время как послание припева является примирительным, природа песни - это гимн проигравшего.

Таким образом, по-видимому, можно думать, что вместе с раскачиванием ритма (как своего рода "подтекста" или "настроения", вызванных музыкой) автор в своем общем "послании" имитирует "колебания" (то есть случайности и подарки) жизни как таковой.

Второй припев (с 03:18 по 04:04) продолжается "классически" (т.е. в соответствии с ожиданиями, созданными его прямым предшественником в виде первого припева). Его (более или менее также ожидаемая) кульминация (как уже упоминалось выше) реализуется во времени с 03:52 и далее до 04:04, и опять же с помощью его "доминанты, заключительной фазы, состоящей в повторении фразы "со мной". Эта фраза уже хорошо известна в данном случае, а потому также ожидаема – и тем более "пригодна для использования" с целью больших или меньших акцентов (на отчуждение, неожиданные события, частичные "маркерные элементы") в форме ("приятно неожиданного") пения (с точки зрения высоты тона, окраски, интенсивности, расширения голоса и т.д.).

За этой незначительной "контролируемой неожиданностью" (в пределах ожидаемого) следует "повторение" (уже описанной выше) музыкальной "паузы" (04:04-04:05). Поскольку способ, через который это происходит, методологически схож и, следовательно, предсказуем (или более "ожидаемый"), данный элемент (т.е. пауза) (возможно, также по этой причине) вводится (или слегка "отчуждается") каким-то более коротким (внезапным) переходом, за которым следует другая тональность (музыкальная модуляция и т.д.). Это также делается в рамках подготовки к предстоящему изменению композиционной аранжировки, то есть с учетом строфы, вводящей новые соло. Эта (незначительная, музыкальная) "неожиданность", однако, все же сможет отвлечь внимание воспринимающего в сравнительно значительной степени – факт, который, помимо всего прочего,

51 Здесь форма женского рода была выбрана не только из-за ее соответствия оригинальной русской форме, но и из-за ожидаемой пригодности местоимения "женского рода" в английском языке (что, в свою очередь, передает оригинальную версию с еще большей точностью).

открывает путь к несколько иному пониманию последней строфы.

Благодаря недавнему antecedенту, предшествованию в виде соответствующего (музыкального) нарушения ожиданий, такое изменение в то же время не удивляет; совсем наоборот – оно скорее "сбрасывает" разум воспринимающего (сознание и т.д.), так как необходимо контролировать ("требуемый") уровень "терпимости к непредсказуемости", объяснимый здесь примерно "прочувствованной мыслью", такой как: *"Если музыкантам разрешено (так "драматично" вставлять элементы неожиданности), почему бы не быть поэтом?"*

Другими словами: толерантность воспринимающего к незначительным изменениям (отклонениям, флуктуациям) в этой фазе, во всяком случае, уже такова, что, в принципе, он больше не "принимает во внимание" подобные "мелочи" (или уделяет им гораздо меньше внимания, чем это имело бы место при любых других обстоятельствах).

За этой фазой следует ("минорная") заключительная строфа (время 04:19-04:41), вводимая

- тихим (и, казалось бы, "изолированным") перезвоном струн акустической гитары (04:15 - 04:16), что создает впечатление, что это происходит где-то "на границе между текстом и музыкой", и далее
 - его повторяющимися чередованиями с мини-строфой, предшествующей последующей инструментальной партии соло; а также с
 - соло (в уже упоминавшихся 04:44-06:02).

Из-за "устоявшейся" парадигмы эта последняя строфа "поэтична" в уже "стандартной", "ожидаемой" манере. Кроме того, разрабатывается оригинальный пейзаж (или, путь, "завершенный", "свершившийся") здесь, но в контексте, который по разным причинам (предшествующим стихам, музыкальному фону, чередованию с акустическим "бренчанием", определенной "раскатистая" скоростью и т.д.) не позволяет ему легко "всплыть".

Таким образом, слегка "рассеянная" вступительная часть последней строфы (между временами 04:19 и 04:35, включая чередования с акустическими вставками) приводит к его первой частичной "непредсказуемости" в форме (поэтически более акцентированной, отмеченной) формулировке "ждет озябшая душа" (время 04:39-04:41). Поэтический "трюк" здесь (основанный на "многозначности"⁵²) все еще обладает своей особой силой, несмотря на обычность такой процедуры. Поэтому можно предположить, что даже в этом случае, т.е. несмотря на факт существующей поэтической (т.е. отчужденной) парадигмы, это все равно вызовет относительно сильное возбуждение. Такое возбуждение, однако, не имеет здесь какой-то содержательной (чисто "семантической", "логико-прагматической") "шокирующей" природы, она тут скорее поэтически ценная, то есть перцептивно "согревающая", успокаивающая.

Промежуток времени, который был бы отведен для второй части строфы, если бы предшествующие были точно соблюдены, вместо "спетой поэзии" заполнен началом соло. Затем соло продолжается со своей "второй половиной", охватывающей примерно весь временной промежуток, в который соло, вероятно, было бы помещено в любом случае, даже если места ("отчужденно"), занятые его первой частью, были (как можно было бы ожидать, если бы была применена полная цикличность), "зарезервированы" для второй части строфы.

Конец соло постепенно переходит в припев. Все это затем (наряду с общей интенсификацией музыкальной составляющей) поддерживается уже упомянутым

⁵² Расширение сферы значения, связанного с "холодностью" (или "более полным", чем обычное использование значения "потенциал", связанного с "холодом").

"тяжелым" гранжевым звучанием (начиная примерно с 06:21). Последнее приятно контрастирует (и опять же: в известной степени удивительно) с довольно консервативным выражением лиц группы, ее внешним видом и общим "конформистским", рок-"традиционалистским" образом жизни.

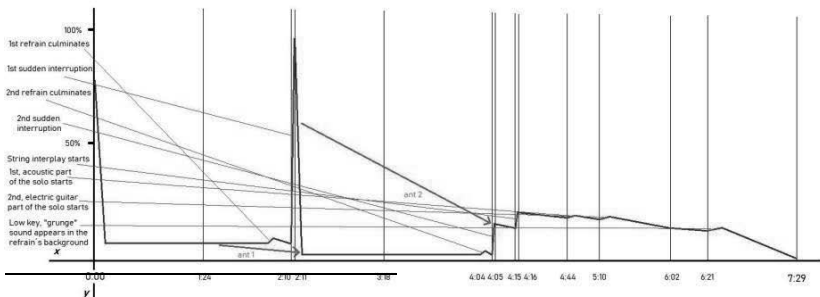
Послание последней строфы заключается не только в содержательной ценности⁵³ содержащихся в ней стихов, но и в определенном "отдыхе", который она предлагает. Это фаза, в которой воспринимающий приходит к ощущению, что вывод, предложенный автором, представляет собой своего рода (реалистичную) комбинацию "ни хорошего, ни плохого", которая, по мнению воспринимающего, в основном отражается у слушателя так, (или в конечном счете "приводит" его когнитивные процессы к выводу, что) будто автор, например, "по-человечески зрелый" ("опытный", "трезвый") человек.

В дополнение к музыкальному и "текстовому" опыту, данный отрывок, таким образом, "привлекает внимание" к исполнителям, которые, основываясь на созданном таким образом пространстве для воспринимающего, могут "хорошо ладить со слушателями", потому что они "хорошие люди", которые "желают слушателям добра". За соло следует припев (время с 06:02 до приблизительно 06:45), содержащий кульминацию, начинающуюся в 06:34 и продолжающуюся до конца (приблизительно 06:45). Я понимаю это как отмеченный элемент главным образом потому, что это момент, который, по сути, воплощает "сладкая агония" всей песни – в то время как все, что следует за ней, – это просто определенная фаза затухания, реализованная через музыкальную составляющую.

Последнее исполнение (или даже повторение) припева — это, по сути, обязательство, "возлияние" (или подтверждение приверженности) ожиданиям. Нарушение такого рода ожиданий, по сути, было бы нарушением "ремесла" (т.е. формальным дефектом) в месте, где такое отклонение от стандарта нежелательно – и как таковое оно представляло бы собой сильно выраженную, но нежелательную непредсказуемость. В целом, на данном этапе (части, контекста), нарушение допустимо максимум как "легкое" событие "нестандартности" (например, именно в форме кульминации и повторения заключительной фазы припева с 06:34 - 06:45).

Среди других причин, это происходит главным образом потому, что на данном этапе решающая (доминирующая, "высшая") точка зрения – то есть точка зрения "мастерства" – говорит, что "художественная часть выполнена" – и теперь это необходимо только, чтобы "осознать конец" (сделать "выход", справиться с фактом "истекающего времени" и т.д.).

Илл. 1.



53 Будь то "поверхностный" или "глубокий" (то есть "условный" или "образный").

V. Графическая иллюстрация

V.I. Музыкальный компонент (Илл. 1).

Горизонтальная координата (x) представляет временной ход (музыкальной части) композиции, т.е. непрерывный линейный во времени след ее восприятия воспринимающим во время поступательного "прохождения" песни. Вертикальная координата (y) представляет (гипотетическую) "степень непредсказуемости" каждого следующего элемента, который должен быть воспринят воспринимающим, т.е. состояние, в которое попал воспринимающий, с точки зрения предсказуемости (ожидаемости, ненормальности), вызванной его (связанным) ожиданием, опытом или (полными) antecedентами (полный контекст) этого "текста" (т.е. текста, который привлекает наибольшее внимание во время исполнения данной композиции – что означает композицию как таковую).

Чем больше воспринимающий оценивает дальнейшее развитие текста как предсказуемое (или чем больше впечатление предсказуемости следующих текстовых элементов, которые вызвали у него соответствующие текстовые предыдущие эмпирические события), тем меньшие процентные значения отражает основная кривая (слева направо, синий и красный) – и наоборот.

Ощущение предсказуемости (знакомого, стереотипного, повторяющегося и, следовательно, исполнения ожиданий) отмечено (по убыванию) синим цветом; напротив, эпизоды "непредсказуемости" ("события" отмеченности, маркированности как в объективном, так и в контекстуальном смысле /т.е. вызванные контрастом с предшествующими событиями, ожиданиями воспринимающего, привычками и т.д./) проявляется (скорее всего) возбуждением воспринимающего и, следовательно, активацией внимания (потенциально приводящей к поиску смысла или просто отражению нарушения бессимптомности, нейтральности, "банальности" развития текста) отмечены (возрастающим) красным цветом.

В левой части, в порядке убывания (в хронологическом порядке, поскольку они постепенно появляются в песне), указаны те отрывки, которые я оценил как значимые, или "ключевые" (т.е. как основные маркированные, отмеченные элементы) на уровне музыкальной составляющей текста. Для лучшей ориентации они всегда привязаны к месту начала (предполагаемого) возбуждения (т.е. к началу каждой восходящей красной линии в пределах общего хода всей кривой).

Предшествующие события (или примеры двух, выбранных наиболее заметных предшествующих событий), отражающие непосредственный опыт с парадигмой воспринимаемого фрагмента (т.е. то, как такой непосредственный опыт, связанный с мнением, установленным и далее поддерживаемым в соответствующих намерениях парадигматическим целым, фиксируется в кратковременной памяти), отмечены зеленой стрелкой и соответствующими метками ("ant 1", "ant 2").

Кончик стрелки всегда указывает на то место, где происходит воздействие (немедленного) "опыта", (т.е. места, где точка отправления каждой такой стрелы) "вызвала" наибольшее "эффект". Это обычно проявляется, среди прочего, в отрывках, которые, если бы не было ("свежего") предшествующего (опыта), казались бы гораздо более "удивительными" (более неожиданными, поскольку большее нарушение ожидаемости), вызвало бы большее чувство стохастичности (или

AU. Vol. 3-4 (18-19). 2022

возбуждения как такового)⁵⁴ и т.д.

Таким образом, можно сказать, что

- в то время как общая способность идентифицировать (или способность воспринимать эффект) этих отмеченных элементов (т.е. эффект того, что действительно наиболее интенсивно проявляется в переднем плане, "наиболее явный передний план" /"FG"/) является результатом "владения" воспринимающим долгосрочным опытом (т.е. функциями долговременной памяти, обучения)
 - это вовлеченность (в данный объект восприятия, или внимания, или сосредоточение на наиболее релевантном) в контексте, а также кратковременная память (т.е. определенная перцептивная "операционализация" того, что было воспринято данным, непосредственно воспринимаемым текстом и не связано с опытом или долговременной памяти) в дальнейшем играют непосредственную роль в случае поиска корреляций внутри самого "отличительного" (дискретного, "очерченного") парадигматического целого (т.е. здесь, в случае восприятия внутренних отношений внутри данного музыкального произведения).

Основной результат активации (использования, вовлечения) обеих этих основных функций разума приводит к когнитивно-операциональному использованию

- тех антецедентов, которые представляют определенный общий контекстуальный опыт (общий культурный опыт воспринимающего, включая, например, знания о структуре песен), а также
 - (особенно) те, которые были "предложены" самой данной парадигматической единицей в течение ее хода до каждого момента восприятия этой единицы.⁵⁵

Основные такие ситуации (в качестве отдельных примеров) изображены упомянутой зеленой стрелкой, которая в таком случае символически соединяет места "первого происхождения" восприятия с мест, в которых, точно на основе недавно "прожитого" (запомнившегося, усвоенного) опыта⁵⁶, степени неожиданности (заметно или значительно) меньше, чем это было бы (практически в любое другое время) в таком случае, если бы такой предшествующий объект отсутствовал (т.е. если бы оно отсутствовало в тексте), или (субъективно) еще не было воспринято (запомнено, когнитивно обработано, операционализировано и т.д.).

Аналогично иллюстрации восприятия "поэтического" (или "спетого текстового", "более традиционно значимого" и т.д.) компонента композиции (см. следующий подраздел ниже) по понятным причинам, также обсуждается здесь. Есть части анализируемого текста, которые были (для целей данного исследования достаточно иллюстративного) изображены синим цветом (т.е. как более предсказуемые и, следовательно, "успокаивающие"; а не "возбуждающие"), но которые для некоторых воспринимающих (или даже для большинства из них) не были бы скорее возбуждающим (а не, как предлагается здесь, "синим" – то есть оправдывающим их ожидания). То, что я имею в виду, – это, например, полный отрывок, в котором пение последней строфы на протяжении всей ее длины чередуется с брэнчанием (время 4:15 - 4:41). В этом случае я только указал на его начало, потому что я ожидал, что воспринимающий (немедленно) "привыкнет" к нему – и, таким образом, (его, то есть воспринимающего) возбуждение успокоится в результате того, что следующая текстовая (то есть музыкальная) линия в основном соответствует всем его ожиданиям (которые были созданы в соответствии с таким привыканием).

Я предположил то же самое – и поэтому действовал аналогичным образом – в нескольких других случаях, таких как, например, в том, что касается градации

54 Примечание: тот же метод маркировки также используется при графическом представлении "текстовой" (т.е. "поэтической", "песенной") части анализируемого текста (см. ниже).

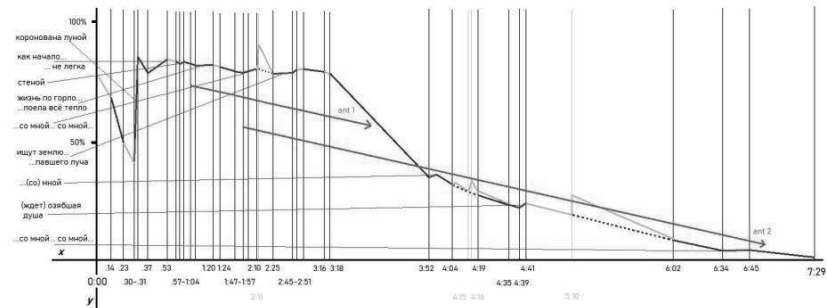
55 Т.е. такие конкретные контекстуальные переживания, которые непосредственно связаны с этой композицией или непосредственно исходят из нее.

56 Т.е. такой опыт, который был зафиксирован в кратковременной памяти на основе восприятия вышеупомянутого "первоисточника" восприятия (т.е. первого антецедента того или иного / более позднего/явления или "повторяющегося действие" и т.д.).

припевов (в которых голос певца можно рассматривать скорее как абстрактный музыкальный инструмент и, следовательно, как средство выражения чувства, а не средство передачи "жесткого", более однозначно интерпретируемого значения). Подобным был и мой подход к сольной партии. Однако, как я уже говорил, по-прежнему остается верным, что любое точное и надежное измерение любой из таких величин возможно только с помощью целенаправленного эмпирического теста с использованием соответствующих (лабораторных) инструментов. С другой стороны, можно предположить, что даже с привлечением самых современных технологий мы все равно будем продолжать сталкиваться с "проблемой контраста объективности / субъективности", о которой я уже упоминал в начале, то есть со "стандартной" проблемой противоположения индивида большей численности (или "среднему" значению). Однако целью исследования не является решение этой проблемы, так же как оно не является (по крайней мере, на данном этапе) какой-либо эмпирической проверкой того, что было представлено здесь.

Если я должен таким образом "подвести итог", я повторяю, что цели этого исследования, которые я поставил перед собой на данный момент, являются лишь указателем пути дальнейших возможных исследований, а также иллюстрацией предложенной стратегии этого рода.

V.2. Поэтический компонент (Илл. 2)



Илл. 2.

Горизонтальная (x) координата показывает временной ход "поэтической" ("осмысленной" текстовой, "спетой") части композиции (т.е. непрерывный линейный во времени след ее восприятия воспринимающим во время ее прохождения). Вертикальная координата (y) представляет степень непредсказуемости каждого следующего элемента, т.е. состояние, в которое, с точки зрения не/предсказуемости (не/ожидаемости, не/нормальности), воспринимающий был приведен своими ожиданиями, опытом или предшествующими данными (кон)текста.

Все остальные характеристики графика также такие же, как и в случае графического представления музыкального компонента: чем большее впечатление предсказуемости любого следующего текстового элемента ов) создается у воспринимающего соответствующими (текстовыми, но также и эмпирическими) предшествующими событиями, тем ниже процентное значение, отраженное основной

кривой (направление слева направо; синим или красным цветом) – и наоборот.

Ощущение предсказуемости (знакомства, стереотипности, повторения и, следовательно, исполнения ожиданий) отмечено синим цветом (по убыванию); напротив, эпизоды "непредсказуемости" ("события" отмеченности как в объективном, так и в контекстуальном смысле /т.е. вызванные контрастом с предшествующими событиями, ожиданиями воспринимающего, привычностью и т.д./) проявляющиеся (скорее всего) возбуждением воспринимающего и, следовательно, активацией внимания (потенциально ведущие к поиску смысла или просто как отражение нарушения бессимптомности, нейтральности, "банальности" развития текста) отмечены красным.

В левой части, в порядке убывания (в хронологическом порядке, поскольку они постепенно появляются в песне), указаны те отрывки, которые я оценил как значимые или "ключевые" (т.е. как основные отмеченные элементы) на уровне поэтического (или лирического, спетого слова и т.д.) компонента текста. Для лучшей ориентации они всегда привязаны к месту начала (предполагаемого) возбуждения (т.е. к началу каждой восходящей красной линии в пределах общего хода всей кривой).

Здесь я еще раз добавлю: возможная ФМРТ проверка может – как в целом, так и в конкретных примерах – показать нечто совершенно иное; точно так же другим может быть мнение любого другого человека, кто определил бы какие-то "столпы восприятия" в соответствии со своим собственным восприятием (т.е. на основе субъективной оценки "значимости"/интенсивности, важности того или иного явления).⁵⁷ Однако, как я упоминал ранее, цель этого исследования — "только" проиллюстрировать (представить, объяснить) возможность (варианта, подхода) линейно-временного метода исследования текста так, как я считал подходящим.

Что касается других описаний, то музыкальная строка выделена серым цветом. С точки зрения своей "ожидаемости", эта линия тоже совпадает с предсказуемостью текста (выделена синим цветом; в таких случаях это эпизоды, когда играет только ожидаемая музыка, и поэтому воспринимающий рассчитывает на "ожидаемое" продолжение текста после окончания чисто музыкальной строки), а затем в некотором роде "заменяет" синюю линию (или синяя линия в таких отрывках вообще отсутствует), или случается, что (музыка) "отклоняется" (в неожиданные, "отмеченные" моменты), и в таких случаях такие "отклонения" (иллюстративно) подсвечиваются; тогда как синий (или след, который должен быть покрыт синим цветом), затем продолжается параллельно (или подсвечивается периодически – что имеет место в таких местах, где играет только музыка и нет текста, но где есть нарушение стандарта (т.е. нарушение ожиданий, "банальности" дальнейшего прогресса, композиционных условностей и т.д.) на музыкальном уровне).

Предшествующие события, которые влияют на последующее восприятие (более

57 В таком случае, например, он не рассматривал бы третий отрывок (в котором реализовано вокальное продолжение конца припева в форме "...со мной") как отмеченный, маркированный элемент (потому что такое расширение больше не является неожиданным); с другой стороны, он бы рассмотрел "выпьем время натошак" как заметный элемент (который, как я признаю, сильно поэтичен). Точно так же он мог бы спросить (аналогично тому, как и я сам вопрошаю): при отображении пения, не стоит ли отдельно отображать отрывки, когда стихи действительно "поются", а когда – "наоборот" – это скорее мелодичный (т.е. какой-то "более абстрактный", чистый "спетый" (т.е. мелодичный)) компонент голоса, который является доминирующим (или когда голос используется как "музыкальный" инструмент, а не средство общения?; значительное "содержание?); разве в этом исследовании не происходит смешения того и другого? И т.д.

позднего) текста в том смысле, что такой текст воспринимается как ожидаемый (или, по крайней мере, "более ожидаемый", например, в случае припевов и т.д.), снова отмечены зелеными стрелками. Подобно всему тексту, они имеют тенденцию к "снижению" пропорционально тому, как с реализацией отдельных частей композиции все последующие (другие, следующие) части становятся большим или меньшим "повторением" таких уже реализованных частей (и, следовательно, становятся "событием" ожидаемости).

В то время как первоначальное объявление (в форме "коронована луной") неявно разъясняло, что именно поэтическая парадигма (т.е. увеличенная или специфическая область "непредсказуемости", или семантически-формальная концепция реальности) будет в данном произведении представлять ("свою собственную") "нормальность" (стандарт, норму, эталонный критерий), по мере продвижения текста эта "поэтическая непредсказуемость" также становится одним большим целым "антецедента" – и поэтому, аналогично большинству других частей данного текста, с постепенно увеличивающейся интенсивностью воспринимается как более (предсказуемое) "ожидаемое".

VI. Интерпретация

Как я уже говорил ранее, это исследование в значительной степени основано на предположении о справедливости принципа, согласно которому бессимптомность, немаркированность (неприметность, обыденность, стандартность, нормальность, банальность, "фон") оставляет воспринимающего "в покое", в то время как заметные, маркерные черты (т.е. отличительность, очевидность, нестандартность, исключительность, непредсказуемость, неожиданность) вызывают у него возбуждение.

Типы, последовательность, частота, интенсивность, взаимосвязи и "краткое изложение" этих стимулов (тем более, если они возникают на фоне "банальности" и "конформизма") способствуют тому, как (текст) воздействует на воспринимающего. Это происходит при параллельной действительности прагматического "принципа" в том смысле, что чем более имплицитный характер входной информации (т.е. чем больше необходимость "угадывать" значение, неопределенность, "непроизносимость" и т.д.), — тем интенсивнее (немедленный) импульс (или стимул) для воспринимающего (и таким образом, и возбуждение, испытываемое им).

Все другие возможные импульсы (или "события" имплицитности), которые имеют определенную "текучесть" (постепенный, более структурный и т.д.) характер могут быть восприняты получателем только впоследствии (или на расстоянии, с "задержкой" и т.д.). В качестве примера можно упомянуть одно из основных "сообщений" или "утверждений" анализируемого текста как такового – то есть о неудачнике, которого, тем не менее, поощряют не "просто сдаваться" (потому что он не одинок, у него есть друзья, мир хорош, кто-то, кто всегда приходит ему на помощь и т.д.).

Конечно, необходимо добавить к вышесказанному, что "эмпирическая" (художественная, эстетическая) ценность (или "стимуляция" и т.д.) не обязательно должна всегда основываться только на контрасте невовлекающих банальностей (т.е. фона (BG)) и "вызывающей возбуждение" маркированности (передний план (FG)), то есть на постоянном "возбуждении" модификациями, отклонениями или эпизодами неопределенности и т.д. Также она основана на определенном "взаимодополняющем"

(более или менее связанном) уровне функции соответственно распределенном (сконфигурированном , упорядоченном, "выстроенном") входные данные путем вовлечения в "происходящее" контрастируют с друг другом и помогают создать общую картину.

Вовлечение основано на ощущении (ментальной) награды (удовольствия, удовлетворения, насыщения), получаемой даже от несколько стереотипного повторения того, что было объявлено в начале (или, в данном конкретном случае, первым "чередованием" строфы и припева). Слушая такие antecedенты, воспринимающий в основном предвкушает тот факт, что все будет продолжать развиваться "в подобном духе", и будут только проявления (приветствуемого) отклонения (изменений). То, что он воспринимал как "желанно новое" в начале восприятия, позже переходит в фазу, когда желательно, чтобы оно стало скорее "желанно неизменным" (или, самое большее, "обновленным" только "незначительными" изменениями, элементами изменений и т.д.).

Другими словами, "типология" неожиданности отличается в начальной, "анонсирующей" фазе (когда открытость воспринимающего – т.е. состояние, когда он рассчитывает с наибольшей степенью на непредсказуемость или с определенной парадигмой "внушения"); и это отличается от фазы "средней части" восприятия текста (когда благодаря воспринимаемым antecedентам, из которых он выделяет основные "столпы" воспринимаемого текста, перцептивное предпочтение воспринимающего переключается на "модификации" (эпизоды отчуждения, диффамации) другого рода – или к поиску их в другом месте, кроме упомянутого "костяка". Основные функции меняются, по крайней мере, уже нормальная/желательна ситуация, когда эти основные функции стали BG).

Аналогичным образом, существуют также различные ожидания относительно конца восприятия того или иного текста (в том числе и проанализированного нами), когда повышается терпимость к непредсказуемости (опять же) (или воспринимающий вырабатывает "устойчивость" к различным /неосновным/ отклонениям, особенностям или "украшениям", она растет или "созревает"), почти до такой степени, как если бы ("снова") "почти все было разрешено"; пропорционально этому, тенденция автора создавать "менее предсказуемый" текст также может увеличиться⁵⁸ из-за соответствующих обстоятельств. С другой стороны, однако такие моменты (или такие случайности), когда чего-то "было бы слишком много" (например, когда "пьеса длилась слишком долго" и т.д.), воспринимаются довольно чутко воспринимающим. Даже при этом мы обнаруживаем, что, с одной стороны, нельзя сказать, что художественное (эстетическое) впечатление (переживание, воздействие) это "только" о контрасте FG и BG (или о непредсказуемости каждого следующего восприятия, контролируемого ненарушением ожиданий воспринимающего), но в это же время с другой стороны можно вполне справедливо сказать⁵⁹, что уже только с учетом того, что что-то является "нормой" (основой, стандартом) для формирования соответствующих ожиданий со стороны

58 Например, происходит включение элементов непредсказуемости (принимая такие разные формы, как "разнообразие", определенный "коктейль перепросмотра" или "коллаж" / состоящий из таких элементов, которые ранее использовались в "более традиционном" стиле; мода, вариации на эту тему, эпизоды импровизации и т.д.).

59 Это особенно верно, если мы рассматриваем какой-либо "большой план" (или "текст" и т.д.) восприятия - т.е. если мы рассматриваем не только части того или иного текста, но и текст в целом (или текст в определенном "контексте") "сверхконтексте", т.е. производим наше знакомство с большим "корпусом" текстов, на фоне общего культурного, социального опыта).

воспринимающего, становится возможной типологическая "трансформация" ("переход", "эволюция") на различных этапах восприятия каждого текста.

Что касается завершения списка исследовательских возможностей, которые были указаны только здесь, следующим шагом (в рамках этой концепции исследования) может быть, например, слияние обоих графиков – даже если это произошло только по той причине, что "восприятие" (или реакция на него, как непосредственные, так и основанные на предшествующих событиях, постепенно встраиваемых впечатлений) в конце концов все равно остается только "одним". Независимо от того, что он состоит из разных парадигматических "подтекстов" (объединенных здесь, как и в случае с любой поп-музыкальной композицией или другими произведениями искусства в один результирующий "супертекст"). Однако такое "слияние" не планируется для данного исследования, поэтому пока я буду довольствоваться более подробным сопоставлением обоих основных (композиционных, взаимодополняющих) "вспомогательных" текстов, линий уже выполненных здесь.

Аналогичным образом, любой следующий шаг должен заключаться в получении максимального количества количественных данных, которые могут быть извлечены либо из каждого графика в отдельности, либо из комбинации таких графиков. В частности. То что я имею в виду здесь, – это данные такого характера, которые я уже указывал в предшествующих этому исследованию, особенно в рамках исследования "Стратегия автора".⁶⁰ В частности, я говорю о таких ценностях, как взаимное соотношение отмеченных, маркированных элементов (или "более интенсивных возбуждающих" частей, "FG") и "банальных", немаркированных ("BG", "успокаивающих", поддерживающих) пассажи. Поскольку общая длина текста (т.е. всей песни или "клипа") составляет 449 секунд, мы говорим об а) около 40 секундах (в общей сложности) "эпизодов" отмеченности на уровне музыки (хотя я допускаю ориентационный характер некоторых отрывков, а также тот факт, что, следовательно, соответствующая оценка, скорее всего, будет иметь дело с вопросом различной интенсивности каждого такого "эпизода", "маркированности" и т.д.); и б) приблизительно 80 секундах (всех) событий отмеченности на уровне "поэзии" (здесь это ориентировочная продолжительность, в то же время также вопрос различной интенсивности отмеченности и т.д.).

Закрепив это, мы, таким образом, получаем соотношение с 8,9% долями отмеченных событий в случае музыкального компонента и 17,8% долей отмеченных событий в случае поэтического компонента. Частота и количество встречаемости эпизодов отмеченности составляют: а) для музыкального компонента (с наибольшей интенсивностью) после 29,2% и 54,3% линейно прошедшего времени (т.е. восприятия) данного фрагмента; б) для поэтического компонента, очень интенсивно после 6,7% композиции/ и затем непрерывно от 8,2% до 36,9% с более высокой интенсивностью, от 51,7% до 90,2% с меньшей интенсивностью /и частотой/, что, по сути, может быть описано также как "снижение" – по мере того, как знакомство с типичными чертами песни увеличивается /начала/, находя свое отражение в более высокой предсказуемости /затем/, к которому, по отношению к заключительным пассажиам песни, мы можем также добавить факт определенного /композиционного/ "предупреждения" о приближающемся конце).⁶¹

60 См. *Krátký* (2022, стр. 117–122).

61 (Не)нарушения ожиданий рецепиентов описывается: *Krátký* (2022, в основном р. 119–120), однако все это снова иллюстративные примеры, показывающие, какими путями потенциальная "количественная оценка" ожидаемого/исполнения/нарушения происходит у воспринимающего во временном пространстве.

Интенсивность каждого из эпизодов отмеченности (здесь природа того, "как проводить измерения" остается вопросом), или некоторая комбинация, коэффициент, вытекающий из этих данных (в случае более многочисленных измерений, например, могут ли они быть идентифицированы через закономерности частоты возникновения /первого, второго /, основных отмеченных эпизодов по отношению к общему тексту, а также через любые другие "говорящие" особенности, закономерности и т.д./).

Не только на основе общего опыта, но и при оценке рассматриваемого здесь текста (в виде музыкального клипа или записи с концерта) мы становимся свидетелями того, что союз поэзии и музыки очень благодарен с точки зрения привлечения исследования внимания воспринимающего – и, следовательно, также очень эффективен.

Чтобы сделать описание всего, что происходит в клипе, который мы рассмотрели, действительно полным, мы, однако, добавим, что в нем мы на самом деле наблюдаем не только создателей текста (или авторов текста, которые реализуют этот текст живую сами), но и их "дополнение", сформированное зрителями (или посетителями концерта, на котором сделана запись). То, что входит в наше (реальное, общее) восприятие (в данный момент; или во время нашего восприятия данного текста), таким образом, не только группа, но также слушатели, или "аудитория" (посетители концерта, зрители). Таким образом, результат отличается от студийной версии⁶², которая реализована (была записана и т.д.) в своего рода "идеальной" (инертной, "фиксированной") среде.

Конечно, что-то подобное не означает, что та или иная версия "плохая" (или что одна из них "хуже", а другая "лучше" и т.д.) – потому что, если бы это было так, то каждое (событие) "нового прослушивания" обязательно было бы плохим, но ведь каждое такое (новое прослушивание) старого все равно является (логически) всегда разным. Совсем наоборот, именно в этой "повторяющейся позитивности", то есть усилие (или, по крайней мере, в готовности) всегда находить что-то "новое" — или в определенном преодолении того, как один и тот же текст "переключается" от "неизвестного" (или "неожиданного") до все более "хорошо известного" (или "более ожидаемого") сохраняя при этом "статус" "радушного приема"⁶³ – кроется одна из прелестей не только музыки или поэзии, но и художественного текста как такового.

VII. Заключение

Исследование основано на предположении, что удовлетворяющий (удовлетворяющий, вознаграждающий, насыщающий и т.д.) опыт (в том числе художественно-эстетический) воспринимающего проистекает, среди прочих стимулов, из постепенного, линейного во времени восприятия качественных и количественных отмеченных элементов (различия, отклонения, вызывающие неравномерность, нарушения ожиданий) помещается (и встречается) в воспринимаемом тексте. В то же время отмеченность этих элементов в тексте "проявляется" а) на фоне предыдущего (общего) опыта воспринимающего в рамках той или иной парадигмы,⁶⁴ "видит как обычное" или, наоборот, "нестандартное"); б)

62 Смотрите ранее упомянутую ссылку <https://www.youtube.com/watch?v=5bW-ouTeTzw>.

63 Или, возможно, все еще приносит (по крайней мере) частичное "отчуждение", таким образом, "неожиданность", таким образом, "непредсказуемость" и т.д.

64 О концепции "отмеченных", маркированных и "немаркированных" см. еще раз, особенно *Trubeckoi* (1949); *Jakobson* (1978), *Greenberg* (1966); *Mukařovský* (1936, 1966, 2000, 2008), *Saussure, de* (2005), *Halle, AU. Vol. 3-4 (18-19). 2022*

на фоне предыдущей парадигмы (норм, наборов ожиданий) в данном конкретном тексте (т.е. „контрастно по сравнению“ с „свежим“ накопленным с точки зрения восприятия разделом "только что усвоенных" входных данных, т.е. более "непосредственных" по своей природе), или – другими словами – как контраст элементов "FG" (т.е. "переднего плана", маркированности, выразительности, объектов основного внимания) к элементам "BG" (т.е. к "фону", привычности, вспомогательной структуре текста, "банальностям"); а также в) "контраста" (или "контрастивного сравнения") этих отмеченных элементов (в пределах данного текста) взаимно относящихся друг к другу⁶⁵; г) другие возможные факторы.

Таким образом, работа далее предполагает, что комбинация всех этих входных данных представляет собой постепенно (т.е. с течением времени) реализуемую линию отмеченных элементов, которые проявляют себя как возбуждение в воспринимающем. Так, каждый отдельный "эпизод" возбуждения и их сумма (по количеству и по качеству), контраст как друг с другом, так и с "немаркированными" частями текста (т.е. контраст "заметного и "бессимптомного"", "переднего и заднего плана", "FG и BG") затем играют ключевую роль в том, каким будет опыт воспринимающего (эмоциональный, когнитивный, эстетический и т.д.)⁶⁶.

Это исследование иллюстрирует данное предположение посредством (теоретического) анализа "музыкального стихотворения" (в форме поп-культурной песни) под названием "Метель" российской группы "ДДТ". Анализ выявляет все основные отмеченные элементы на музыкальном и текстовом (т.е. лирическом или "поэтическом") уровнях и описывает, как в связи с их расположением (отличия от нормы, степени неопределенности, конкретизации, искажения) эти основные отмеченные элементы могут воздействовать на получателя (воспринимающего) данного музыкально-поэтического произведения.

Хотя этот анализ указывает на некоторые тенденции, на данном этапе он, конечно, все еще формулирует предположение об (ожидаемых) восприятиях (выполненных как определенная смесь „модели“ и перспективы "эмпирического" у воспринимающего, его "перцептивного опыта" и т.д.), а также осуществляется показательная иллюстрация то го, как может происходить восприятие данного произведения искусства. В какой степени это предположение соответствует (реальным) результатам аналогичного (т.е. линейного по времени) типа исследования (восприятия) текста, скорее всего, можно будет определить проверкой только с помощью теста ФМРТ (или тестов, аналогичных или основанных на мониторинге тепловых изменений в мозге, которые происходят линейно с течением времени в результате восприятия поступающих стимулов с аналогичной временной линейностью). Посредством такого измерения будет показано, в какой степени места, предполагаемые как "возбуждение", действительно воспринимаются так, и главное где на самом деле лежат такие основные стимулы, приводящие к возбуждению, из каких частей текста (или из каких разделов текста) они состоят и т.д.

Jakobson (1956), Lévi-Strauss (особенно 1955, 1962, 1963, 1964-1971). В аналогичном ключе можно далее сделать вывод, что другие (логически параллельные) "проявления" контраста *маркированного и немаркированного* находят свои аналогии (в зависимости от точки зрения), например, в противоположении *исключительности и банальности* перцептивных состояний или оценок (которые воспринимающий субъект "переживает" или "через которые проходит"), а также к контрасту *внимания и незаинтересованности* (это определенная "первичная" реакция субъекта, воспринимающего) или просто "дополнительная двойственность" *возбуждения и его отсутствия* (т.е. определенная "вторичная" реакция; реакция воспринимающего) и т.д.

65 См. Krátký (2019/a).

66 См.: Jakobson (2015).

Следующим шагом может быть любая связанная с этим количественная оценка, т.е. активность в том смысле, в котором, например (уже упоминавшийся) Якобс⁶⁷ (или Хсу упомянутый Якобсом⁶⁸) описывает это в своем кратком трактате. Я считаю такую предусмотренную процедуру полностью законной и, на мой взгляд, действительно близкой (или приближающейся) к фиксации (описанию, "пониманию") фактически происходящего процесса (т.е. линейного по времени восприятия), и, следовательно, также адекватным методом (дальнейшего) расследования ("мониторинга", исследования). Однако даже в этом случае необходимо будет определенным образом "ограничить" цели такого мониторинга только к таким целям, которые действительно достижимы, или к действительно "объективно" идентифицируемым ценностям – например:

- характер основных маркированных элементов (образующих FG), а также "общий диапазон" FG/маркированных элементов (основные "столпы" возбуждения, "маркировка возбуждения" и т.д.);
- фокусировка не исключительно (или "не столько") на качестве, сколько на определенном "воздействии", "интенсивности" (измерение интенсивности) стимулов;
- адекватный (разумный, "минимально достаточный") учет других влияний (контекстуальных факторов);
- любые другие соответствующие материалы (для дальнейшего обсуждения – комментарии, рекомендации, напоминаний).

По сравнению с таким "идеальным" (или, по крайней мере, "желаемым") состоянием, текущий результат (это исследование) представляет собой определенную макроформализацию, которая готова для последующего выполнения, т.е. для надлежащего (количественного) анализа ФМРТ (или является шагом, наиболее близко предшествующий такому анализу). Такой анализ здесь не проводился, но путь к нему был указан.

Можно предположить, что если ни к чему другому, то анализ ФМРТ (или любой подобный эксперимент, основанный на использовании ЭЭГ/МРТ-тестирования) приведет, по крайней мере, к более или менее четкому различению (того факта), что

- текстовые элементы, определенные как FG (передний план, отмеченные элементы), вызывают большее (фундаментальное, ключевое) возбуждение, в то время как
- текстовые элементы, определенные как (часть) BG (т.е. "проявления" бессимптомности, "банальности", нейтральности), не вызывают возбуждения или вызывают его только на очень низком уровне (который – скорее, чем любой "новый", "обновленный" смысл или его "прорыв" – приносит определенное ощущение "погружения" /во весь текст/; однако в большинстве случаев такое погружение - это именно то, чего воспринимающий, будь то сознательно или бессознательно, требует от подобного набора "незначительных" феноменов: т.е. от чего-то, для чего на самом деле существует функция любого "плана", фона, "контекста").

Контраст одного и другого, его специфическая интенсивность, частота и неравномерность (а также все другие текстуально эффективные агенты, такие как "неизвестность, любопытство и удивление"⁶⁹ — это /по своей сути всегда/ "прагматическое" умение раскрываться только постепенно / или оставаться нераскрытым, чтобы разум воспринимающего мог (в области искусства и эстетики) наделять воспринимаемое надлежащей дозировкой "возвышенности" и "дистанцирующей" силы и т.д.). Так при правильном применении, основными ингредиентами волшебного эликсира любого вознаграждения (насыщающего, удовлетворяющего, в том числе художественного или эстетического) опыта⁷⁰

67 См., *Jakobs* (2015).

68 См.: *Hsu et al.* (2014).

69 См., например, *Hoeken, Vliet* (2000), *Yuan* (2018).

70 Ср., среди прочего *Zeki*, (2000, стр. 204; или, в контексте, стр. 197-204; 2001, стр. 51; или 1999, стр. 4), также *Jakobs* (2015), или *Krátký* (2019/a, 2019/b).

является описанный контраст.

Как только эти взаимосвязанные, но все же относительно "неукротимые" составляющие (любого) текста будут "усвоены" в том, что касается ясности, с которой их следует различать и рассматривать ради любого исследовательского наблюдения, с точки зрения точки зрения ученого, "остаётся только одна последняя задача, то есть найти ответ(ы) на вопрос(ы) о том

- как правильно и надёжно определить все, что касается их основных характеристик, основных элементов, которые играют роль в том, как воспринимается текст;

- как адекватно "стабилизировать", оценить исследуемое произведение (в измеримых количествах); а также

- как измерить все, что было получено таким образом, надлежащим образом

(т.е. как можно точнее и таким образом, чтобы извлечь наибольшую информативную ценность).

Ссылки

Barthes, R. La Mort De l'Auteur // Manteia. 1968. Vol. 5. P. 61-67.

Barthes, R. Mythologies. Paris: Éditions du Seuil, 2010.

Bohnn, I. C., et al. Old Proverbs in New Skins – An Fmri Study on Defamiliarization // *Frontiers In Psychology*. 2012. Vol. 3. P. 204.

Burgoon, J. K., Jones, S.B. Toward a Theory of Personal Space. Expectations and Their Violations // *Human Communication Research*, 2(2). P. 131-146.

Burgoon, J.K. A Communication Model of Personal Space Violation: Explication and an Initial Test // *Human Communication Research*. 1978. Vol. 4. No. 2. P. 129-142.

Cardin, V., Friston, K. J., Zeki, S. Top-Down Modulations In The Visual Form Pathway Revealed with Dynamic Causal Modeling // *Cerebral Cortex*. 2011. Vol. 21. P. 550—562.

Chunhai, G. Cheng, G. The Experience Of Beauty Of Chinese Poetry And Its Neural Substrates // *Frontiers In Psychology*. Vol. 9. P. 1540.

Cole, P. (Ed.) *Radical Pragmatics*. Michigan University: Academic Press, 1981.

Eagelman, D.M. Visual Illusions And Neurobiology // *Nature*. 2001. Vol. 2, P. 920-926.

Ejchenbaum, B., 1919. Оригинал: *Эйхенбаум, Б.М.* Как сделана «Шинель» Гоголя // *Поэтика*. Сборники по теории поэтического языка. Вып. [3]. Пг.: 18-я Гос. тип., 1919. С. 151—165.

Denham, S.L., Farkas, D., van Ee, R. et al. Similar but Separate Systems Underlie Perceptual Bistability in Vision and Audition // *Sci Rep* 8, 7106 (2018). <https://doi.org/10.1038/s41598-018-25587-2>

Filevich, E., Becker, M., Wu, Y., Kühn, S. Seeing Double: Exploring the Phenomenology of Self-Reported Absence of Rivalry in Bistable Pictures // *Frontiers in Human Neurosciences*. 2017. Vol. 11.

Gazzaniga, M. S. (Ed.) *The Cognitive Neurosciences*. Cambridge, Mass. - London: The MIT Press, 2009.

Gazzaniga, M.S., Ivry, R.B., Mangun, G.R. *Cognitive Neuroscience: The Biology of the Mind*. New York, London: W.W. Norton & Amp Company, 2014.

Gombrich, E. *Art and Illusion. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*. Oxford: Phaidon, 1986.

Gombrich, E. *The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art*. Oxford: Phaidon, 1979.

Gombrich, E. *The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*. Oxford: Phaidon, 1982.

Greenberg, J. *Language Universals*. The Hague: Mouton, 1976.

Grice, H.P. *Logic And Conversation* // *Cole, P., Morgan, J.* (Eds.). *Syntax And Semantics*. 3. *Speech Acts*. P. 41-58.

Grice, H.P. *Presupposition and Conversational Implicature* // *Cole, P.* (Ed.): *Radical Pragmatics*. New York: Academic Press, 1981. P. 183-198.

Grice, H.P. *Studies in the Way of Words*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989.

Grice, H.P. *The Conception Of Value*. Oxford: Clarendon Press.

Hemingway, E. *Death In The Afternoon*. New York: Charles Scribner's Sons, 1932.

Hoeken, H., Vliet, Van, M. *Suspense, Curiosity, And Surprise: How Discourse Structure Influences the Affective and Cognitive Processing of a Story* // *Poetics*. Vol. 27. P. 277-286.

Hsu, C.-T., Conrad, M., and Jacobs, A. M. *Fiction Feelings in Harry Potter: Haemodynamic Response in The Mid-Cingulate Cortex Correlates with Immersive Reading Experience*. *Neuroreport* 25, 1356-1361. Doi: 10.1097/Wnr.0000000000000272

Iser, W. *Der Implizite Leser*. München: Walter Fink Verlag, 1972.

- Iser, W. *Der Akt Des Lesens*. München: Walter Fink Verlag, 1994.
- Iser, W. *Fiktivní a Imaginární. Perspektivy Literární Antropologie*. Praha: Karolina, 2017.
- Jacobs, A.M. *Neurocognitive Poetics: Methods and Models for Investigating the Neuronal And Cognitive-Affective Bases of Literature Reception* // *Frontiers in Psychology*. 2015. Vol. 9. Čl. 18.
- Jakobson, R. (1978): *Six Lectures on Sound and Meaning*. Cambridge, Mass. and London, England: MIT Press, 1978.
- Jakobson, R., Halle, M. *Fundamentals Of Language*. Gravenge: Mouton & Amp Co., (1956).
- Jauss, R. *Towards an Aesthetic of Reception*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.
- Jauss, R. *Literaturgeschichte Als Provokation Der Literaturwissenschaft*. In: *Rezeptionsästhetik*. München. Walter Fink Verlag, 4. Vydání, s. 126–162. (1994).
- Krátký, O. *Vnímání Textu, Délka Jeho Trvání, Evaluace: Různí Autoři. Související Pozorování* // *Espes*. Vol. 8, č. 2. 2019 a.
- Krátký, O. *Where Peirce Ends* // *Aesthetica Universalis*. 2019 b. Vol. 4 (8). P. 9–60.
- Krátký, O. *Poznámky k Textu – Vnímání Textu, (Ne)Porušení Očekávání, Recipient Vs. Autor* // *Espes*. Vol. 9/1.
- Krátký, O. *Poznámky k Textu: (Ne)Porušení Očekávání Recipientů Jako Součást Autorovy Strategie* // *Espes*. 2022. Vol. 11/1.
- Levi-Strauss, C. *The Structural Study of Myth* // *Journal of American Folklore*. Vol. 68. P. 428–444.
- Levi-Strauss, C. *La Pensée Sauvage*. Paris: Plon, 1962.
- Levi-Strauss, C. *Structural Anthropology*. New York: Basic Books, 1963.
- Levi-Strauss, C. *Les Mythologiques*. Paris, Plon, 1964–1971.
- Loui, P., Wessel, D.L. *Harmonic Expectation and Affect in Western Music: Effects of Attention and Training*. // *Perception And Psychophysics*, Vol. 69/7. P. 1084–1092.
- Malinowski, B.K. *The Sexual Life of Savages in North-Western Melanesia*. London: Routledge and Sons Co., 1932.
- Mukařovský, J. *Estetická Funkce, Norma a Hodnota Jako Sociální Fakty*. Praha: Fr. Borový, 1936.
- Mukařovský, J. *Studie z Estetiky*. Praha: Odeon, 1966.
- Mukařovský, J. *Studie I*. Brno: Host, 2000.
- Mukařovský, J. *Umělecké Dílo Jako Znak*. Praha: Ústav Pro Českou Literaturu Av ČR, 2008.
- Nagels, A., et Al. *Neural Substrates Of Figurative Language During Natural Speech Perception: An Fmri Study* // *Frontiers In Psychology*. 2013. Vol. 7. P. 121.
- Obermeier, C., Kotz, S.A., Jessen, S., et Al. *Aesthetic Appreciation Of Poetry Correlates With Ease Of Processing In Event-Related Potentials* // *Cognitive, Affective, Behavioral Neuroscience*. 2016. Vol. 16. P. 362–373.
- Propp, V. J. *Morfologija Skazki*. Leningrad: Akademia, 1928. Оригинал: *Пропп, В.Я. Морфология Сказки*. Л., Academia. 1928.
- Ribeiro, R. *The Role of Experience in Perception* // *Human Studies*. 2014. Vol. 37, s. 559–581.
- Sapir, E. *Language: An Introduction to the Study of Speech*. Harcourt: Brace, 1921.
- Sapir, E. *Selected Writings of Edward Sapir In Language, Culture, And Personality*; David G. Mandelbaum (Ed.) Berkeley and Los Angeles: University Of California Press, (1983).
- Saussure, F., de. *Cours De Linguistique Générale*. Genève: Arbre d'Or, 2005.
- Shklovsky, V., 1917. Оригинал: *Шкловский, В.П. Искусство как прием* // *Сборники по теории поэтического языка*. Вып. II. Пр.: ОПОЯЗ, 1917. С. 3-14.
- Shklovsky, V., 1921. Оригинал: *Шкловский, В.П. Строение рассказа и романа* // *Шкловский, В.П. Развертывание сюжета*. Пр.: ОПОЯЗ, 1921.
- Shklovsky, V., 1919. Оригинал: *Шкловский, В.П. О звуках поэтического языка* // *Поэтика. Сборники по теории поэтического языка*. Вып. [3]. Пр.: 18-я Гос. тип., 1919.
- Shklovsky, V. (*Et Al.*) (1919): *Poetika: Sborniki Po Teorii Poetičeskogo Jazyka. Оригинал: Поэтика. Сборники по теории поэтического языка*. Вып. [3]. Пр.: 18-я Гос. тип., 1919.
- Snyder, J. S., Schwiedrzik, C. M., Vitela, A. D., Melloni, L. *How Previous Experience Shapes Perception In Different Sensory Modalities* // *Frontiers In Human Neuroscience*. 2015. Vol. 9: 594.
- Trubeckoi, N. *Principles De Phonologie*. Paris: Librairie C. Klincksieck, 1949.
- Whorf, B.L. *Language, Thought, and Reality: Selected Writings Of Benjamin Lee Whorf*, John B. Carroll, Stephen C. Levinson, Penny Lee. Cambridge, Mass.:The MIT Press, 2012.
- Yakubinsky, L.P. 1923. Оригинал: *Якубинский, Л.П. О диалогической речи* // *Русская речь*. 1. 1923. С. 96-194.
- Yakubinsky, L. P. 1986. Оригинал: *Якубинский, Л.П. Откуда берутся стихи* // *Якубинский, Л.П. Избранные работы. Язык и его функционирование*. М.: Наука, 1986. С. 194-196.
- Yakubinsky, L.P. 1930. Оригинал: *Якубинский, Л.П. (совместно с Ивановым А.М.) О теоретической учебе писателя* // *Литературная учеба*. 1930. № 3.
- Yuan, Y. *Framing Surprise, Suspense, and Curiosity: a Cognitive Approach to the Emotional Effects of Narrative* // *Neohelicon*. 2018. Vol. 45. P. 517–531.
- Zeki, S. *Art And The Brain* // *Journal of Consciousness Studies*. 1999.
- Zeki, S. *Inner Vision: An Exploration of Art And The Brain*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Zeki, S. *Creativity And The Brain* // *Science.New Series*. Vol. 293. No.5527. P. 51–52.

Zeki, S., Ishizu, T. The Visual Shock of Francis Bacon: An Essay In Neuroesthetics // *Frontiers In Human Neurosciences*. 2013. Vol. 7, No. 850.

Zeman, A., Milton, F., Rylance, R. By Heart: An FMRI Study of Brain Activation by Poetry and Prose // *Journal Of Consciousness Studies*. 2013. Vol. 20. P. 132-58.

Ondřej Krátký

**TIME-LINEAR PERCEPTUAL ANALYSIS:
COMPOSITION *THE METEL* BY "DDT" GROUP**

Abstract

The purpose of this study is to identify and visually display how the listener perceives the stimuli that the author has included in his text to excite certain emotions and associations in the perceiving subject in a time sequence. In this study, where the "text" is considered as "classical" (written in natural language), it was also impossible to do without the musical "context" of the composition of a popular Russian rock band. A relatively simple popular culture text (a rock song) was chosen primarily because it has the phenomena, passages, and context needed to better explain the problem being described. It is in the song that has become part of popular culture, as the author believes, that they can be recorded with due simplicity and clarity.

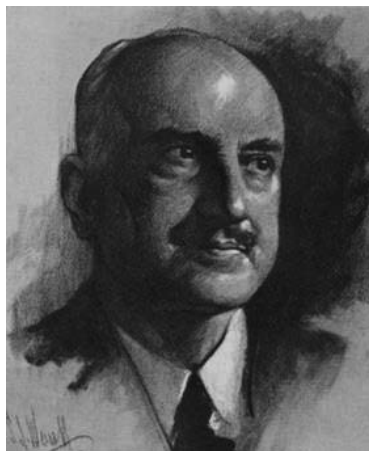
Keywords

Spatio-temporal parameters of perception, musical and poetic expressiveness, rock music.

Krátký, Ondřej is one of the regular authors of *AU*. See: *AU*. Vol. 2 (2). 2018), *AU*. Vol. 4 (8). 2019), *AU*. Vol. 1 (13). 2021 via our new site: <http://aestheticauniversalis.ru/> - *A.U.*

ИСТОРИЯ / HISTORY



*Джордж Сантаяна***ЧУВСТВО КРАСОТЫ***Часть первая*⁷¹*Перевод Сергея Дзикевича*⁷²**Портрет Дж. Сантаяны.***Сэмюэл Джонсон Вулф для журнала Time*⁷³**Абстракт**

Хорхе Агустин Николас Руис де Сантаяна-и-Боррас, более известный в академическом мире в силу первичной университетской институционализации как *Джордж Сантаяна* (1863-1952) - испано-американский философ, литератор и публичный деятель. Родился в Испании, вырос и получил образование в США, где жил с с восьмилетнего возраста. В силу этого идентифицировал себя как американец, хотя всегда сохранял испанскую культурную идентичность, имел испанский паспорт и в возрасте 48 лет навсегда вернулся в Европу. Широкой публике известен афоризмами: «*Тот, кто не*

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

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

73 Общественное достояние. - AU

помнит прошлого, обречен повторить его», «Только мертвые видели конец войны», связанными с его эссеистическими произведениями. Более специализированные читатели знакомы с его определением красоты как «определенного удовольствия», что непосредственно с настоящей публикацией. В отношении религии был агностиком, но ценил испанские католические ценности, обычаи и мировоззрение, на которых вырос. В теоретическом отношении на него оказали глубокое влияние жизнь и мысли Спинозы, во многих отношениях Сантаяна старался ему следовать. В годы учебы закончил *Бостонскую латинскую школу* и *Гарвардский колледж*, где он учился у философов *Уильяма Джеймса* и *Джозайи Ройса*, в Гарварде был энергично вовлечен в публичную деятельность *одинадцати клубов*, стал основателем и президентом *Философского клуба*, членом литературного общества под псевдонимом *О.К.*, редактором и карикатуристом газеты *The Harvard Lampoon*, а также соучредителем литературного журнала *The Harvard Monthly*. После окончания Гарварда в 1886 году Сантаяна два года учился в Берлине. Затем он вернулся в Гарвард, защитил диссертацию о *Германе Лотце* (1889). С 1896 по 1897 год Сантаяна стажировался в *Королевском колледже* в Кембридже. Он был профессором Гарварда (1889-1912), в этом качестве внес важный вклад в деятельность философского факультета и приобретает статус *классика американской философии*, несмотря на молодой возраст. В 1912 году Сантаяна оставил свою должность в Гарварде, чтобы провести остаток своей жизни в Европе. Некоторые из его гарвардских студентов прославились в различных качествах, в том числе *Т.С. Элиот*, *Уолтер Липпманн* и *Гертруда Стайн*. Основное философское наследие Сантаяны состоит из представляемой работы «*Чувство красоты*» (1896), его первой монографической публикации и, пожалуй, *первой работы такого масштаба по эстетике в ее современном понимании, написанной в Соединенных Штатах*; «*Жизнь разума*» (в 5 т, 1905–1906), ставшей пиком гарвардской фазы его карьеры; «*Скептицизм и вера в животных*» (1923); «*Сфера бытия*» (в 4 т, 1927–1940). Хотя Сантаяна не был программным сторонником *прагматизма*, как Уильям Джеймс, Чарльз Сандерс Пирс, Джосайя Ройс или Джон Дью, «*Жизнь разума*» является первым развернутым изложением идей этого течения. Как и упомянутые авторы, Сантаяна хорошо разбирается в теории эволюции и был привержен *метафизическому натурализму*, то есть считал, что человеческое познание, культурные обычаи и социальные институты развились таким образом, чтобы соответствовать условиям окружающей их среды. При этом, по указанным выше причинам этнической идентичности Сантаяна с пиететом относился к религии и называл себя «*эстетическим католиком*». Взгляды Сантаяны на религию изложены в его книгах «*Разум в религии*», «*Идея Христа в Евангелиях*» и «*Интерпретация поэзии и религии*», романе «*Последний пуританин*», автобиографическом эссе «*Лица и места*» — автобиография. Следует заметить, что метафизический натурализм Сантаяны в сочетании с приверженностью католическому традиционализму в годы жизни его в Европе, в том числе в Италии а годы правления там Муссолини дали весьма характерные следствия: он стал придерживаться идей расового сепаратизма и весьма одиозных егенических взглядов, что в приводимой нами работе, написанной в годы карьеры в Гарварде, конечно, было еще невозможно.

Ключевые слова

Сантаяна, американская эстетика, эстетические идеи прагматизма, метафизический натурализм, натуралистическая философия.

Эта небольшая работа содержит основные идеи, собранные воедино для курса лекций по теории и истории эстетики, прочитанных в Гарвардском колледже с 1892 по 1895 год. Единственная оригинальность, на которую я могу претендовать, — это та, которая может быть результатом попытки собрать воедино разрозненные общие места критики в систему, вдохновенную натуралистическую психологией. Я имел в виду, скорее, точность изложения, чем новизну, и если какой-либо предмет, как, например, исключительные качества трагедии, предстает в новом свете, то это изменение состоит только в более строгом применении к сложному предмету принципов, признанных для достижения цели в наших простых суждениях. Мои усилия на протяжении всего времени были направлены на то, чтобы напомнить о тех фундаментальных эстетических чувствах, упорядоченное расширение которых приводит к здравому смыслу и различению вкуса.

Влияния, под которыми была написана книга, являются очень общими и

обширными, чтобы можно было их конкретизировать; тем не менее, изучающий философию не может не заметить, сколь многим я обязан писателям, как живым, так и умершим, которым мои признания не могли бы добавить чести. Обычно я опускал какие-либо ссылки на них в сносках или в тексте, чтобы избежать споров и дать читателю возможность более непосредственно сравнить сказанное с реальностью своего собственного опыта.

Дж. С.

СЕНТЯБРЬ 1896 ГОДА

ВВЕДЕНИЕ

Чувство прекрасного занимает в жизни более важное место, чем эстетическая теория когда-либо занимала в философии. Пластические искусства, поэзия и музыка представляют собой наиболее заметные памятники этого человеческого интереса, поскольку, взывая лишь к созерцанию, тем не менее, во все цивилизованные века они привлекали к себе на службу множество усилий, требовали и способностей, и гения, не многим менее тех, что были отведены производству, войне или религии. Но изящные искусства, где эстетическое чувство кажется почти чистым, далеко не единственная сфера, в которой люди проявляют свою восприимчивость к красоте. Во всех продуктах человеческой производственной деятельности мы замечаем внимание, с которым взгляд притягивается к одному только внешнему виду вещей: ему посвящены большие доли времени и труда уже в самых изначальных производствах; точно так же человек не выбирает свое жилище, свою одежду или своих спутников без учета их воздействия на его эстетические чувства. В последнее время мы даже узнали, что формы многих животных обусловлены выживанием путем полового отбора цветов и форм, наиболее привлекательных для глаз. Следовательно, в нашей природе должна быть весьма радикальная и широко распространенная тенденция наблюдать красоту и ценить ее. Никакое описание принципов разума не может быть адекватным, если оно не касается столь заметной способности.

То, что эстетическая теория получила так мало внимания со стороны мира, объясняется не маловажностью предмета, который она рассматривает, а скорее отсутствием адекватного мотива для размышлений о нем и малым успехом случайных попыток разобратся с ним. Абсолютная последовательность в знании и любовь к познанию ради самого себя — это не те страсти, которым мы можем предаваться в свободное время: они требуют не только свободы от дел, но, что еще реже, свободы от предубеждений и ненависти ко всем идеям, отличающимся от привычных целей нашей мысли.

В общем, то, что главным образом поддерживало подобные известные миру размышления, было либо теологической предрасположенностью, либо практической пользой. Все, что мы находим, например, из написанного о красоте, можно разделить на две группы: ту группу работ, в которых философы интерпретируют эстетические факты в свете своих метафизических принципов и делают из своей теории вкуса следствие или примечание к их системы; и та группа, в которой художники и критики отважились проникнуть в философию, обобщая до некоторой степени максимы ремесла или комментарии чуткого наблюдателя. Одновременно прямая и

AU. Vol. 3-4 (18-19). 2022

теоретическая трактовка предмета была очень редкой: проблемы природы и морали привлекали мыслителей, а описание и создание красоты поглощали художников; между этими двумя размышления об эстетическом опыте остались неразвитыми или неотчетливыми.

Обстоятельством, также способствовавшим отсутствию или несостоятельности эстетической теории, является субъективность явления, с которым она имеет дело. У человека есть предубеждение против самого себя: все, что является продуктом его ума, кажется ему нереальным или сравнительно незначительным. Мы удовлетворены только тогда, когда воображаем себя окруженными предметами и законами, независимыми от нашей природы. Древние долго размышляли о строении вселенной, прежде чем они осознали сам разум, который является инструментом всех спекуляций. Современники также, даже в области психологии, сначала изучили функцию восприятия и теорию познания, с помощью которых мы, по-видимому, получаем информацию о внешних вещах; по сравнению с этим они пренебрегли исключительно субъективной и человеческой областью воображения и эмоций. Нам еще предстоит признать на практике, что из наших презираемых чувств великий мир восприятия черпает всю свою ценность. Вещи интересны, потому что мы придаем им значение о них, и важны, потому что они нам необходимы. Если бы наши восприятия не были связаны с нашими удовольствиями, мы бы скоро закрыли глаза на этот мир; если бы наш разум не помогал нашим страстям, мы бы в ленивой свободе мечтаний усомнились в том, что два плюс два равны четырем. Тем не менее, популярное отношение как к недостойным и незначительным к чисто эмоциональным вещам настолько устойчиво, что те, кто принимал близко к сердцу моральные проблемы и чувствовал свое достоинство, часто приводились к попыткам открыть какое-то внешнее благоустройство и гармонию, относительно которых наша мораль и эстетические чувства должны быть восприятиями или обнаружениями, подобно тому, как наша интеллектуальная деятельность есть фиксация или открытие внешнего факта. Эти философы, по-видимому, считают, что если моральные и эстетические суждения не являются выражением объективной истины, а просто выражением человеческой природы, то они обречены на безнадежную тривиальность. Однако суждение не является тривиальным, только потому, что оно основывается на человеческих чувствах; наоборот, тривиальность состоит в отвлечении от человеческих интересов, одним из которых является познание истины, но только одним; а человеческие суждения и мнения, которые действительно не имеют большого значения, — это те, которые выходят за рамки моральной экономии или не имеют никакой функции в упорядочении и обогащении ума. Элементы природы обретают смысл прежде всего в тех комментариях, которые они вызывают.

Этика и эстетика сильно пострадали от предубеждения против субъективного. Они не пострадали больше, потому что оба предмета отчасти объективны. Этика имеет дело как с поведением, так и с эмоциями, и поэтому рассматривает причины событий и их последствия, а также наши суждения об их ценности. Эстетика также склонна включать в себя историю и философию искусства и добавляет много описательного и критического материала к теории нашей восприимчивости к красоте. Тем самым в эти исследования вносится некоторая путаница, но в то же время обсуждение оживляется экскурсами в сопредельные области, быть может, более интересными для широкого читателя.

Мы можем, однако, различать три различных элемента этики и эстетики и три разных подхода к предмету. Первый — это упражнение самой нравственной или эстетической способности, действительное вынесение суждения, формулировка

поощрения, порицания или наставления. Дело не в науке, а в характере, энтузиазме, тонкости восприятия и тонкости эмоций. Это эстетическая или нравственная деятельность, тогда как этика и эстетика, как науки, суть интеллектуальная деятельность, имеющая своим предметом эту эстетическую или нравственную деятельность.

Второй элемент состоит в историческом объяснении поведения или искусства как части антропологии и направлен на выявление условий различных типов характера, форм государственного устройства, концепций справедливости, школ критики и искусства. К этому роду принадлежит многое из того, что было написано об эстетике. Философия искусства часто оказывалась более соблазнительной темой, чем психология вкуса, особенно для умов, которые были очарованы не столько самой красотой, сколько любопытной проблемой художественного инстинкта в человеке и разнообразия его проявлений в истории.

Третий элемент в этике и эстетике — психологический, а два предшествующих — соответственно дидактический и исторический. Он имеет дело с моральными и эстетическими суждениями как с явлениями разума и продуктами психической эволюции. Проблема здесь состоит в том, чтобы понять происхождение и параметры этих чувств, а также их отношение к остальной части наших познавательных ресурсов. Такое исследование, если оно будет проведено успешно, приведет к пониманию причины, по которой мы считаем что-либо правильным или красивым, совершенным, неправильным или уродливым; это открыло бы, таким образом, корни совести и вкуса в человеческой природе и позволило бы нам отличить преходящие предпочтения и идеалы, основанные на особых условиях, от тех, которые, простираясь из элементов ума, общих для всех людей, сравнительно постоянны и универсальны.

Этому исследованию в области эстетики и посвящены следующие страницы. Не будет предпринято никаких попыток ни навязать определенные оценки, ни проследить историю искусства и критики. Обсуждение будет ограничено природой и элементами наших эстетических суждений. Это - теоретическое исследование, и оно не имеет как таковых назидательных целей. Однако проникновение в основу наших предпочтений, если бы оно могло быть реализовано, не могло бы не оказать в их отношении благотворного и очищающего влияния. Это показало бы нам тщетность догматизма, навязывающего другому человеку суждения и чувства, для которых в его конституции и опыте отсутствует необходимая почва; и в то же время это избавило бы нас от всякой чрезмерной робости или чрезмерной терпимости к отклонениям вкуса, когда мы знаем, каковы более широкие основания предпочтения и привычки, которые обеспечивают большее и более разнообразное эстетическое наслаждение.

Поэтому, хотя ничто обычно не было менее привлекательным, чем трактаты о красоте, или менее что-либо разсыняло в отношении вкуса, чем исследование о ней, мы все же можем надеяться на какую-то не только теоретическую пользу от этих исследований. Они так часто оставались без практического влияния, потому что их проводили в неподходящем формате. Авторы обычно были смелыми метафизиками и не вполне компетентными критиками; они представляли общие и неясные принципы, предложенные другими частями их философии, как условия художественного совершенства и сущность красоты. Но если исследование проводится близко к данным чувств, мы можем надеяться, что получающаяся в результате теория может оказать проясняющее влияние на опыт, на котором она основана. Это - результирующее использование теории. Если теория, когда она плоха, сужает нашу способность к наблюдению и делает любую оценку замещающей и формальной, то когда она хороша, она благотворно влияет на наши способности, направляет

внимание на то, что действительно способно доставить удовольствие, и усиливает новых аналогий, круг наших интересов. Спекулятивность есть зло, если оно навязывает чуждую организацию нашей психической жизни; и благо, если она только выявляет и совершенствует путем обучения уже присущую ей организацию.

Поэтому мы будем изучать самую человеческую чувствительность и наши действительные чувства к красоте, а не будем искать более глубоких, бессознательных причин нашего эстетического сознания. Та ценность, которая принадлежит метафизическим выводам о природе прекрасного, приобретает ими не потому, что они объясняют наши первичные чувства, чего они сделать не могут, а потому, что они выражают и фактически составляют некоторые из наших более поздних оценок. Нет никакого объяснения, например, в том, чтобы называть красоту подобием божественных качеств. Такая связь, если бы она была действительной, совсем не помогла бы нам понять, почему символы божественности нравятся. Но в известные моменты созерцания, когда за нами остается много душевных переживаний и мы пришли к очень общим представлениям и о природе, и о жизни, наше наслаждение каким-либо частным предметом может состоять только в мысли, что этот предмет есть проявление всеобщего принципа. Голубое небо может нравиться главным образом потому, что оно кажется образом безмятежной совести или вечной молодости и чистоты природы после тысячи частичных искажений. Но эта выразительность неба обусловлена известными качествами ощущения, которые связывают его со всем счастливым и чистым, а в уме, в котором сущность чистоты и счастья воплощена в идее Бога, связывают его также с этой идеей.

Может случиться, что самые произвольные и нереальные теории, которые должны быть отвергнуты как общие объяснения эстетической жизни, могут быть восстановлены как отдельные ее моменты. Те интуиции, которые мы называем платоническими, редко бывают научными, они редко объясняют явления или находят действительный закон вещей, но часто они являются высшим выражением той деятельности, которую они не могут сделать понятной. Обожающий влюбленный не может понять естественной истории любви; ибо он находится на последней и высшей стадии своего развития. Поэтому мир всегда высказывал удивление в своих суждениях о платониках; это было результатом сравнения экстравагантности их теорий с репутацией степени величия их мудрости. Платонизм есть очень утонченное и прекрасное выражение наших природных инстинктов, он воплощает совесть и изрекает наши сокровенные надежды. Таким образом, философы-платоники обладают естественным авторитетом, поскольку стоят на высотах, которых не может достичь простонародье, но к которым они стремятся естественно и полусознательно.

Когда человек говорит вам, что красота есть проявление Бога для чувств, вы желаете, чтобы вы могли понять его, вы нащупываете глубокую истину в его темноте, вы чтите его за возвышенный ум, и ваше уважение может даже побудить вас согласиться с тем, что он говорит, как с вразумительным предложением. Следовательно, ваша мысль может признать его, поскольку господствует словесная догма, вокруг которой быстро соберутся все ваши симпатии и антипатии, и чем меньше вы проникнете в первоначальный смысл своего признания, тем полнее вы будете верить в нее. Вы, должно быть, последовали совету Мефистофеля:

*В общем, придерживаясь слов,
Пройдя сквозь безопасные врата
Войдите в веры храм.*

объективного объяснения природе и происхождению красоты, а было смутным выражением его весьма сложных чувств.

Один из атрибутов Бога, одно из совершенств, которые мы созерцаем в нашем представлении о нем, состоит в том, что между его волей и его видением, между импульсами его природы и событиями его жизни нет двойственности или противоречия. Это то, что мы обычно называем всемогуществом и творением. Итак, при созерцании красоты наши способности восприятия обладают тем же совершенством: действительно, именно из опыта красоты и счастья, из временной гармонии между нашей природой и окружающей средой мы черпаем наше представление о мире, Божественной жизни. Итак, правильно называть красоту проявлением Бога в чувствах, поскольку в области чувств восприятие красоты олицетворяет ту адекватность и совершенство, которые мы вообще объективируем в идее Бога.

Но вряд ли умы, обитающие в атмосфере этих аналогий, будут задаваться вопросом, каковы условия и разновидности этого совершенства функционирования, иными словами, как происходит, что мы вообще воспринимаем красоту или получаем какие-либо намеки на Божественность. Только другие философы, те, что барахтаются в хлеву Эпикура, знают что-либо о последнем вопросе. Но легче произвести впечатление, чем быть сведущим, и публика очень охотно верит, что там, где есть благородный язык, не лишенный мрака, должны быть глубокие знания. Мы должны различать, однако, два характерных аспекта в подобном случае. Один касается понимания; мы ищем теорию человеческой функции, которая должна охватывать все возможные случаи ее осуществления, как благородные, так и низменные. Этого платоники совершенно не могут дать нам. Другой касается эмоций; мы хотим питаться максимумами и исповеданиями возвышенного ума, в котором преобладает эстетическая функция. Отвечая этому запросу, те же самые мыслители могут завоевать наше восхищение.

Чувствовать красоту лучше, чем понимать, как мы ее чувствуем. Иметь воображение и вкус, любить лучшее, быть вдохновленным созерцанием природы до живой веры в идеал — все это больше, гораздо больше, чем может надеяться сделать любая наука. Поэты и философы, выражающие этот эстетический опыт и своим примером пробуждающие ту же функцию в нас, оказывают большую услугу человечеству и заслуживают большего почета, чем первооткрыватели исторической правды. Отражение действительно является частью жизни, но последней частью. Его специфическая ценность состоит в удовлетворении любопытства, в сглаживании и объяснении вещей: но самое большое удовольствие, которое мы действительно получаем от размышления, заимствовано из опыта, над которым мы размышляем. Мы часто не предаемся ретроспективе ради научного познания человеческой жизни, а скорее для того, чтобы оживить воспоминания о том, что когда-то было дорого. И у меня было бы мало надежды заинтересовать читателя настоящим анализом, если бы я не полагался на привлекательные качества субъекта, связанного со столькими его удовольствиями.

Но признание превосходства эстетики в опыте над эстетикой в теории не должно заставлять нас принимать за объяснение эстетического чувства то, что на самом деле является лишь его выражением. Когда Платон говорит нам о вечных идеях, в соответствии с которыми состоит всякое совершенство, он делает себя выразителем морального сознания. Наши совесть и вкус устанавливают эти идеалы; вынести суждение — значит фактически установить идеал, а все идеалы абсолютны и вечны для суждения, которое их включает, потому что, находя и объявляя вещь хорошей или

прекрасной, наше предложение категорично, а критерий, вызываемый нашим суждением является для этого случая внутренним и окончательным. Но в следующий момент, когда ум находится в другом положении, вызывается новый идеал, не менее абсолютный для настоящего суждения, чем старый идеал был для предыдущего. Если мы тогда выражаем наше чувство и исповедуем то, что происходит с нами, когда мы судим, то мы будем совершенно правы, говоря, что перед нами всегда абсолютный идеал и что ценность заключается в соответствии с этим идеалом. Так и если мы попытаемся определить этот идеал, то вряд ли сможем сказать о нем что-либо менее благородное и более определенное, чем то, что он есть воплощение бесконечного блага. Ибо это непередаваемое и иллюзорное совершенство преследует каждую прекрасную вещь,

*как звезда
Маяки из обители, где пребывают вечные.*

Для выражения этого опыта мы должны обратиться к поэтам, к более вдохновенным критикам и, лучше всего, к бессмертным притчам Платона. Но если мы хотим увеличить наши знания, а не развивать нашу чувствительность, нам следует закрыть все эти восхитительные книги; ибо мы не найдем там никаких указаний по вопросам, которые больше всего волнуют нас; а именно, как формируется в душе идеал, как сравнивается с ним данный предмет, что есть общее во всех прекрасных вещах и какова субстанция абсолютного идеала, в котором все идеалы имеют тенденцию теряться; и, наконец, как мы вообще начинаем чувствовать красоту или ценить ее. На эти вопросы должны быть ответы, если вообще возможна какая-либо наука о человеческой природе. Итак, мы настолько далеки от того, чтобы игнорировать проницательность платоников, что надеемся объяснить ее и в некотором смысле оправдать, показав, что она есть естественное, а иногда и высшее выражение общих принципов нашей природы.

ЧАСТЬ I

ПРИРОДА КРАСОТЫ

Философия красоты – это теория ценностей

§ 1. Было бы легко найти определение красоты, которое в нескольких словах давало бы красноречивую парафразу этого слова. Мы прекрасно знаем, что красота есть истина, что она есть выражение идеала, символ Божественного совершенства и чувственное проявление добра. Можно легко составить список этих почетных титулов и повторять их во славу нашей Божественности. Такие фразы возбуждают мысль и доставляют мимолетное удовольствие, но вряд ли приносят постоянное просветление. Определение, которое действительно должно определять, должно быть не чем иным, как изложением происхождения, места и элементов красоты как объекта человеческого опыта. Мы должны узнать из него, насколько это возможно, почему, когда и как появляется красота, каким условиям должен соответствовать объект, чтобы быть красивым, какие элементы нашей природы заставляют нас ощущать красоту и какова связь между строением объект и возбуждение нашей восприимчивости. Ничто меньшее на самом деле не определит красоту и не заставит

нас понять, что такое эстетическая оценка. Определение красоты в этом смысле будет задачей всей этой книги, задачей, которая может быть решена лишь очень несовершенно в ее пределах.

Исторические названия нашего предмета могут подсказать нам начало такого определения. Многие писатели прошлого века называли философию красоты критикой, и это слово до сих пор сохраняется в качестве названия для аргументированной оценки произведений искусства. Однако едва ли можно говорить о наслаждении природой как о критике. Закат не подвергается критике; это чувствуется и нравится. Слово «критика», употребленное в таком случае, слишком подчеркивало бы элемент обдуманного суждения и сравнения со стандартами. Красота, хотя ее часто так и описывают, редко воспринимается так же, и все величайшие совершенства природы и искусства настолько далеки от того, чтобы быть одобренными правилом, что сами по себе служат эталоном и идеалом, по которому критики измеряют низшие результаты.

Соответственно этому век науки и классификации принял более ученое слово — эстетика, то есть теория восприятия или восприимчивости. Если критика — слишком узкое слово, указывающее исключительно на наши более искусственные суждения, то эстетика кажется слишком широкой и включает в свою сферу все удовольствия и страдания, если не все восприятия вообще. Кант использовал его, как известно, для своей теории времени и пространства как форм всякого восприятия; и время от времени его сужали до эквивалента философии искусства.

Если же мы соединим этимологическое значение терминов «критика» и «эстетическое», мы соединим два существенных качества теории красоты. «Критика» подразумевает суждение, а «эстетическое» — восприятие. Чтобы получить общее основание, то есть восприятие, которое является критическим, или суждения, которые являются восприятиями, мы должны расширить наше понятие обдуманной критики, чтобы включить те суждения о ценности, которые являются инстинктивными и непосредственными, т. е. чтобы включить удовольствия и страдания; и в то же время мы должны сузить наше понятие эстетики, чтобы исключить все восприятия, которые не являются оценками, которые не направлены на поиск ценности в своих объектах. Таким образом, мы достигаем сферы критического или оценивающего восприятия, с которой, грубо говоря, мы и собираемся иметь дело. Поэтому, сохраняя циркулирующий в настоящее время термин «эстетика», мы можем поэтому сказать, что эстетика занимается восприятием ценностей. Итак, смысл и условия стоимости — это то, что мы должны прежде всего рассмотреть.

Со времен Декарта философам было знакомо представление, что каждое видимое явление в природе можно объяснить предшествующими видимыми событиями и что все движения, например, языка в речи или руки в живописи, могут иметь чисто физические причины. Если сознание, таким образом, является дополнением к жизни, а не существом для нее, то человеческий род мог бы существовать на земле и овладеть всеми искусствами, необходимыми для его существования, не обладая ни одним ощущением, идеей или эмоцией. Естественный отбор мог бы обеспечить выживание тех автоматов, которые давали полезные реакции на окружающую среду. Развился бы инстинкт самосохранения, опасностей избегали бы, не боясь, а за обиды мстили бы незаметно.

В таком мире могла бы возникнуть самая совершенная организация. Возможно было бы то, что мы назвали бы выражением фундаментальных интересов и последовательным устремлением к эмоционально представляемым благам. Ибо

возобладали бы спонтанно сложившиеся и укоренившиеся тенденции избегать случайностей и порождать новые; все простые очевидности и результаты мышления были бы очевидны для наблюдателя. Но все же во всем этом процессе наверняка не было бы ни поиска, ни ожиданий, ни сознательных достижений.

Но не только при отсутствии осмысления ценность была бы удалена из мира; и при менее резко отвлечении от целостной жизни природы мы могли бы представить себе существ чисто интеллектуального порядка, умы, в которых трансформации вещей отражались бы без каких-либо эмоций. Тогда каждое событие будет отмечено, его отношения будут наблюдаться, можно будет даже ожидать его повторения; но все это произойдет без тени желания, удовольствия или сожаления. Никакое событие не было бы отталкивающим, никакая ситуация не была бы ужасной. Одним словом, мы могли бы иметь мир идей без волений. В этом случае, как и если бы сознание вообще отсутствовало, всякая ценность и исключительность исчезли бы. Так что, для существования добра в любой форме необходимо не просто сознание, а эмоциональное сознание. Наблюдение не поможет, требуется оценка.

Предпочтение в конечном счете иррационально

§ 2. Таким образом, мы можем сразу же утверждать эту аксиому, важную для всякой моральной философии и фатальную для некоторых упорных заблуждений мысли, что нет ценности без некоторой ее осознания, и нет добра без некоторого предпочтения ее перед ее отсутствием или его противоположностью. В признании, в предпочтении лежит корень и сущность всякого совершенства. Или, как ясно выразился Спиноза, мы ничего не желаем, потому что это хорошо, но оно хорошо только потому, что мы этого желаем.

Верно, что в отсутствие инстинктивной реакции мы все еще можем применить эти эпитеты, апеллируя к употреблению. Мы можем согласиться с тем, что действие плохо, а сооружение хорошо, потому что мы признаем в них характер, который мы научились обозначать этим прилагательным; но если в нас нет ни следа страстного осуждения или чувственного удовольствия, то нет и морального или эстетического суждения. Все дело в уместности речи и лишенных значения оценках вещей. Вербальная и формальная характеристика, выдаваемая за суждение о достоинствах, является великим прикрытием неосведомленности в этих вопросах. Бесчувственность очень быстро проявляется в обычном использовании слов. Если бы мы чаще апеллировали к действительному чувству, наши суждения были бы разнообразнее, но они были бы более правомерны и поучительны. Вербальные конструкции часто являются полезными инструментами мысли, но не ими можно в конечном счете измерить ценность.

Ценности возникают из непосредственной и необъяснимой реакции жизненного импульса и из иррациональной части нашей природы. Рациональная часть по своей сущности относительна; она ведет нас от данных к выводам или от частей к целому; он никогда не представляет данные, с которыми он работает. Если бы какое-либо предпочтение или предписание было объявлено окончательным и первичным, то оно тем самым было бы объявлено иррациональным, поскольку опосредование, умозаключение и синтез составляют сущность рациональности. Идеал рациональности сам по себе так же произволен, так же сильно зависит от потребностей конечной организации, как и любой другой идеал. Только как окончательное обеспечение спокойствия ума, к которому инстинктивно стремится

философ, имеет для него какую-либо необходимость. Несмотря на словесную уместность утверждения, что разум требует рациональности, то, что действительно требует рациональности, что делает ее хорошей и необходимой вещью и дает ей весь ее авторитет, — это не ее собственная природа, а наша потребность в ней как в безопасном, так и в экономном действии, и в удовольствиях постижения.

Очевидно, что красота есть вид ценности, и то, что мы сказали о ценности вообще, относится и к этому особому виду. Таким образом, первый подход к определению красоты был сделан путем исключения всех интеллектуальных суждений, всех суждений о факте или отношении. Заменять ценностные суждения суждениями о фактах — признак педантичной и заимствованной критики. Если мы подходим к явлениям искусства или природы научно, ради его исторической связи или правильной классификации, мы не подходим к нему эстетически. Открытие его даты или автора может быть интересным иным образом; оно лишь отдаленно влияет на наше эстетическое восприятие, добавляя к прямому эффекту определенные ассоциации. Если бы прямое действие отсутствовало, а объект сам по себе неинтересен, обстоятельства были бы несущественны. Мизантроп Мольера (в одноименной пьесе. - *С.Д.*) говорит придворному поэту, который хвалит свой сонет, написанный за четверть часа:

Да ладно, мсье, время не имеет значения,

и поэтому мы могли бы сказать критику, который превращается в археолога: покажи нам работу и не обращай внимания на дату.

В противоположном направлении появляется та же самая подмена фактов ценностями всякий раз, когда воспроизведение факта делается единственным критерием художественного совершенства. Многие недоученные наблюдатели с насмешкой осуждают работу некоторых наивных или вычурных мастеров, потому что она, как они справедливо говорят, не нарисована. Подразумевается, что правильное копирование с модели является предпосылкой всякой красоты. Правильность — это действительно элемент воздействия, который по отношению к знакомым объектам почти необходим, потому что его отсутствие вызвало бы разочарование и неудовлетворенность, несовместимые с наслаждением. Мы учимся ценить истину все больше и больше по мере того, как растет наша любовь и знание природы. Но верность является заслугой только потому, что она, таким образом, является фактором нашего удовольствия. Он стоит на одном уровне со всеми остальными ингредиентами эффекта. Когда человек возвышает ее до единственного превосходства и становится неспособным оценить что-либо еще, он обнаруживает упадок эстетической способности. Научная привычка в нем тормозит художественную.

То, что факты имеют свою собственную ценность, одновременно усложняет и объясняет этот вопрос. Мы, естественно, радуемся каждому восприятию, а узнавание и удивление — особенно острые ощущения. Когда мы видим поразительную истину в каком-либо подражании, мы поэтому радуемся, и этот вид удовольствия вполне законен и входит в лучшие результаты всех изобразительных искусств. Следовательно, истина и реализм эстетически хороши, но они не самодостаточны, так как изображение всего не одинаково приятно и действенно. Тот факт, что сходство является источником удовлетворения, дает право критику требовать его, а эстетическая недостаточность такой правдивости показывает различную ценность истины в науке и в искусстве. Наука есть ответ на спрос на информацию, и в ней мы

требуем всей правды и ничего, кроме правды. Искусство есть ответ на потребность в развлечениях, в возбуждении наших чувств и воображения, и истина входит в него только тогда, когда служит этим целям.

Однако даже научная ценность истины не является конечной или абсолютной. Он основан отчасти на практических, отчасти на эстетических интересах. Так как наши идеи постепенно приводятся в соответствие с фактами в результате болезненного процесса отбора, — ибо интуиция в равной степени наталкивается на истину и на ошибку и ничего не может решить, если не контролируется опытом - мы значительно выигрываем в нашей власти над окружающей средой. В этом основная ценность естествознания и плоды, которые оно приносит в наши дни. У нас не лучшее видение природы и жизни, чем у некоторых наших предшественников, но у нас больше материальных ресурсов. По этой причине хорошо знать правду о составе и истории вещей. Он также хорош тем, что дает нам расширенный горизонт, потому что зрелище природы — чудесное и завораживающее, полное серьезной печали и великого покоя, которое возвращает нам наше неотъемлемое право детей планеты и натурализует нас. на земле. В этом поэтическая ценность научного *Weltanschauung* (мировоззрения. - С.Д.). Из этих двух преимуществ, практического и воображаемого, вытекает вся ценность истины.

Соответственно, эстетические и моральные суждения следует классифицировать вместе в отличие от суждений интеллектуальных; оба они являются ценностными суждениями, тогда как интеллектуальные суждения являются суждениями факта. Если последние и имеют какую-либо ценность, то только производную, и вся наша интеллектуальная жизнь имеет свое единственное оправдание в связи с нашими удовольствиями и страданиями.

Противопоставление нравственных и эстетических ценностей

§ 3. Отношение между эстетическими и нравственными суждениями, между сферами прекрасного и доброго близко, но различие между ними важно. Одним из факторов этого различия является то, что в то время как эстетические суждения в основном положительны, т. е. представляют собой представления о добре, моральные суждения в основном и в своем базисе отрицательны, или представления о зле. Другим фактором различия является то, что в то время как при восприятии красоты наши суждения необходимо внутренне присущи и основаны на характере непосредственного опыта, а не на идее конечной полезности объекта, суждения о моральной ценности, напротив, всегда основываются, когда они положительны, на сознании возможной выгоды. Оба эти различия нуждаются в некотором разъяснении.

Гедонистической этике всегда приходилось бороться с нравственным чувством человечества. Серьезные умы, чувствующие тяжесть и достоинство жизни, восстают против утверждения, что целью правильного поведения является наслаждение. Удовольствие обычно кажется им искушением, и иногда они доходят до того, что избегание его делают добродетелью. Правда в том, что нравственность в основном не связана с получением удовольствия; во всех своих более глубоких и авторитетных максимах он скорее озабочен предотвращением страданий. Есть что-то искусственное в преднамеренной погоне за удовольствиями; есть что-то абсурдное в обязанности получать удовольствие. Мы не чувствуем себя обязанными в этом направлении; мы получаем удовольствие достаточно естественно после того, как работа жизни сделана, и свобода и спонтанность наших удовольствий — это то, что наиболее важно для них.

Печальное дело жизни состоит скорее в том, чтобы избежать некоторых ужасных зол, которым подвергает нас наша природа, — смерти, голода, болезней, усталости, одиночества и презрения. Ужасным авторитетом этих вещей, которые стоят, как призраки, за каждым моральным предписанием, в действительности говорит совесть, и ум, который они должным образом запечатлели, не может, напротив, не чувствовать безнадежной тривиальности поиска удовольствия. Жизнь, преданная развлечениям и меняющимся импульсам, должна неожиданно столкнуться со смертельными опасностями. Однако в тот момент, когда общество выходит из-под раннего давления окружающей среды и достаточно защищено от первичных зол, мораль ослабевает. Формы, которые впоследствии примет жизнь, не должны навязываться моральным авторитетом, а определяются гением расы, возможностями момента, а также вкусами и ресурсами отдельных умов. Царство долга уступает место царствованию свободы, а закон и завет — устройению благодати.

Восприятие красоты и ее воплощение в искусстве — это деятельность, принадлежащая нашей праздничной жизни, когда мы на мгновение избавляемся от тени зла и рабства страха и следуем наклонностям нашей природы туда, куда она хочет вести нас. Итак, ценности, с которыми мы здесь имеем дело, положительные; они были отрицательными в сфере морали. Безобразное едва ли является исключением, потому что оно не является причиной настоящей боли. Само по себе это, скорее, источник развлечения. Если его внушения жизненно отвратительны, его присутствие становится настоящим злом, к которому мы относимся с практической и нравственной точки зрения. И, соответственно, приятное никогда не бывает, как мы видели, предметом истинно нравственного предписания.

Работай и играй

§ 4. Таким образом, мы имеем здесь важный элемент различия между эстетическими и моральными ценностями. Это то же самое, на что указывалось в знаменитом контрасте между работой и игрой. Эти термины могут использоваться в разных смыслах, и их важность в моральной классификации различается в зависимости от придаваемого им значения. Мы можем назвать игрой все, что является бесполезной деятельностью, упражнением, проистекающим из физиологического побуждения разрядить энергию, не вызванную потребностями жизни. Тогда работой будет всякое действие, необходимое или полезное для жизни. Очевидно, если труд и игра таким образом объективно различаются как полезные и бесполезное действие, работа — это восхваляющий термин, а игра — пренебрежительный. Для нас было бы лучше, если бы вся наша энергия была обращена на счет, чтобы ни одна из ее не трагилась впустую в бесцельном движении. Игра в этом смысле является признаком несовершенной адаптации. Это свойственно детству, когда тело и разум еще не приспособлены к окружающей среде, но неприлично в зрелом возрасте и жалко в старости, потому что знаменует собой атрофию человеческой природы и неспособность для нее овладеть возможностями жизни.

Таким образом, игра по существу легкомысленна. Некоторые люди, понимая этот термин в этом смысле, почувствовали отвращение, разделяемое всеми либеральными умами, к тому, чтобы классифицировать социальные удовольствия, искусство и религию под именем игры и осуждать их этим эпитетом, как, по-видимому, закономерно должна делать всякая раса по мере приближения к зрелости, нна пути к постепенному вымиранию. Но если в процессе приспособления срезать все

беспольные украшения нашей жизни, эволюция обеднит, а не обогатит нашу природу. Возможно, такова тенденция эволюции, и наши предки-варвары среди своих трудов и войн, с их пламенными страстями и мифологиями жили лучше, чем уготовано нашим хорошо приспособленным потомкам.

Нам, однако, позволено надеяться, что какое-то воображение сможет паразитировать даже в самом оптимальном мозге. Какой бы путь ни приняла история, — а пророчества здесь нас не касаются, — вопрос о желаемом не затрагивается. Осуждение спонтанных и приятных занятий, потому что они бесполезны для самосохранения, показывает не критическое отношение к жизни независимо от ее содержания. Для такой системы самой достойной функцией Вселенной должно быть установление вечного движения. Беспольность — это фатальное обвинение против любого действия, совершаемого ради его предполагаемой пользы, но те, которые совершаются ради самих себя, являются их собственным оправданием.

В то же время является бесспорным право называть игрой всю свободную и воображаемую деятельность человека, потому что она спонтанна, а не осуществляется под давлением внешней необходимости или опасности. Их польза для самосохранения может быть очень косвенной и случайной, но по этой причине они не бесполезны. Наоборот, мы можем измерить степень счастья и цивилизации, которой достигла та или иная раса, по той доле ее энергии, которая расходуется на свободные и щедрые занятия, на украшение жизни и культуру воображения. Ибо именно в спонтанной игре своих способностей человек находит себя и свое счастье. Рабство является самым унижительным состоянием, в котором он может находиться, и он так же часто бывает рабом скупи земли и суровости неба, как и хозяина или учреждения. Он раб, когда вся его энергия расходуется на то, чтобы избежать страдания и смерти, когда все его действия навязываются извне, и у него не остается ни дыхания, ни сил для свободного наслаждения.

Работа и игра приобретают здесь иной смысл и становятся эквивалентом рабства и свободы. Изменение состоит в субъективной точке зрения, с которой теперь проводится различие. Мы подразумеваем под трудом уже не все, что делается с пользой, а только то, что делается неохотно и по необходимости. Под игрой мы подразумеваем уже не то, что делается бесплодно, а то, что делается спонтанно и ради самого себя, независимо от того, имеет ли оно скрытую пользу или нет. Игра в этом смысле может быть нашим самым полезным занятием. Постепенная адаптация к окружающей среде была бы настолько далекой от того, чтобы сделать эту игру устаревшей, чтобы она стремилась упразднить работу и сделать игру всеобщей. Ибо с устранением всех конфликтов и заблуждений инстинктов раса будет спонтанно делать все, что способствует ее благополучию, и мы будем жить в безопасности и процветании без внешних стимулов или ограничений.

Все ценности в каком-то смысле эстетичны

§ 5. Таким образом, в этом втором, субъективном смысле, работа является пренебрежительным термином, а игра — хвалебным. Все, кто чувствует достоинство и важность вещей воображения, должны без колебаний принять классификацию, определяющую их как игру. Тем самым мы указываем не на то, что они не имеют ценности, а на то, что их ценность является внутренней, что в них есть один из источников всякой ценности. Очевидно, что все ценности в конечном счете должны быть внутренними. Полезное хорошо благодаря совершенству своих последствий; но

они должны где-то перестать быть просто полезными в свою очередь или только превосходными как средства; где-то мы должны достичь добра, которое хорошо само по себе и ради него самого, иначе весь процесс бесполезен, а полезность нашего первого объекта иллюзорна. Здесь мы подходим ко второму фактору нашего различия между эстетическими и моральными ценностями, касающемуся их непосредственности.

Если мы попытаемся удалить из жизни все ее пороки, как это иногда делало популярное воображение, мы обнаружим, что мало что остается, кроме эстетических удовольствий, составляющих чистое счастье. Удовлетворение страсти и аппетита, которым мы придаем главным образом земное счастье, сами приобретают эстетический оттенок, когда мы в идеале устраняем возможность потери или изменения. Что могли читать друг в друге олимпийцы или поклоняться серафимы в Боге, кроме воплощения вечных атрибутов, сущностей, которые, как и красота, делают нас счастливыми только в созерцании? Небесная слава не могла быть символизирована иначе, чем светом и музыкой. Даже познание истины, которое самые трезвые богословы сделали сущностью блаженного видения, является эстетическим наслаждением; ибо когда знание истины больше не имеет практической пользы, истина становится пейзажем. Восторг от него воображаемый, а его ценность эстетическая.

Это сведение всех ценностей к непосредственным оценкам, к чувственной или жизненной деятельности поражало даже самые упрямые моралистические умы. Только для них этот анализ вместо того, чтобы вести к освобождению эстетических благ от практических затруднений и утверждению их как единственных чистых и положительных ценностей жизни, привел, скорее, к отрицанию всех чистых и положительных благ вообще. Такие мыслители естественно предполагают, что моральные ценности являются внутренними и высшими; и поскольку многие из этих моральных ценностей не возникли бы, если бы не существование или неизбежность физического зла, они заключают в себе парадокс, заключающийся в том, что без зла немислимо никакое добро.

Суровые требования апологетики, несомненно, помогли им в этом положении, из которого достаточно одного дуновения весны или вида одного благородного существа, чтобы сместить их. Их этический нрав и оковы их рабского воображения не позволяют им пересмотреть свое первоначальное предположение и понять, что мораль есть средство, а не цель; что это цена человеческой неприспособленности и следствие первородного греха непригодности. Это искусство сжимать человеческое поведение в узких рамках безопасного и возможного. Устраните опасность, устраните боль, устраните повод для жалости, и потребность в морали исчезнет. Сказать «не надо» было бы дерзостью.

Но это устранение заповеди не было бы прекращением жизни. Чувства по-прежнему были бы открыты, инстинкты по-прежнему действовали бы и приводили всех существ к тем местам и занятиям, которые им подходят. Разнообразие природы и бесконечность искусства в компании наших собратьев заполнили бы досуг этого идеального существования. Это - элементы нашего положительного счастья, вещи, которые среди тысячи тягот и сует несут явную пользу жизни.

Эстетическое освящение общих принципов

§ 6. Мало того, что различные удовлетворения, которые мораль призвана обеспечить, AU. Vol. 3-4 (18-19). 2022

эстетичны в конечном счете, но когда совесть сформирована и правильные принципы приобретают непосредственный авторитет, наше отношение к этим принципам также становится эстетическим. Очевидными примерами являются честь, правдивость и чистота. Когда отсутствие этих добродетелей вызывает инстинктивное отвращение, как это бывает у благовоспитанных людей, то реакция по существу эстетическая, потому что она основана не на рефлексии и благожелательности, а на конституциональной чувствительности. Эта эстетическая чуткость, однако, с полным правом называется нравственной, потому что она есть следствие добросовестного воспитания и более действенна для пользы общества, чем трудолюбивая добродетель, потому что она гораздо более постоянна и заразительна. Это - *καλοκάγαθία*, эстетическое требование нравственного добра и, может быть, она представляет собой лучший цветок человеческой природы.

Но эта тенденция репрезентативных принципов становится независимыми силами и приобретает внутреннюю ценность иногда вредна. Это - основа конфликтов между чувством и справедливостью, между интуитивной и утилитарной моралью. Всякая человеческая реформа есть повторное утверждение первичных интересов человека против авторитета общих принципов, которые перестали представлять эти интересы справедливо, но все еще пользуются идолопоклонническим почитанием человечества. Не только рыцарство и религия могут подпасть под это моральное суеверие. Оно возникает всякий раз, когда абстрактное благо заменяется его конкретным эквивалентом. Заблуждение скряги — типичный случай, и что-то очень похожее на него — этический принцип половины нашего уважаемого населения. Ради осуществления некоторых полезных привычек люди жертвуют преимуществом, которое было первоначальной основой и оправданием этих привычек. Мелкие знания преследуются за счет широты ума, а богатство — за счет комфорта и свободы.

Эта ошибка тем более кажущаяся, когда производная цель имеет в себе некоторое эстетическое очарование, такое, какое принадлежит стоической идее играть свою роль в обширной драме вещей, независимо от какой-либо выгоды, получаемой при этом кем-либо; что-то вроде того, как страсть скряги становится немного нормальной, когда его взгляд завораживается не только цифрами банковского счета, но и блеском желтого золота. И тщеславие играть трагическую роль, и слава сознательного самопожертвования имеют одно и то же непосредственное очарование. Таким образом, многие иррациональные максимы приобретают своего рода благородство. В качестве высшего блага выбирается то, который имеет не только определенную внешнюю ценность, но и внутреннюю, что является не просто способом реализации других ценностей, но ценностью в своей самодостаточной реализации.

Послушание Богу является для христианина, как подчинение законам природы или разума для стоика, является отношением, имеющим определенную эмоциональную и страстную ценность, помимо своего первоначального оправдания максимами полезности. Эта эмоциональная и страстная сила составляет сущность фанатизма, она делает императивы категоричными и дает им абсолютную власть над совестью, несмотря на их односторонность и несправедливость к многообразным требованиям человеческой природы.

Послушание Богу или разуму может первоначально рекомендоваться человеку только как самый верный и в конечном счете наименее болезненный способ уравновешивания его целей и синтеза его желаний. Так необходима эта санкция даже для самых порывистых натур, что ни один мученик не пошел бы на костер, если бы не верил, что силы природы в судный день будут на его стороне. Но человеческая душа

представляет собой мятежную территорию, и законы, ведущие к величайшему благу, не могут быть установлены в нем без частичной жертвы, без подавления многих отдельных побуждений. Поэтому голос разума или повеление Божие, приводящее к максимальному конечному удовлетворению, находит сопротивление со стороны различных разрозненных и непокорных сил, которые отныне именуется дурными. Нерелективная совесть, забывая заместительный источник своего превосходства, принимает тогда торжественную и непостижимую непосредственность, как будто ее постановления абсолютны и внутренне авторитетны, а не сегодняшние или вчерашние, и никто не может сказать, откуда они возникли. Инстинкт может тем легче произвести эту мистификацию, когда он вызывает воображаемую деятельность, полную интереса и жадной страсти. Этот эффект заметен в абсолютистской совести, как благочестивой, так и рационалистической, а также в страсти любви. Ибо во всем этом преследуемой цели придается некоторая индивидуальность, определенность и исключительность, весьма благоприятствующая усердию, и жар страсти сплавляет различные волевые процессы в сознание одного обожаемого влияния.

Какими бы обманчивыми ни казались эти сложности людям действия и красноречия, они не должны вводить в заблуждение критика человеческой природы. Очевидно, что ценность общих благ не вытекает из конкретных удовольствий, которые они обозначают, но они обладают ею сами по себе как идеи, приятные и обладающие властью над воображением. Это - внутреннее преимущество определенных принципов и методов тем не менее реально, поскольку они в некотором смысле эстетичны. Только вульгарный утилитаризм, который исключает воображение из человеческой природы или, по крайней мере, замалчивает его огромный вклад в наше счастье, может не отдать этим принципам предпочтение перед другими практически столь же хорошими.

Таким образом, здесь имеется очень резкое различие между физическим и эстетическим удовольствием; органы последних должны быть прозрачными, они должны не перехватывать наше внимание, а переносить его непосредственно на какой-нибудь внешний предмет. Таким образом, большее достоинство и диапазон эстетического удовольствия становятся очень понятными. Душа как бы рада забыть свою связь с телом и вообразить, что может путешествовать по миру с той же свободой, с которой она меняет предметы своей мысли. Ум переходит из Китая в Перу без каких-либо сознательных изменений в местных напряжениях тела. Эта иллюзия бестелесности очень возбуждает, а погружение в плоть и прикованность к какому-то органу придает нашему сознанию оттенок грубости и эгоизма. Обычно более низкие ассоциации физических удовольствий также помогают объяснить их сравнительную грубость.

Эстетическое и физическое удовольствие

§ 7. Мы теперь с некоторой осторожностью отделили интеллектуальные и моральные суждения от сферы нашего предмета и обнаружили, что мы должны иметь дело только с восприятиями ценности, и только тогда, когда они положительны и непосредственны. Но даже при этих различиях самая замечательная характеристика чувства прекрасного остается неопределенной. Все удовольствия — это внутренние и положительные ценности, но не все удовольствия — это восприятие красоты. Удовольствие действительно составляет сущность этого восприятия, но очевидно, что в этом особом удовольствии есть сложность, которой нет в других и которая является основой различия, проводимого сознанием и языком между ним и остальными. Будет

поучительно отметить степень этого различия.

Телесные удовольствия меньше всего напоминают восприятие красоты. Под телесными удовольствиями мы подразумеваем, конечно, больше, чем удовольствия от телесного сидения; ибо этот класс будет включать их всех, а также все формы и элементы сознания. Эстетические удовольствия имеют физические условия, они зависят от деятельности глаза и уха, памяти и других мыслительных функций мозга. Но мы не связываем эти удовольствия с их местами, кроме как в физиологических исследованиях; идеи, с которыми связаны эстетические удовольствия, не являются идеями их телесных причин. Удовольствия, которые мы называем физическими и считаем низкими, напротив, суть те, которые привлекают наше внимание к какой-либо части нашего собственного тела и не делают для нас ничего более заметного, чем орган, в котором они возникают.

Таким образом, здесь имеется очень резкое различие между физическим и эстетическим удовольствием; органы последних должны быть прозрачными, они должны не перехватывать наше внимание, а переносить его непосредственно на какой-нибудь внешний предмет. Таким образом, большее достоинство и диапазон эстетического удовольствия становятся очень понятными. Душа как бы рада забыть свою связь с телом и вообразить, что может путешествовать по миру с той же свободой, с которой она меняет предметы своей мысли. Ум переходит из Китая в Перу без каких-либо сознательных изменений в местных напряжениях тела. Эта иллюзия бестелесности очень возбуждает, а погружение в плоть и прикованность к какому-то органу придает нашему сознанию оттенок грубости и эгоизма. Обычно более низкие ассоциации физических удовольствий также помогают объяснить их сравнительную грубость.

Отличие эстетического удовольствия не в его бескорыстии

§ 8. Иногда говорят, что различие между удовольствием и чувством прекрасного состоит в бескорыстии эстетического удовлетворения. Говорят, что в других удовольствиях мы удовлетворяем наши чувства и страсти; в созерцании красоты мы возносимся над собой, страсти замолкают и мы счастливы в признании блага, которым не стремимся обладать. Художник не смотрит на родник глазами жаждущего человека и на прекрасную женщину глазами сатира. Разница заключается, как утверждается, в безличности наслаждения. Но это различие является различием интенсивности и тонкости, а не природы, и оно кажется удовлетворительным только наименее эстетическим умом.⁷⁴

Во-вторых, мнимое бескорыстие эстетических наслаждений не является на самом деле принципиальным. Оценка картины не тождественна желанию купить ее, но она

⁷⁴ Действительно, Шопенгауэр, который много этим занимается, был хорошим критиком, но его психология сильно пострадала от пессимистических обобщений его системы. Ему было важно показать, что воля дурна, и так как он считал красоту вещью доброй, если не святой, то поспешил убедить себя, что она происходит от подавления воли. Но даже в его системе это подавление лишь относительно. Вожделение отдельных предметов, правда, отсутствует в восприятии красоты, но есть еще та изначальная любовь к общему типу и принципам вещей, которая есть первая иллюзия абсолютного и доводит его до рокового эксперимента творчества. Так что, помимо мифологии у Шопенгауэра, мы имеем и в его случае признание. Мы считаем, что красота удовлетворяет некоторые смутные и глубинные потребности нашей природы, точно так же, как отдельные объекты дают более особые и сиоминутные удовольствия для нашей индивидуальной воли. Однако его психология была слишком расплывчатой и общей, чтобы браться за анализ этих таинственных чувств.

тесно связана или должна быть тесно связана с этим желанием и предшествует ему. Красоты природы и пластических искусств не поглощаются наслаждением; они сохраняют всю эффективность, чтобы произвести впечатление на второго смотрящего. Но это обстоятельство случайно, и те эстетические объекты, которые зависят от изменения и истощаются во времени, как и все действия, являются вещами, наслаждение которыми является предметом соперничества и желанно так же, как и любое другое удовольствие. И даже пластическими красотами часто могут наслаждаться лишь немногие из-за необходимости путешествия или других трудностей доступа, и тогда это эстетическое наслаждение преследуется так же эгоистично, как и все остальное.

Истина, которую пытается изложить теория, по-видимому, скорее состоит в том, что, когда мы ищем эстетических удовольствий, мы не имеем в виду никаких других удовольствий; чтобы мы не смешивали удовлетворение тщеславия и собственности с наслаждением созерцания. Это верно, но это верно в основе всех стремлений и наслаждений. Всякое настоящее удовольствие в некотором смысле бескорыстно. Его не ищут со скрытыми мотивами, и то, что наполняет ум, — это не расчет, а образ предмета или события, пронизанный эмоциями. Утонченное сознание может часто принимать представление о себе как пробный камень своих склонностей; но это «Я», ради удовлетворения и возвеличивания которого человек может жить, само есть лишь комплекс целей и воспоминаний, которые когда-то имели свои непосредственные объекты, к которым он проявлял спонтанный и бескорыстный интерес. Удовлетворения, которые, слившись воедино, составляют эгоизм, каждое из них простодушны и не более эгоистичны, чем самая альтруистическая, безличная эмоция. Субстанция эгоизма — это масса бескорыстия. Нет никакого отношения к номинальной сущности, называемой «Я», ни в чьих-либо аппетитах, ни в чьих-то естественных привязанностях; однако человек, поглощенный своей едой и питьем, своими домами и землями, своими детьми и собаками, называется эгоистичным, потому что эти интересы, хотя и естественные и инстинктивные в нем, не разделяются другими. Бескорыстный человек — это тот, чья природа имеет более универсальное направление, чьи интересы более широко рассеяны.

Но так как безличные мысли таковы только по своему объекту, а не по своей сути, объект или агент, поскольку все мысли являются чьими-то мыслями: так и бескорыстные интересы должны быть чьими-то интересами. Если бы нас не интересовала красота, если бы для нашего счастья не имело значения, красивы вещи или безобразны, мы проявляли бы не максимум, а полное отсутствие эстетической способности. Бескорыстие этого удовольствия, таким образом, есть бескорыстие всех примитивных и созерцательных удовольствий, которые никоим образом не обусловлены ссылкой на искусственное общее понятие, подобное понятию «Я», вся сила которого должна быть выведена из независимого энергии составляющих его элементов. Я забочусь о себе, потому что «Я» — это название того, что у меня на сердце. Ставить словесный образ личности и делать его предметом заботы помимо тех интересов, которые были его содержанием и субстанцией, превращает моралиста в педанта, а этику в суевере. Самость, являющаяся объектом любви и горю (в точном смысле. - С.Д.), есть идол племени, и ее необходимо разложить на примитивные объективные интересы, лежащие в ее основе, прежде чем ее культ сможет быть оправдан разумом.

Эстетическое удовольствие специфично, а не универсально.

§ 9. Мнимое бескорыстие нашей любви к красоте переходит в другую ее черту, часто считающуюся существенной, — в ее всеобщность. Говорят, что в чувственных удовольствиях нет догматизма; то, что что-либо доставляет мне удовольствие, не предполагает утверждения о его способности доставлять удовольствие другому. Но когда я сужу о какой-либо вещи как прекрасной, мое суждение означает, что эта вещь красива сама по себе или (что то же самое более критично выразиться) что она должна казаться таковой всем. Притязание на всеобщность составляет, согласно этому учению, сущность эстетического; что делает восприятие красоты суждением, а не ощущением. Все эстетические предписания были бы невозможны, а всякая критика произвольна и субъективна, если бы мы не допускали парадоксальной всеобщности наших суждений, философские следствия которых мы затем можем развить. Но, к счастью, от нас не требуется входить в лабиринт, в который ведет этот метод; есть гораздо более простой и ясный способ изучения таких вопросов, который состоит в том, чтобы подвергнуть сомнению и проанализировать стоящее перед нами утверждение и найти его основу в человеческой природе. Прежде чем это будет сделано, мы должны рискнуть превратить естественное заблуждение или неточность мысли в укоренившийся и пагубный предрассудок, сделав его центром сложной конструкции.

Сходство происхождения, природы и обстоятельств между людьми, сходство, которое там, где оно существует, ведет к тождеству во всех суждениях и чувствах. Бессмысленно говорить, что то, что прекрасно для одного человека, должно быть прекрасно и для другого. Если их чувства одинаковы, их ассоциации и склонности сходны, то одно и то же, несомненно, будет прекрасным для обоих. Если их природа различна, то форма, которая для одного будет завораживающей, для другого будет даже невидима, потому что его классификации и различия в восприятии будут иными, и он может увидеть отвратительный обособленный фрагмент или бесформенную совокупность вещей, в что для другого является совершенным целым, так и единства предметов являются единствами функции и использования. Нелепо говорить, что то, что невидимо для данного существа, должно казаться ему прекрасным. Очевидно, эта обязанность узнавать одни и те же качества обусловлена наличием одних и тех же способностей. Но нет двух людей с совершенно одинаковыми способностями, и вещи не могут иметь для каких-то двух индивидов совершенно одинаковой ценности.

Говоря о том, что всякий человек должен видеть ту или иную красоту, в общих чертах выражается то, что он увидел бы ее, если бы его характер, воспитание или внимание были такими, какие требует от него наш идеал; и наш идеал того, каким должен быть любой человек, имеет сложные, но поддающиеся обнаружению источники. Например, мы получаем определенное удовольствие от того, что наши собственные суждения поддерживаются суждениями других; мы нетерпимы если не к существованию природы, отличной от нашей собственной, то по крайней мере к ее выражению в словах и суждениях. Мы укрепляемся или делаемся счастливыми в наших сомнительных мнениях, видя, что они общеприняты. Мы не можем найти основу нашего вкуса в собственном опыте и поэтому отказываемся искать ее там. Если бы мы были уверены в своей позиции, мы были бы готовы примириться с естественными иными чувствами и нравами других, как человек, который осознает, что говорит на своем языке с акцентом столицы, с весельем признается в его произвольности и доволен, и, интересуясь его вариациями, он наблюдает у провинциалов; но провинциал всегда усердствует, чтобы показать, что у него есть разум и древний авторитет, чтобы оправдать свои странности. Так и люди, не

обладающие чувствами и не знающие, почему они судят, всегда стараются показать, что судят всеобщим разумом.

Таким образом, хрупкость и поверхностность наших собственных суждений не могут допустить противоречия. Мы ненавидим сомнения другого человека, когда не можем объяснить ему, почему мы сами верим. Поэтому наш идеал о других людях обычно включает в себя согласие их суждений с нашими собственными; и хотя мы могли бы признать бессмысленность этого требования в отношении природы, весьма отличной от человеческой, мы могли бы быть достаточно неразумными, чтобы требовать, чтобы все расы восхищались одним и тем же стилем архитектуры, а все века — одними и теми же поэтами.

Великое фактическое единство человеческого вкуса в рамках общепринятой истории помогает претенциозности. Но в принципе это несостоятельно. Ничто не имеет меньшего отношения к действительным достоинствам произведения воображения, чем способность всех людей оценить его; истинное испытание — это степень и вид удовлетворения, которое оно может дать тому, кто больше всего его ценит. Симфония ничего бы не потеряла, если бы половина человечества всегда была глуха, как на самом деле девять десятых из них к хитросплетениям ее гармоний; но она многое потеряла бы, если бы не существовало Бетховена. И еще: неспособность оценить некоторые виды красоты может быть условием *sine qua non* (необходимым условием. - *С.Д.*) для оценки другого вида; величайшая способность как к наслаждению, так и к творчеству является узкоспециализированной и исключительной, и поэтому величайшие века искусства часто отличались странной нетерпимостью.

Инвективы одной школы против другой, сколь бы извращенными они ни были в философском отношении, в художественном отношении часто являются признаками здоровья, ибо они указывают на живое восприятие некоторых видов красоты, на любовь к ним, переросшую в ревнивую страсть. Архитекторы, которые собственными мыслями дорисовывали несовершенство древних зданий, как Карл V, когда он возвел свой массивный дворец рядом с Альгамброй, могут быть осуждены с определенной точки зрения. Они многое испортили своим вмешательством; но они выказывали блестящую уверенность в своей интуиции, гордое утверждение собственного вкуса, что является величайшим свидетельством эстетической искренности. Наоборот, наши собственные блуждания, эклектика и археология суть симптомы бессилия. Если бы мы были менее образованны и менее справедливы, мы могли бы быть более эффективными. Если бы наша оценка была менее общей, она могла бы быть более реальной, а если бы мы приучили наше воображение к исключительности, она могла бы приобрести своеобразие.

Дифференциация эстетического удовольствия: его объективация

§ 10. Однако в претензиях на всеобщность эстетических суждений есть нечто большее, чем стремление обобщить наши собственные мнения. Налицо выражение любопытного, но хорошо известного психологического явления, а именно превращения элемента ощущения в качество вещи. Если мы говорим, что другие люди должны видеть красоты, которые видим мы, то это потому, что мы думаем, что эти красоты заключены в объекте, подобно его цвету, пропорциям или размеру. Наше суждение представляется нам лишь восприятием и открытием внешнего существования, истинного совершенства, которого нет. Но это представление в корне

абсурдно и противоречиво. Красота, как мы видели, есть ценность; ее нельзя мыслить как независимое существование, воздействующее на наши чувства и, следовательно, воспринимаемое нами. Она существует в восприятии и не может существовать иначе. Невоспринимаемая красота есть непрочувствованное наслаждение, что представляет собой противоречие. Но современная философия научила нас говорить то же самое о каждом элементе воспринимаемого мира; все ощущения, их группировка в объекты, воображаемые постоянными и внешними, есть работа определенных привычек нашего интеллекта. Мы были бы неспособны обзреть или сохранить рассеянные жизненные переживания, если бы мы не организовали и не классифицировали их и не образовали из хаоса впечатлений мир условных и узнаваемых объектов.

Как это делается, объясняют современные теории восприятия. Внешние предметы обычно воздействуют сразу на различные органы чувств, впечатления от которых тем самым связываются. Повторяющиеся переживания одного объекта также связаны благодаря их сходству; отсюда двойная тенденция к слиянию и объединению в единое восприятие, с которым связано название, группы тех воспоминаний и реакций, которые на самом деле имели в одной внешней причине свое происхождение. Но это восприятие, однажды сформировавшись, явно отличается от тех частных переживаний, из которых оно выросло. Они непрерывны, они изменчивы. Они - лишь частичные ракурсы и проблески его. Таким образом, конституированное понятие становится заменой реальности, а ее материалы — лишь видимостью. Различие между субстанцией и качеством, реальностью и видимостью, материей и сознанием не имеет другого происхождения.

Объекты, понимаемые таким образом и отличающиеся от наших представлений о них, сначала уплотняются из всех данных впечатлений, чувств и воспоминаний, которые предлагаются для ассоциации и попадают в водоворот объединяющего воображения. Каждое ощущение, которое мы получаем от вещи, изначально трактуется как одно из ее качеств. Однако опыт и практическая потребность в более простом представлении о строении объектов постепенно ведут нас к тому, чтобы свести качества объекта к минимуму и рассматривать большинство восприятий как воздействие на нас этих немногих качеств. Таких немногих первичных качеств, таких как протяженность, которое мы упорно рассматриваем как независимо реальное и как качество субстанции, достаточно для объяснения порядка наших переживаний. Все остальные, как и цвет, относятся к субъективной сфере как простое воздействие на нашу психику и представляют собой кажущиеся или второстепенные качества объекта.

Но это различие имеет лишь практическое обоснование. Только удобство и экономия мышления определяют, какое сочетание наших ощущений мы будем продолжать объективировать и рассматривать как причину остальных. Право и тенденция быть объективными во всех одинаковы, поскольку все они предшествуют искусству мысли, с помощью которого мы отделяем понятие от его материалов, вещь от нашего опыта.

Качества, которые, как мы теперь полагаем, принадлежат реальным объектам, являются по большей части образами зрения и осязания. Одним из первых классов следствий, которые должны были рассматриваться как вторичные, были, естественно, удовольствия и страдания, поскольку они обычно очень мало способствовали разумному и успешному действию, чтобы представить наши удовольствия и страдания как присущие объектам. Но эмоции по существу способны к объективации, как и чувственные впечатления; и можно вполне поверить, что примитивное и неопытное сознание скорее населит мир призраками своих

собственных ужасов и страстей, чем проекциями тех светлых и математических понятий, которые оно еще вряд ли могло образовать.

Эта анимистическая и мифологическая привычка мысли все еще сохраняется на границах знания, где нет механических объяснений. В нас самих, где близость затрудняет наблюдение, в запутанном хаосе животной и человеческой жизни мы все еще апеллируем к силе воли и идей, как и в далекой ночи космических и религиозных проблем. Но во всей текущей повседневной реальности, где механическая наука сделала успехи, включение эмоциональных или страстных элементов в понятие реальности было бы сейчас излишеством. Здесь наше представление о вещах состоит исключительно из элементов восприятия, из идей формы и движения.

Однако красота предметов составляет исключение из этого правила. Красота есть эмоциональный элемент, наше удовольствие, которое тем не менее мы рассматриваем как качество вещей. Но теперь мы готовы понять природу этого исключения. Это сохранившаяся первоначально всеобщая тенденция делать каждое действие вещи на нас составной частью ее мыслимой природы. Научная идея вещи есть большая абстракция от массы восприятий и реакций, которые производит эта вещь; эстетическая идея менее абстрактна, так как сохраняет эмоциональную реакцию, удовольствие от восприятия как неотъемлемую часть мыслимой вещи.

Нетрудно также найти основу этого выживания в смысле красоты объективации чувства вымершего в другом месте. Большинство удовольствий, вызываемых объектами, легко отличить и отделить от восприятия объекта: объект должен быть приложен к определенному органу, такому как нёбо; или проглатывается, как вино, или каким-либо образом используется и воздействует на него до получения возникающего удовольствия. Таким образом, связь между удовольствием и другими связанными чувственными элементами незначительна; удовольствие отделено во времени от восприятия или локализовано в другом органе и, следовательно, сразу осознается как действие, а не как свойство объекта. Но когда сам процесс восприятия доставляет удовольствие, как это легко может быть, когда интеллектуальная операция, посредством которой элементы чувств связываются и проецируются, а также понятие формы и субстанции производимой вещи, естественно доставляет удовольствие, тогда мы имеем удовольствие, тесно связанное с вещью, неотделимое от ее характера и строения, местонахождение которого в нас то же, что и местонахождение восприятия. Естественно, при таких обстоятельствах мы не можем отделить удовольствие от других объективированных чувств. Оно становится, как и они, свойством объекта, которое мы отличаем от наслаждений, не столь включенных в восприятие вещей, называя его красотой.

Определение красоты

§ 11. Вот мы и подошли к нашему определению красоты, которая, в терминах нашего последовательного анализа и сужения понятия, представляется ценностью положительной, внутренней и объективированной. Или, выражаясь менее техническим языком, красота — это удовольствие, рассматриваемое как качество вещи.

Это определение предназначено для того, чтобы суммировать различные дифференциации и отождествления, которые, возможно, следовало бы здесь изложить более подробно. Красота есть ценность, то есть это не восприятие факта или отношения: это эмоция, аффект нашей волевой и оценочной природы. Вещь не

может быть прекрасной, если она никому не доставляет удовольствия: красота, к которой все люди навсегда остались равнодушны, есть терминологическое недоразумение.

Далее, эта ценность положительна, это ощущение присутствия чего-то хорошего или (в случае уродства) его отсутствия. Это никогда не восприятие позитивного зла, это никогда не негативная ценность. То, что мы наделены чувством прекрасного, есть чистая выгода, не несущая с собой никакого зла. Когда безобразное перестает быть забавным или просто неинтересным и становится отвратительным, оно действительно становится положительным злом, но злом моральным и практическим, а не эстетическим. В эстетике справедливо это изречение — часто столь лицемерное в этике, — что зло есть не что иное, как отсутствие добра: ибо даже скука и вульгарность существования без красоты сама по себе не столько уродлива, сколько прискорбна и унижительна. Отсутствие эстетических благ есть моральное зло: эстетическое зло лишь относительно и означает меньше эстетического добра, чем ожидалось в данном месте и в то время. Ни одна форма сама по себе не причиняет боли, хотя некоторые формы причиняют боль, вызывая шок от удивления, даже если они действительно прекрасны: как если бы мать нашла прекрасного бычка в колыбели своего ребенка, тогда как бы ее боль не была бы эстетической по своей природе.

Далее, это удовольствие должно быть следствием не полезности предмета или события, а непосредственного восприятия его; иными словами, красота есть конечное благо, то, что удовлетворяет естественную функцию, некую фундаментальную потребность или способность нашего разума. Таким образом, красота — это положительная ценность, присущая ему; это удовольствие. Эти два обстоятельства достаточно отделяют область эстетики от области этики. Моральные ценности, как правило, негативны и всегда далеки. Мораль связана с избеганием зла и стремлением к добру: эстетика — только с наслаждением.

Наконец, чувственные удовольствия отличаются от восприятия красоты, как ощущение вообще отличается от восприятия; объективацией элементов и их появлением как качеств скорее вещей, чем сознания. Переход от ощущения к восприятию постепенен, и иногда этот путь можно проследить в обратном направлении: так и с красотой и удовольствиями ощущения. Между ними нет резкой границы, но от степени объективности, которой достигло мое чувство в данный момент, зависит, скажу ли я: «Мне это нравится» или «Это прекрасно». Если я застенчив и критичен, я, вероятно, употреблю одну фразу; если я импульсивен и восприимчив, другую. Чем отдаленнее, сплетеннее и неразрывнее удовольствие, тем более объективным оно кажется; и союз двух удовольствий часто делает одну красоту. В LIV сонете Шекспира есть такие слова:

*Мы урожая ждем от лучших лоз,
Чтоб красота жила, не увядая.
Пусть вянут лепестки созревших роз,
Хранит их память роза молодая.*

*А ты, в свою влюбленный красоту,
Все лучшие ей отдавая соки,
Обилье превращаешь в нищету, -
Свой злейший враг, бездушный и жестокий.*

*Ты - украшение нынешнего дня,
Недолговременной весны глашатай, -*

*Грядущее в зачатке хороня,
Соединяешь скоредность с расстройкой.*

*Жалея мир, земле не предавай
Грядущих лет прекрасный урожай!*

(Перевод С. Маршака. - С.Д.)

Мы видим, что одно добавленное украшение превращает глубокую краску, которая раньше была всего лишь видимостью и простым ощущением, в элемент красоты и реальности; и как истина здесь есть сотрудничество восприятий, так и красота есть сотрудничество удовольствий. Если цвет, форма и движение едва ли прекрасны без сладости запаха, то насколько они были бы более необходимы для того, чтобы сама сладость стала красотой! Если бы у нас были духи во флаконе, никому и в голову не пришло бы назвать их красивыми: это дало бы нам слишком отстраненное и контролируемое ощущение. Не было бы объекта, в который его можно было бы легко включить. Но пусть он плывет из сада, и он добавит еще одно чувственное очарование одновременно узнаваемым предметам и поможет сделать их красивыми. Таким образом, красота конституируется объективацией удовольствия. Это - объективированное удовольствие.

ЧАСТЬ II

МАТЕРИАЛЫ КРАСОТЫ

Все функции человека могут способствовать чувству прекрасного

§ 12. Теперь наша задача состоит в том, чтобы пройти по различным элементам нашего сознания и посмотреть, какой вклад каждый из них вносит в красоту мира. Мы обнаружим, что они делают это всякий раз, когда они неразрывно связаны с объективирующей деятельностью рассудка. Всякий раз, когда золотая нить наслаждения вплетается в паутину вещей, которую всегда усердно плетет наш разум, она придает видимому миру то таинственное и тонкое очарование, которое мы называем красотой.

Нет такой функции нашей природы, которая не могла бы внести какой-либо вклад в этот эффект, но одна функция очень отличается от другой по величине и непосредственности своего вклада. Удовольствия глаз и слуха, воображения и памяти легче всего объективируются и растворяются в идеях; но было бы непростительной поспешностью и пренебрежительным отношением к этому принципу, если бы мы назвали их единственными материалами красоты. Наши усилия скорее будут заключаться в том, чтобы обнаружить другие его источники, которые чаще всего игнорировались, и указать на их важность. Ибо пять чувств и три силы души, играющие столь большую роль в традиционной психологии, отнюдь не являются единственными источниками или факторами сознания; они являются более или менее внешними подразделениями его содержания, и даже не исчерпывающими его. Природа и изменения нашей жизни имеют более глубокие корни и контролируются менее очевидными процессами.

Человеческое тело — это машина, которая держится в единстве благодаря определенным жизненным функциям, при прекращении которых оно распадается.

Некоторые из них, такие как кровообращение, рост и распад тканей, на первый взгляд бессознательны. Однако любое серьезное нарушение этих фундаментальных процессов сразу же вызывает большие и болезненные изменения в сознании. Незначительные изменения не лишены своего сознательного отголоска: весь характер и тонус нашего ума, сила наших страстей, хватка и сцепление наших привычек, наша сила внимания, живость нашего воображения и привязанности зависят от воздействия этих жизненных сил. Они, может быть, и не составляют основу какой-либо одной идеи или эмоции, но являются условиями существования и характером их всех.

Особенно важны они для ценности нашего опыта. Они составляют здоровье, без которого никакое удовольствие не может быть чистым. Они определяют наши импульсы в праздности и снабжают нас той избыточной энергией, которую мы тратим на игру, искусство и размышления. Привлекательность этих занятий и само существование эстетической сферы обусловлены эффективностью и совершенством наших жизненных процессов. Удовольствия, которые они заключают в себе, не связаны исключительно с каким-либо конкретным объектом и, следовательно, не обьясняют относительную красоту вещей. Они рыхлые и нелокализованные, не имеют особого органа или располагаются внутри и скрыты внутри тела. Поэтому они остаются неразличимыми в сознании и могут служить для добавления интереса к любому объекту или для придания общему очарованию мира, очень благоприятному для его интереса и красоты.

Эстетическая ценность жизненных функций различается в зависимости от сопутствующих им физиологических факторов: те, которые благоприятствуют воображению, конечно, более склонны распространять часть своей интимной теплоты на удовольствия созерцания и, таким образом, усиливать чувство красоты и интерес мысли. Напротив, те, которые по физиологическим причинам имеют тенденцию тормозить мышление и тонуть в немых и непредставимых чувствах, менее благоприятны для эстетической деятельности. Двойной эффект сонливости и задумчивости иллюстрирует это различие. Тяжесть сна, по-видимому, сначала ложится на внешние чувства и, конечно, делает их неспособными к острым впечатлениям; но если оно не идет дальше, то дает воображению еще большую свободу и, усиливая краски воображения, часто вызывает и открывает прекрасные образы. Есть своего рода поэзия и изобретательность, которые приходят только в такие моменты. В них, должно быть, сначала прозвучало много прекрасных мелодий и первоначально вообразились кентавры и ангелы.

Однако если летаргия более полная или если ее причина такова, что воображение задерживается, а чувства остаются бодрствующими, как в случае перекормленного или чрезмерно натренированного тела, то мы имеем состояние эстетической бесчувственности. Возбуждение, которое приходит с чистым и освежающим воздухом, оказывает заметное влияние на нашу оценку. Ему во многом обязана красота утра и совсем иное очарование, чем вечер. Противоположное состояние всех функций здесь добавляет к внешне сходным сценам противоположную эмоцию, делая ее бесконечно, но по-разному прекрасными.

Было бы любопытно и, вероятно, удивительно обнаружить, насколько удовольствие от дыхания связано с нашими высшими и самыми трансцендентными идеалами. Это не просто метафора, которая заставляет нас сочетать воздушность с изысканностью и бездыханность с трепетом; это фактическое повторение ощущения в горле и легких, которое придает этим впечатлениям непосредственную силу, прежде чем все размышления об их значении. Таким образом, именно этому

жизненному ощущению глубокого или остановленного дыхания непосредственно обязана впечатляющая этих объектов.

Влияние страсти любви

§ 13. На полпути между жизненной и общественной функциями лежит половой инстинкт. Если бы природа решила проблему размножения без дифференциации пола, наша эмоциональная жизнь была бы совершенно иной. Столь глубокое и, особенно на женщину, столь всепроникающее влияние оказывает эта функция, что мы выдали бы совершенно нереальный взгляд на человеческую природу, если бы не исследовали отношения пола с нашей эстетической восприимчивостью. Мы не должны, однако, ожидать большой разницы между мужчиной и женщиной в сфере или предметах эстетического интереса: в эмоциональной жизни важно не то, какого пола животное, а то, что оно вообще имеет пол. В самом деле, если мы рассмотрим сложную проблему, которую природа должна была решить при половом размножении, и то, какое тонкое приспособление инстинкта она требует, мы увидим, что реакции и восприимчивости, которые должны быть привиты индивидууму, по большей части идентичны у обоих полов, так как половая организация сама по себе принципиально одинакова у обоих. В самом деле, особи различных видов и все животное царство имеют одинаковую сексуальную предрасположенность, хотя, конечно, тот или иной объект, которому суждено вызвать полную сексуальную реакцию, различен у каждого вида и у каждого пола.

Если бы мы имели дело с философией любви, а не с философией красоты, наша задача состояла бы в том, чтобы выяснить, каким механизмом эта основная восприимчивость, общая для всех животных обоего пола, постепенно направляется на все более и более определенные объекты: сначала к одному виду и одному полу, а в конечном итоге к одному индивидууму. Недостаточно, чтобы половые органы были дифференцированы: должна быть установлена связь между ними и внешними чувствами, чтобы животное могло распознавать и преследовать надлежащий объект.

Случай пожизненной верности одному супругу — может быть, даже неудовлетворенной и безнадежной любви — есть максимум дифференциации, которая даже превосходит ту полезность, которая дала ей точку опоры в природе, и наносит поражение своему собственному объекту. Ибо дифференциация инстинкта в отношении пола, возраста и вида, очевидно, необходима для его успеха в качестве средства воспроизводства. Хотя эта дифференциация не является полной, — а это часто бывает не так, — в ней много нащупывания и расточительства; а сила и постоянство инстинкта должны компенсировать его неточность. Таким образом, эта плохо приспособленная функция поглощает большое количество жизненной энергии. Наиболее экономичным устройством, которое можно себе представить, было бы такое устройство, при котором только одна самка, лучше всего подходящая для того, чтобы принести потомство самцу, должна возбудить его желание, и только столько раз, сколько это будет хорошо, она должна забеременеть, оставляя, таким образом, его энергию и энергию. свободное внимание в любое другое время, чтобы упражнять другие способности своей природы.

Если бы этот идеал был достигнут, инстинкт, как и все идеально приспособленные, стремился бы стать бессознательным; и мы должны упускать те вторичные эффекты, которыми занимаемся исключительно в эстетике. Ибо именно от расточительства, от излучения половой страсти красота заимствует теплоту. Как арфа, созданная для того, чтобы вибрировать в пальцах, дает музыку каждому ветру, так и природа мужчины,

неизбежно восприимчивая к женщине, становится одновременно чувствительной к другим влияниям и способной к нежности по отношению к любому объекту. Способность любить придает нашему созерцанию то свечение, без которого оно часто не смогло бы проявить красоту; и вся сентиментальная сторона нашей эстетической чувствительности, без которой она была бы скорее пронизательной и математической, чем эстетической, обусловлена отдаленным возбуждением нашей сексуальной организации.

Половое влечение не могло бы стать эффективным, если бы сначала не были привлечены чувства. Глаз должен быть очарован, а ухо должно быть очаровано объектом, задуманным природой, и должно преследоваться. У обоих полов по этой причине развиваются вторичные половые признаки; и сексуальные эмоции одновременно распространяются на различные вторичные объекты. Цвет, изящество, форма, которые становятся стимулами сексуальной страсти и проводниками полового отбора, приобретают, прежде чем они смогут выполнять эту функцию, определенное внутреннее очарование. Это очарование присутствует не только по причинам, которые в допустимом смысле мы можем назвать телеологическими, т. е. по причине его прошлой полезности для размножения, но его интенсивность и сила обусловлены одновременным возбуждением глубоких сексуальных импульсов. Не то, конечно, чтобы с этими чувствами были связаны какие-то специфически половые представления: такие представления отсутствуют в скромном и неопытном уме даже в явно сексуальных страстях любви и ревности.

Эти второстепенные объекты интереса, являющиеся одними из наиболее бросающихся в глаза элементов красоты, должны быть названы сексуальными по двум причинам: потому что случайности сексуальной функции помогли утвердить их у нашей расы, и потому что они обязаны своим происхождением в значительной степени обаяние участия нашей сексуальной жизни в реакции, которую они вызывают.

Если бы кто-нибудь захотел создать существо с большой восприимчивостью к красоте, он не смог бы изобрести для этой цели орудия, более подходящего, чем секс. Индивидуумы, которым не нужно объединяться для рождения и воспитания каждого поколения, могут сохранять дикую независимость. Для них не было бы необходимости, чтобы какое-либо видение завороживало, или чтобы какое-либо томление смягчало пытливую жестокость глаза. Но секс наделяет человека немым и сильным инстинктом, который постоянно влечет его тело и душу к другому; делает одним из самых дорогих занятий в своей жизни выбор и преследование компаньона, к обладанию присоединяется самое сильное удовольствие, к соперничеству - самая яростная ярость, а к одиночеству - вечная меланхолия.

Что еще нужно, чтобы наполнить мир глубочайшим смыслом и красотой? Внимание фиксируется на четко определенном объекте, и все действия, которые оно производит в уме, легко расцениваются как силы или качества этого объекта. Но эти эффекты здесь сильны и глубоки. Душа взволнована до глубины души. Его скрытые сокровища выносятся на поверхность сознания. Воображение и сердце пробуждаются впервые. Все эти новые ценности кристаллизуются вокруг объектов, предлагаемых разуму. Если воображение занято образом одного человека, чьи качества имели силу ускорить эту революцию, все ценности собираются вокруг этого одного образа. Объект становится совершенным, и говорят, что мы влюблены⁷⁵ - размышлял Стендаль о красоте и значении вещей.

75 См.: *Стендаль. О любви.* (Любое издание. - С.Д.)
AU. Vol. 3-4 (18-19). 2022

До известной степени этот вид интереса будет сосредоточен на надлежащем объекте сексуальной страсти и на особых характеристиках противоположного пола; и, соответственно, мы находим, что женщина — самый любимый объект для мужчины, а мужчина, если признаться в этом из женской скромности, — самый интересный для женщины. Но последствия столь фундаментальной и примитивной реакции гораздо шире. Секс — не единственный объект сексуальной страсти. Когда любовь не имеет своего конкретного предмета, когда она еще не понимает себя или принесена в жертву какому-то другому интересу, мы видим, как затухающий огонь рвется в разные стороны. Одно — религиозное благочестие, другое — ревностное человеколюбие, третье — ласка с домашними животными, но не менее удачлива любовь к природе и искусству; ибо природа также часто является второй хозяйкой, которая утешает нас в потере первой. Тогда страсть переполняет и зримо затопляет те соседние области, которые она всегда тайно орошала. Ибо та же самая нервная организация, которую включает в себя секс, с ее необходимыми широкими разветвлениями и связями в мозгу, должна частично стимулироваться другими объектами, чем ее специфический или конечный объект; особенно у человека, у которого, в отличие от некоторых низших животных, инстинкты не отчетливо отчетливы и прерывисты, но всегда частично активны и никогда не активны изолированно. Таким образом, мы можем сказать, что для человека вся природа является второстепенным объектом сексуальной страсти, и что красота природы во многом обусловлена этим фактом.

Социальные инстинкты и их эстетическое влияние

§ 14. Функция воспроизводства несет в себе не только непосредственные изменения тела и духа, но и целый комплекс социальных институтов, для существования которых у человека необходимы социальные инстинкты и привычки. Эти социальные чувства — родительские, патриотические или просто общительные — не имеют большого прямого значения для эстетики, хотя, как это видно на примере мод, они важны для определения продолжительности и преобладания однажды сформированного вкуса. Косвенно они имеют огромное значение и играют большую роль в таких искусствах, как поэзия, где эффект зависит от того, что обозначается, а не от того, что предлагается чувству. Любая апелляция к человеческому интересу отскакивает в пользу произведения искусства, в котором она успешно воплощена. Этот интерес, неэстетичный сам по себе, помогает зафиксировать внимание и придать предмет и импульс искусствам и способам оценки, которые эстетичны. Так постижение страсти любви необходимо для понимания бесчисленных песен, пьес и романов, а также многих произведений музыкального и пластического искусства.

Рассмотрение этих вопросов следует отложить до тех пор, пока мы не будем готовы иметь дело с выражением — самым сложным элементом воздействия. Здесь достаточно указать, почему общественные и стадные побуждения, в удовлетворении которых главным образом заключается счастье, меньше всего поддерживают красоту. Это может помочь нам лучше понять отношения между эстетикой и *гедоникой*, а также природу той объективации, в которую мы поместили различие между красотой и удовольствием.

Пока счастье понимается так, как мог бы понять его поэт, а именно, в его непосредственно чувственных и эмоциональных факторах, пока мы живем моментом и делаем свое счастье состоящим из самых простых вещей, — из дыхания, зрения,

слуха, любить и спать, — наше счастье имеет ту же субстанцию, те же элементы, что и наше эстетическое наслаждение, ибо именно эстетическое наслаждение составляет наше счастье. Однако поэты и художники с их непосредственными и эстетическими радостями не считаются счастливыми людьми; они сами склонны громко плакать и считать себя в высшей степени и трагически несчастными. Это происходит от интенсивности и непостоянства их эмоций, от их непредусмотрительности и от эксцентричности их социальных привычек. В то время как у них преобладают чувственные и жизненные функции, стадные и социальные инстинкты подчинены и часто нарушены; и их несчастье состоит в том, что они чувствуют свою непригодность для жизни в том мире, в котором они родились.

Но человек есть по преимуществу животное политическое, и общественные потребности почти так же фундаментальны в нем, как и жизненные функции, и часто более осознанны. Дружба, богатство, репутация, власть и влияние, добавленные к семейной жизни, несомненно, составляют главные элементы счастья. Теперь они лишь частично состоят из определенных образов. Желание их, сознание их отсутствия или обладания приходит к нам только тогда, когда мы размышляем, когда мы планируем, обдумываем будущее, собираем слова других, репетируем их презрение или восхищение собой, представляя себе возможные ситуации в жизни. что наша добродетель, наша слава или сила стали бы заметными, сравнивая нашу судьбу с судьбой других и проходя через другие дискурсивные процессы мышления. Опасения, сомнения, изоляция — вещи, которые остро овладевают нами, когда мы размышляем о своей жизни; они не могут легко стать качествами любого объекта. Если случайно они могут, они своем социальном смысле есть понятие счастья, когда он материализуется в коттедже, а сад становится эстетическим понятием, становится прекрасной вещью. Счастье объективируется, а объект украшается.

Социальные объекты, однако, редко столь эстетичны, потому что они не могут быть точно вообразимы. Они расплывчаты и абстрактны, и их материалы скорее словесны, чем чувственны. Поэтому великие эмоции, которые сопровождают их, не могут быть немедленно преобразованы в красоту. Если художники и поэты несчастливы, то это все-таки потому, что счастье их не интересует. Они не могут всерьез заниматься ею, потому что ее составные части не составные части красоты, и, влюбленные в красоту, они пренебрегают и презирают те неэстетические социальные добродетели, в действии которых обретается счастье. С другой стороны, те, кто стремится к счастью, понимаемому просто в абстрактных и условных терминах, как деньги, успех или респектабельность, часто упускают ту реальную и основную часть счастья, которая проистекает из чувств и воображения. Этот элемент — то, что может добавить к жизни любовь к красоте; ибо красота также может быть причиной и фактором счастья. Однако счастье любви к красоте либо слишком чувственно, чтобы быть стабильным, либо слишком предельно, слишком священно, чтобы мирской разум мог считать его счастьем.

Низшие чувства

§ 15. Чувства осязания, вкуса и обоняния, хотя и способные, без сомнения, к большому развитию, служили у человека не столько для целей разума, сколько чувства зрения и слуха. Естественно, что, поскольку они обычно остаются на заднем плане сознания и составляют наименьшую часть наших объективированных идей, связанные с ними удовольствия также должны оставаться отстраненными и неиспользованными для

AU. Vol. 3-4 (18-19). 2022

целей оценки природы. Их называли неэстетическими, а также низшими чувствами; но уместность этих эпитетов, которая бесспорна, обусловлена не какой-либо внутренней чувственностью или низостью этих чувств, а той функцией, которую они выполняют в нашем опыте. Обоняние и вкус, как и слух, имеют большой недостаток, заключающийся в том, что они не являются внутренне пространственными: они поэтому не годятся для представления природы, которая позволяет точно представлять себя только в пространственных терминах,⁷⁶ ту же организацию, что и звуки, и поэтому не может дать никакой игры субъективных ощущений, сравнимой по интересу с музыкой.

Объективация музыкальных форм обусловлена их постоянством и сложностью: подобно словам, они мыслятся существующими в социальной среде и могут быть красивыми, не будучи пространственными. Но вкусы никогда еще не были так точно или повсеместно классифицированы и выделены; инструмент ощущения не позволяет таких тонких и устойчивых различений, как ухо. Искусство сочетания блюд и вин, которым все занимаются более или менее умело и внимательно, имеет дело с материалом, слишком непредставимым, чтобы его можно было назвать красивым. Искусство остается в сфере приятного и поэтому рассматривается скорее как служебное, чем прекрасное.

Художники в жизни, если можно так выразиться для тех, кто украшал социальную и домашнюю жизнь, постоянно апеллировали к этим низшим чувствам. Ароматный сад и пикантное мясо, благовония и благовония, мягкие продукты и восхитительные цвета составляют наш идеальный образ восточной роскоши, идеал, который слишком нравится человеческой природе, чтобы навсегда потерять свое очарование. Тем не менее, наши северные поэты редко пытались пробудить эти образы в их чувственной силе, не ослабляя их каким-либо прикосновением воображения. У Китса, например, мы находим следующие строки:

*И все же она спала лазурным сном,
В бланшированном полотне, гладком и бледно-лиловом,
Пока он из шкафа принес кучу
Засахаренных яблок, айвы, и сливы, и тыквы,
С желе более успокаивающим, чем сливочный творог,
И прозрачные сиропы с оттенком корицы;
Манна и финики на корабле большом торговом из Феса
Перенесены; и пряные лакомства, каждый
От шелковистого Самарканда до кедрового Ливана.*

(Наш свободный перевод. - С.Д.)

Даже самые чувственные из английских поэтов, в которых преобладает любовь к красоте, не могут долго держаться первоэлементов красоты; более высокий полет для них неизбежен. Что прибавляет к нашему восприятию обращение к перенесению из Феса яств на большом торговом корабле, подкрепленное ссылками на Самарканд и особенно на авторитетные красоты ливанских кедров, которые даже и пуританину не возбраняется воспевать без смущения? Колеблущееся удовольствие и примирение совесть с этим нехристианским потворством чувству!

⁷⁶ Здесь не место вступать в дискуссию о метафизической ценности идеи пространства. Достаточно указать, что в человеческом опыте полезное знание нашего окружения можно получить только в пространственных символах, и по какой-то причине или случайности это язык, на котором разум должен говорить, если он хочет продвигаться вперед ясно и ясно. эффективность.

Но может быть близко время, когда такие сомнения станут менее распространенными, и наша поэзия вместе с другими нашими искусствами будет жить ближе к источнику всякого вдохновения. Ибо если в интеллекте нельзя найти ничего, кроме чувства, то тем более нельзя найти такого в воображении. Если бы ливанские кедры не раскинули благодарной тени, или ветер не шелестел бы в лабиринте их ветвей, если бы Ливан никогда не был прекрасен на ощупь, он не был бы теперь подходящим или поэтическим предметом для аллюзии. И слово «Фес» не имело бы никакой образной ценности, если бы ни один путник не ощутил опьянения палящего солнца, томления восточной роскоши или, подобно британскому солдату, не воскликнул бы среди тоскливых нравов родной земли:

*Возьми меня куда-нибудь к востоку от Суэца
Где лучшее похоже на худшее,
Где нет десяти заповедей
И человек испытать может жажду.*

(Наш свободный перевод - С.Д.)

Звук

§ 16. Звук разделяет с низшими чувствами тот недостаток, что он не имеет внутреннего пространственного характера; следовательно, оно не составляет части собственно абстрагированного внешнего мира, и слуховые наслаждения не могут стать в буквальном смысле качествами вещей. Но в звуках есть такая тонкая и непрерывная градация по высоте и такое измеримое отношение по длине, что из них можно построить объект почти столь же сложный и поддающийся описанию, как и видимый. Что придает пространственным формам их ценность для описания окружающей среды, так это легкость, с которой могут быть сделаны различия и сравнения в пространственных объектах: они измеримы, в то время как непространственные ощущения обычно нет. Но звуки также поддаются измерению в своей собственной категории: они имеют сравнимую высоту и продолжительность, а определенные и узнаваемые комбинации этих чувственных элементов являются такими же настоящими объектами, как стулья и столы. Не то чтобы музыкальная композиция существовала каким-то мистическим образом, как часть музыки сфер, которую никто не слышит; но что для критической философии видимые объекты также не что иное, как возможности ощущения. Для внутреннего человека реальный мир — всего лишь тень той уверенности в возможном опыте, которая сопровождает здравый смысл. Эта идеальная объективность может быть присуща любому вымыслу разума, обладающему достаточной связностью, вещественностью и индивидуальностью, чтобы его можно было описать и распознать, и эти качества в не меньшей степени принадлежат слышимым, чем пространственным идеям.

Поэтому есть некоторое право на спекулятивное утверждение Шопенгауэра о том, что музыка повторяет весь чувственный мир и является параллельным способом выражения основной субстанции, или воли. Мир звуков, несомненно, способен к бесконечному разнообразию и, если бы наше чувство было развито, к бесконечному расширению; и он обладает такой же силой, как и мир материи, заинтересовывать нас и возбуждать наши чувства. Следовательно, потенциально она была полна смысла. Но это оказалось менее применимым и постоянным видом образов; и, следовательно,

музыка, которая строит из своих материалов, будучи самым чистым и впечатляющим из искусств, является наименее человеческим и поучительным из них.

Приятность звуков имеет простую физическую основу. Все ощущения приятны только в определенных пределах интенсивности; но ухо может легко различать шумы, которые сами по себе неинтересны, если не раздражают, и ноты, обладающие безошибочным очарованием. Звук является нотой, если пульсации воздуха, которые его производят, повторяются через равные промежутки времени. Если нет регулярного повторения волн, это шум. Скорость этих регулярных ударов определяет высоту тонов. То качество или тембр, по которому один звук отличается от другого, той же высоты и силы, возникает благодаря различному усложнению волн в воздухе. Способность различать различные волны в вибрирующем воздухе является, следовательно, условием нахождения в нем музыки; ибо у каждой волны есть свой период, и то, что мы называем шумом, является усложнением нот, слишком сложных для расшифровки нашими органами или нашим вниманием.

Мы находим здесь, на самом пороге нашего предмета, ясный пример конфликта принципов, который повсюду проявляется в эстетике и является источником и объяснением многих конфликтов вкусов. Поскольку нота слышна тогда, когда в звуковом хаосе можно различить набор правильных вибраций, то оказывается, что восприятие и ценность этого художественного элемента зависят от абстракции, от исключения из поля внимания всех элементов, не подчиняться простому закону. Это можно назвать принципом чистоты. Но если бы это был единственный действующий принцип, не было бы музыки прекраснее звука камертона. Такие звуки, хотя, возможно, и приятны для ребенка, вскоре становятся утомительными. Принцип чистоты должен идти на компромисс с другим принципом, который мы можем назвать принципом интереса. Объект должен быть достаточно разнообразным и выразительным, чтобы на какое-то время удерживать наше внимание и сильно будоражить нашу психику.

Цвет

§ 17. В случае глаза мы имеем настолько дифференцированный орган, что он чувствителен к гораздо более тонким воздействиям, чем даже влияние воздушных волн. По-видимому, в межзвездных пространствах существует какая-то проникающая жидкость, ибо свет самой далекой звезды быстро передается нам, и мы едва ли можем понять, как это излучение света, происходящее за пределами нашей атмосферы, могло быть реализовано без какого-либо вмешательства. Эту гипотетическую среду мы называем эфиром. Он способен к очень быстрым колебаниям, которые распространяются во всех направлениях, подобно звуковым волнам, только гораздо быстрее. Многие общие наблюдения, такие как видимый интервал между молнией и громом, заставляют нас осознавать более быстрое движение света. Так как природа была наполнена этой отзывчивой жидкостью, которая распространяла на все расстояния вибрации, возникающие в какой-либо точке, и, кроме того, поскольку эти вибрации, будучи перехвачены твердым телом, отражались полностью или частично, то, очевидно, это стало очень выгодным для каждого животного. развить орган, чувствительный к этим колебаниям, то есть чувствительный к свету. Ибо это дало бы уму мгновенные впечатления, зависящие от присутствия и природы удаленных объектов.

Этому обстоятельству мы должны приписать первенство зрения в нашем
AU. Vol. 3-4 (18-19). 2022

восприятию, первенство, которое делает свет естественным символом знания. Когда пришло время нашему разуму совершить великий метафизический скачок и представить свое содержание постоянным и независимым, или, другими словами, вообразить вещи, идея этих вещей должна была быть построена из уже имеющихся материалов для размышления. Но самым подходящим материалом для такого построения был тот, который доставлялся глазом, поскольку именно глаз приводит нас в самые широкие отношения с нашим действительным окружением и дает нам самое быстрое предупреждение о приближающихся впечатлениях. Зрение имеет пророческую функцию. Мы менее заинтересованы в нем как таковом, чем в намеке на то, что может последовать за ним. Зрение есть способ психически представить то, что практически отсутствует; а так как сущность вещи заключается в ее существовании в нашем отсуствии, то вещь спонтанно постигается в терминах зрения.

Зрение, таким образом, является первичным восприятием, поскольку мы легче всего осознаем объекты посредством зрительной деятельности и в визуальных терминах. Теперь, поскольку ценности восприятия суть те, которые мы называем эстетическими, и не могло бы быть красоты, если бы не существовало представления о независимых объектах, мы можем ожидать, что красота пристокает главным образом из удовольствий зрения. И в самом деле, форма, являющаяся почти синонимом красоты, для нас обычно нечто видимое: это синтез увиденного. Но эффекту формы, возникающему в конструктивном воображении, предшествует эффект цвета; это чисто чувственно и по своей сути не лучше, чем действия любого другого чувства; но, будучи более вовлеченным в восприятие объектов, чем все остальные, оно с большей готовностью становится элементом красоты.

Значения цветов заметно различаются и аналогичны различным значениям других ощущений. Как сладкие или острые запахи, как высокие и низкие ноты, мажорные и минорные аккорды отличаются друг от друга в силу различного возбуждения чувств, так и красный цвет отличается от зеленого, а зеленый — от фиолетового. У каждого есть нервный процесс, а следовательно, и определенное значение. Это эмоциональное качество родственно эмоциональному качеству других ощущений; нас не должно удивлять, что высокая скорость вибрации, дающая уху острую ноту, вызывает в некотором роде то же чувство, которое вызывает высокая скорость вибрации, дающая глазу фиолетовый цвет. Эти сходства ускользают от многих умов; но возможно, что смысл их должен быть улучшен случайно или тренировкой. Некоторые эффекты цвета доставляют всем людям удовольствие, а другие вызывают раздражение, почти как музыкальный диссонанс. Более широкое развитие этой чувствительности сделало бы возможным новое абстрактное искусство, искусство, которое должно иметь дело с цветом, как музыка со звуком.

Мы не изучали эти трансформации, однако с должным вниманием не позволили им проникнуть в душу настолько, чтобы считать их очень значительными. Стимулирование фейерверков или калейдоскопических эффектов кажется нам тривиальным. Но все, что имеет разнообразное содержание, имеет возможность формы, а также значения. Мы будем наслаждаться формой, как только внимание приучит нас различать и распознавать ее вариации; и к нему будет прибавляться значение, когда различные эмоциональные значения этих форм связывают новый объект со всеми другими переживаниями, которые связаны с подобными эмоциями, и, таким образом, создают для него симпатическое окружение в уме. Краски заката обладают блеском, привлекающим внимание, и мягкостью и иллюзорностью, которые очаровывают взор; в то время, как множество ассоциаций вечера и неба собираются вокруг этого родственного очарования и углубляют его. Таким образом, самая

чувственная из красавиц может быть полна сентиментального внушения. В витражах мы также имеем пример цветочных масс, созданных для того, чтобы оказывать мощное прямое влияние, чтобы усилить эмоцию, которая в конечном итоге будет связана с очень идеальными объектами; то, что само по себе является великолепным и бессмысленным украшением, своей абсолютной внушительностью становится ярким символом тех других пределов, которые имеют подобную власть над душой.

Исследование материалов

§ 18. Мы рассмотрели теперь те органы восприятия, которые дают нам материалы, из которых мы строим предметы, и упомянули о наиболее очевидных удовольствиях, которые, поскольку они проистекают из этих органов, легко сливаются с образами, доставляемыми органами чувств. Мы также заметили, что эти идеи, как бы они ни бросались в глаза нашему развитому и действующему сознанию, являются не столько факторами нашего мышления, самостоятельными участниками его, сколько различениями и уточнениями в его содержании, которые, после того, как все они сделаны, оставляют еще фон жизненного чувства. Ибо внешние чувства суть не что иное, как часть нашего чувственного восприятия, а идеи каждого или всех вместе взятые — не что иное, как часть нашего сознания.

Мы также обнаружили, что удовольствия, сопровождающие представление, являются единными и жизненно важными; только подобно тому, как для практических целей необходимо абстрагироваться и отличать вклад одного чувства от вклада другого и, таким образом, осознавать особые и поддающиеся определению впечатления, так же естественно, что распределенный эмоциональный тон тела должен трактоваться отдельно, и каждой идее следует приписать определенную долю удовольствия или страдания. Таким образом, наши удовольствия описываются как удовольствия осязания, вкуса, обоняния, слуха и зрения, и они могут стать элементами красоты в то же самое время, когда идеи, с которыми они связаны, становятся элементами объектов. Однако остаются еще некоторые эмоции и ощущения — континуум, в котором заключены все частные удовольствия и страдания — и на важности этого остатка мы настаивали с самого начала.

В самом деле, красота мира не может быть приписана целиком или главным образом удовольствиям, связанным с отвлеченными ощущениями. Красота материалов вещей черпается только из ощущений наслаждения. Безусловно, самые важные эффекты связаны не с этими материалами, а с их расположением и идеальным соотношением. Нам еще предстоит изучить те процессы нашего разума, посредством которых мыслится это расположение и эти отношения; и удовольствия, которые мы можем привязать к этим процессам, могут затем быть добавлены к удовольствиям, связанным с чувствами, как дальнейшие и более тонкие элементы красоты.

Но прежде чем перейти к рассмотрению этого более сложного предмета, мы можем заметить, что как бы ни была второстепенна красота, которую одежда, здание или стихотворение получают из своего чувственного материала, тем не менее присутствие этого чувственного материала необходимо. Форма не может быть формой чего-то определенного. Таким образом, если в поиске или создании красоты мы игнорируем материалы вещей и обращаем внимание только на их форму, мы упускаем всегдашнюю возможность усилить наши эффекты. Ибо какое бы наслаждение ни доставляла форма, материал уже мог доставить наслаждение, и так

много было бы выиграно по отношению к ценности. от общего результата.

Чувственная красота — не величайший и не самый важный элемент воздействия, но самый первичный, базовый и самый универсальный. Нет эффекта формы, который не мог бы усилить эффект материала, и этот эффект материала, лежащий в основе эффекта формы, возвышает последний до высшей степени и придает красоте объекта некоторую остроту, основательность и бесконечность. чего в противном случае ему не хватило бы. Парфенон не из мрамора, королевская корона не из золота и звезды не из огня были бы жалкими и прозаическими вещами. В тех случаях, где форма возвышенна, возвышает и обостряет наши чувства, красота материала усиливает воздействие на чувства, дополнительно стимулирует нас. Нам необходим этот стимул, если мы хотим, чтобы наше восприятие достигло высшей степени силы и остроты. Ничто не может быть прекрасным, если оно не вызывает восхищения во всем.

Есть еще один момент. Широкое распространение чувственной красоты делает ее в некоторой степени благоприятной для невзыскательного человека. Для ее оценки требуется меньше предварительных условий и меньше факторов образования. Чувства представляют собой необходимые инструменты производства, вырабатываемые жизненными потребностями; но их совершенное развитие создает гармонию между внутренней структурой, инстинктом органа и внешними возможностями его использования; и эта гармония является источником постоянных удовольствий. Следовательно, в сфере чувств в человеке необходима известная культивация; часто в большей степени у неразвитых народов, может быть, у животных, чем у тех, чье внимание распространяется шире и чьи идеи более абстрактны. Поэтому, не требуя от человека возвышения над своим положением или развития способностей, которые редко используются его возможностями, мы все же можем наделить его жизнь эстетическим интересом, если позволим ему наслаждаться чувственной красотой. Это обогащает его, не требуя труда, и льстит ему, не отчуждая от его мира.

Вкус, когда он спонтанен, всегда начинается с чувств. Дети и дикари, как нам часто говорят, наслаждаются яркими и пестрыми красками; самые простые люди ценят опрятность кисейных занавесок, блестящий лак и начищенные горшки. Деревенский сад — это неглубокое лоскутное одеяло из самых живых цветов, без той сдержанности и покоя, которые дают пространства и массы. Шум и живость — вот все, что содержит в себе детская музыка, а примитивные песни добавляют формы немногим больше, чем требуется для создания нескольких монотонных каденций. Об этих ограничениях не следует сожалеть; они являются доказательством искренности. Такая простота — не отсутствие вкуса, а его начало.

Народ с подлинным эстетическим восприятием создает традиционные формы и выражает простой пафос своей жизни в неизменных, но значительных темах, повторяемых из поколения в поколение. Когда утрачивается искренность и заменяется снобским честолюбием, появляется дурной вкус. Суть его в подмене эстетических ценностей неэстетическими. Любить стеклянные бусы за то, что они красивые, может быть, и варварски, но не вульгарно; любить драгоценности только потому, что они дороги, вульгарно, а выдавать мотив, размещая их неэффективно, есть оскорбление вкуса. Проверка всегда одна и та же: нравится ли сама вещь? Если это так, ваш вкус реален; оно может отличаться от других, но в равной степени оправдано и основано на человеческой природе. Если нет, то все ваше суждение ложно, и вы виновны не в ереси, которая в эстетике есть сама ортодоксия, а в лицемерии, которое есть самоотлучение от ее сферы.

Великим признаком этого лицемерия является нечувствительность к чувственной красоте. Когда люди проявляют безразличие к первичным и основным действиям, когда они неспособны находить картины иначе, как в рамках, или красоты, кроме как в великих мастерах, мы можем справедливо заподозрить, что они попугаи и что их словесное и историческое знание охватывает постигаемое в отсутствии эстетического чувства. Там, где, напротив, нечувствительность к высшим формам красоты не исключает естественной любви к низшим, у нас есть все основания для поощрения; есть настоящий и здоровый вкус, для уточнения которого нужен только опыт. Если человек требует света, звука и великолепия, он доказывает, что обладает эстетическим равновесием; что внешний вид как таковой интересует его и что он может сделать паузу в восприятии, чтобы насладиться. Нам стоит только разнообразить его наблюдательность, расширить его мышление, умножить его различения — все, что может сделать воспитание, — и одна и та же эстетическая привычка раскроет перед ним все оттенки соответствующего и прекрасного. Или, если бы этого не произошло, и человек, хотя и чувственно одаренный, оказался бы образцово тупым, то, по крайней мере, он не преминул бы уловить интимный и распространенный элемент эффекта. Таким образом, красота материала есть основа всякой высшей красоты как в предмете, форма и значение которого должны быть заключены в чем-то чувственном, так и в уме, где чувственные идеи, будучи первыми возникающими, первыми могут вызывать восторг.

ЧАСТЬ III

ФОРМА

Красота формы существует

§ 19. Самая замечательная и характерная проблема эстетики — это проблема красоты формы. Там, где есть чувственное наслаждение, подобное наслаждению цветом, и впечатление от предмета в своих элементах приятно, мы не должны искать дальше объяснения того очарования, которое мы чувствуем. Там, где есть выражение и предмет, безразличный к чувствам, связан с другими интересными идеями, проблема, хотя и сложная и разнообразная, в принципе сравнительно проста. Но есть промежуточный эффект, более загадочный, а именно эффект красоты. Он обнаруживается там, где чувственные элементы, сами по себе безразличные, так соединяются, что доставляют удовольствие в сочетании. В этом явлении есть что-то неожиданное, настолько, что те, кто не может понять его объяснения, часто успокаивают себя, отрицая его существование. Однако свести красоту формы к красоте элементов было бы нелегко, потому что создание и варьирование эффекта путем изменения соотношения простейших линий представляет собой слишком легкий эксперимент для опровержения. Кроме того, к радости невзыскательной публики, из этого следовало бы, что все мраморные дома одинаково прекрасны.

Более правдоподобно приписывать красоту формы выразительности. Если я возьму на рисунке бессмысленные короткие линии и расположу их заданным образом, предназначенным для изображения человеческого лица, сразу же появятся заметно отличающиеся эстетические ценности. Две формы по-разному гротескны, а одна почти красива. Теперь эти эффекты обусловлены экспрессией линий; не только потому, что они заставляют думать о красивых или некрасивых лицах, но и потому,

что, можно сказать, эти лица в действительности были бы красивыми или безобразными в зависимости от их выражения, в соответствии с жизненными и моральными ассоциациями различных типов.



Тем не менее красота формы не может быть сведена к выражению без полного отрицания существования непосредственных эстетических ценностей и сведения их всех к внушениям нравственного добра. Ибо если бы объект, выраженный формой и из которого форма получает свою ценность, сам имел красоту формы, мы не продвинулись бы вперед; мы должны где-то прийти к точке, где выражением является нечто иное, чем красота; и это что-то другое, конечно, было бы неким практическим или нравственным благом. Моралисты любят такую интерпретацию, и она очень интересна. Он ставит красоту в такое же отношение к нравственности, в каком нравственность стоит к удовольствию и страданию; и то, и другое было бы интуицией, качественно новой, но из тех же материалов; они были бы новыми перспективами одного и того же объекта.

Но эта теория на самом деле неприемлема. Бесчисленные эстетические эффекты, в действительности специфические и несмешанные, суть непосредственные превращения удовольствий и страданий; они не выражают ничего постороннего для себя, не говоря уже о моральных достоинствах. Отдельные линии нашей фигуры ничего не значат, но они не совсем неинтересны; прямая линия — самая простая и не менее красивая из форм. Сказать, что своим интересом она обязана идее экономии на путешествии по кратчайшему пути или другим практическим преимуществам, было бы слабой связью с психологической реальностью. Впечатление от прямой линии некоторым почти эмоциональным образом отличается от впечатления от кривой, как впечатления от различных кривых отличаются друг от друга. Качество ощущения разное, как у различных цветов или звуков. Приписывать характер этих форм ассоциации было бы то же самое, что объяснять морскую болезнь боязнью кораблекрушения. В этих простых линиях есть особое качество и ценность, часто исключительная красота, которая присуща восприятию их формы.

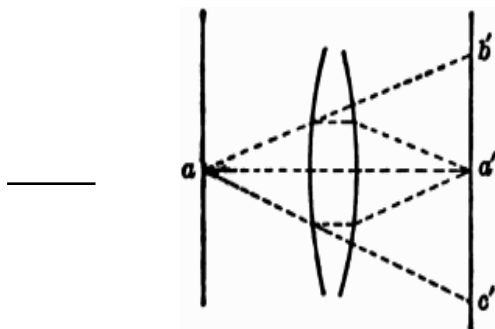
Было бы педантично, пожалуй, где бы то ни было, кроме как в трактате об эстетике, отказывать этому качеству в названии выражения; обычно можно сказать, что круг имеет одно выражение, а овал — другое. Но что выражает круг, кроме округлости, или овал, кроме природы эллипса? Такое выражение ничего не выражает; это действительно впечатление. Между ним и другими впечатлениями может быть аналогия; мы можем допустить, что запахи, цвета и звуки соответствуют друг другу и взаимно предполагают друг друга; но эта аналогия есть дополнительное очарование, ощущаемое очень чувствительными натурами, и не составляет первоначальной ценности ощущений. Общий эмоциональный оттенок — это скорее то, что позволяет им наводить друг друга и делает их сопоставимыми. Таким образом, их выражение,

как оно есть, обусловлено тем обстоятельством, что оба чувства имеют родственное качество; и это качество имеет свою действенность для смысла независимо от восприятия его повторения в иной сфере. Поэтому мы позаботимся о том, чтобы зарезервировать термин «выражение» для указания на какой-то другой и определяемый объект, от которого выразительная вещь заимствует интерес; а о внутреннем качестве форм мы будем говорить как об их эмоциональной окраске или специфической ценности.

Физиология восприятия формы

§ 20. Очарование строки, очевидно, состоит в отношении ее частей; чтобы понять этот интерес к пространственным отношениям, мы должны выяснить, как они воспринимаются.⁷⁷ Если бы глаз имел свою чувствительную поверхность, сетчатку, непосредственно подверженную воздействию света, мы никогда не могли бы иметь восприятия формы больше, чем в носу или ухе, которые также воспринимают объект через посредство. При восприятии не через посредство, а непосредственно, как в случае с кожей, мы могли бы получить представление о форме, потому что каждая точка объекта возбуждала бы одну точку на коже, а ощущения в разных частях кожи различаются по качеству, многообразию чувств, в которое вовлечено различение частей, может быть представлено уму. Но когда восприятие происходит через медиума, возникает трудность.

Любая точка a в объекте будет посылать луч в каждую точку a', b', c' чувствительной поверхности; Таким образом, каждая точка сетчатки будет затронута одинаково, так как каждая точка будет получать лучи от каждой части объекта. Если все лучи, исходящие из одной точки объекта a , должны быть сконцентрированы в соответствующей точке сетчатки a' , которая стала бы исключительным представителем a , мы должны иметь одну или несколько преломляющих поверхностей, расположенных между собой, чтобы собрать лучи вместе. Наличие объектива с его различными покрытиями сделало



⁷⁷ Обсуждение в этой главе ограничено видимой формой; слышимая форма, вероятно, поддается параллельной обработке, но требует исследований, слишком технических для этого места.

последовательное представление точек возможным для глаза. Отсутствие такого инструмента делает такое же представление невозможным для других органов чувств, например, для носа, который не ощущает в одном месте испарения одной части окружающей среды, а в другом — испарения другой, но обоняет без разбора все запахи, сочетание всего. Глаза без линз, как и у некоторых животных, несомненно, дают лишь сознание рассеянного света, без возможности границ или делений в поле зрения. Поэтому абстрагирование цвета от формы ни в коем случае не является искусственным, так как при упрощении органа чувств одно может быть воспринято без другого.

Но даже если хрусталик позволяет глазу получить распределённое изображение предмета, то многообразие, которое воспринимало бы сознание, необязательно было бы многообразием частей, расположенных рядом друг с другом в пространстве. Каждая точка сетчатки может посылать в мозг отчужденное впечатление; они могут быть сопоставимы, но не обязательно по своему пространственному положению. Ухо посылает в мозг такое многообразие впечатлений (поскольку и ухо имеет аппарат, посредством которого различные внешние различия в быстроте колебаний распределяются по разным частям органа). Но это различаемое многообразие есть многообразие высоты тона, а не положения. Как получается, что многообразие, передаваемое зрительным нервом, выступает в сознании как пространственное, а отношение между его элементами видится как отношение положения?

Ответ на этот вопрос предлагают различные психологи. Глаз благодаря инстинктивному движению поворачивается так, чтобы произвести все впечатление на ту точку сетчатки, которая находится вблизи ее центра и которая обладает наиболее острой чувствительностью. Поэтому за заметным возбуждением какой-либо отдаленной точки всегда следует ряд мышечных ощущений. Объект, когда глаз приближает его к центру зрения, возбуждает ряд точек на сетчатке; и локальный признак или специфическое качество ощущения, свойственное каждому из этих пятен, связано с серией мышечных ощущений, связанных с поворотом глаз. Эти чувства отныне возрождаются вместе; достаточно, чтобы точка на периферии сетчатки получила луч, чтобы ум почувствовал вместе с этим впечатлением внутренне движения и линию точек, лежащую между возбужденной точкой и точкой. центр зрения. Таким образом, образуется сеть ассоциаций, благодаря которой ощущение каждой точки сетчатки связано со всеми другими, как точки на плоскости. Таким образом, каждая видимая точка становится точкой в поле и имеет вокруг себя ощутимое излучение линий возможного движения.

Наше представление о визуальном пространстве имеет такое происхождение, поскольку многообразие впечатлений на сетчатке распределяется таким образом, который служит типом и образцом того, что мы подразумеваем под поверхностью.

Значения геометрических фигур

§ 21. Читатель, может быть, простит эти подробности и ту нагрузку, которой они отягощают его внимание, когда увидит, насколько они помогают нам понять ценность форм. Итак, смысл положения любой точки состоит в напряжении глаза, который не только стремится привести эту точку к центру зрения, но и чувствует внутренне всех других точек, связанных с данной точкой. один в сети визуального опыта. Таким образом, определение пространства как возможности движения является точным и исполненным значения, поскольку самое прямое и естественное

восприятие пространства, которое мы можем иметь, есть пробуждение многих склонностей к движению наших органов.

Например, если представить круг, то взгляд упадет на его центр, как на центр тяжести, так сказать, уравновешенного притяжения всех точек; и в этом положении будет безразличие и однообразие ощущений, в каком бы направлении не двигался глаз, какая-то случайность очень хорошо объясняет эмоциональное качество круга. Это форма, которая, хотя и прекрасна в своей чистоте и простоте и прекрасна в своей непрерывности, лишена какого-либо стимулирующего качества и часто безобразна в искусстве, особенно когда встречается на вертикальных поверхностях, где она не всегда видна в перспективе. Для горизонтальных поверхностей это лучше, потому что всегда есть эллипс для зрения, а эллипс имеет менее унылый и одурманивающий эффект. Глаз может легко двигаться, организовывать и подчинять свои части, и его отношения к окружающей среде не во всех направлениях одинаковы. Маленькие круги, как пуговицы, не находятся в такой же опасности стать уродливыми, потому что глаз рассматривает их как точки, и они разнообразят и помогают разделить поверхности, не являясь самими поверхностями.

Прямая линия представляет любопытный объект для анализа. Это не очень простая для глаза форма. Мы сгибаем его или оставляем. Если он не проходит через центр зрения, он, очевидно, является касательной к точкам, имеющим аналогичные отношения с этим центром. Местные знаки или напряжения точек в такой касательной изменяются в неуловимой прогрессии; есть насилие в соответствии с этим, и эффект вынужден. Это делает сухость и жесткость любой длинной прямой линии, которой искусные греки избегали изгибами своих колонн и антаблементов, а менее экономные варвары - обилием прерываний и украшений.

Прямая линия, когда она становится непосредственным объектом внимания, конечно, следует глазу и не видна отдаленными частями сетчатки в одном эксцентрическом положении. То же самое объяснение годится и для этого более распространённого случая, поскольку сознание того, что взгляд движется по прямой линии, заключается в сохраняющемся ощущении предыдущего положения и в том, каким образом напряжения этих различных положений накладываются друг на друга. Если напряжения полностью меняются от момента к моменту, мы имеем прерывистый, фрагментарный эффект, подобный эффекту зигзага, когда все падает и снова поднимается из связанных движений; по прямой линии, значительно затянутой, мы наблюдаем постепенное и неумолимое превращение этих тенденций в отсутствующие движения.

В кривых, которые мы называем плавными и изящными, мы имеем, напротив, более естественный и ритмичный набор движений зрительных мышц; и определенные точки в различных оборотах образуют рифмы и созвучия, так сказать, для глаза, который достигает их. Мы обнаруживаем, что на каждом шагу вновь пробуждаем, с вариациями, смысл предыдущей позиции. По аналогии с поверхностно наблюдаемыми условиями удовольствия легко понять, что такие ритмы и гармонии должны быть восхитительны. Более глубокий вопрос о физической основе удовольствия мы обсудить не собирались. Достаточно того, что мера по количеству, по интенсивности и по времени должна заключать в себе тот физиологический процесс, каким бы он ни был, сознание которого есть удовольствие.

Симметрия

§ 22. Важным примером этих физиологических принципов является очарование симметрии. Когда по какой-либо причине взгляд обычно устремлен в одну точку, например, на проем ворот или окна, на алтарь, трон, сцену или камин, будет насилие и рассеянность, вызванные склонность смотреть в сторону при повторяющейся необходимости смотреть вперед, если объект расположен не так, чтобы напряжения глаз были уравновешены, а центр тяжести зрения находился в точке, которую необходимо держать в поле зрения. Следовательно, для всех таких объектов требуется двусторонняя симметрия. Необходимость вертикальной симметрии не ощущается потому, что глаза и голова не так охотно обозревают предметы сверху вниз, как сбоку. Неравенство верхней и нижней частей не порождает того же стремления к движению, такого же беспокойства, как неравенство правой и левой сторон находящегося перед нами предмета. Комфорт и экономия, которые исходят от мышечного баланса в глазу, следовательно, в некоторых случаях является источником значения симметрии.⁷⁸

В других случаях симметрия привлекает нас очарованием узнавания и ритма. Когда взгляд пробегает по фасаду и находит привлекающие его предметы через равные промежутки времени, в уме возникает ожидание, подобное предвосхищению неизбежной ноты или необходимого слова, и его неудовлетворенность вызывает потрясение. Этот шок, если он вызван выразительным появлением интересного предмета, дает эффект живописности; но когда оно приходит без компенсации, оно дает нам ощущение безобразия и несовершенства — дефекта, которого избегает симметрия. Таким образом, такая симметрия сама по себе является отрицательным достоинством, но часто является условием величайшего из всех достоинств — постоянной способности нравиться. Он способствует той полноте, которая доставляет удовольствие, не возбуждая, и к которой с радостью возвращаются наши пресыщенные чувства после всякого рода экстравагантности, как к своего рода домашнему миру. Внутренность и основательность этой спокойной красоты исходят из внутреннего характера удовольствия, из которого она состоит. Это не случайное очарование; но глаз в своем постоянном движении по объекту находит всегда один и тот же ответ, одну и ту же адекватность; а сам процесс восприятия доставляет удовольствие благодаря способности объекта быть воспринятым. Сливаясь таким образом, части образуют единый предмет, единство и простота которого основываются на ритме и соответствии его элементов.

Симметрия — это то, что метафизики называют принципом индивидуации. Акцентируя внимание на повторяющихся элементах, он делит поле на определенные единицы; все, что лежит между ударами, — это один интервал, одно индивидуальное. Если бы не было повторяющихся впечатлений, соответствующих точек, поле восприятия оставалось бы текущим континуумом, без определенных и узнаваемых делений. Очертания большинства вещей симметричны, потому что мы выбираем, какие симметричные линии считать границами объектов. Их симметрия есть условие их единства, а их единство — их индивидуальности и отдельного существования.

Опыт, конечно, может научить нас рассматривать несимметричные объекты как цельные, потому что их элементы движутся и изменяются вместе в природе; но это принцип индивидуации, *a posteriori*, основанный на ассоциации признанных элементов. Эти элементы, чтобы их можно было распознать и увидеть, как они идут вместе и образуют одно целое, должны быть сначала каким-то образом выделены; и

⁷⁸ Отношение к стабильности также делает нас чувствительными к определенным видам симметрии; но это случайное соображение, которое нас не касается.

симметрия либо их частей, либо их положения как целого может позволить нам установить их границы и наблюдать их число. Таким образом, категория единства, которую мы так постоянно навязываем природе и ее частям, имеет симметрию для одного из своих инструментов, для одного из оснований своего приложения.

Таким образом, если симметрия является принципом индивидуации и помогает нам различать объекты, то неудивительно, что она помогает нам наслаждаться восприятием. Ибо наш разум любит воспринимать; вода не более благодарна пересохшему горлу, чем принцип понимания — смутному пониманию. Симметрия проясняет, и все мы знаем, что свет приятен. В то же время мы можем понять, почему существуют пределы значения симметрии. Например, в объектах, которые слишком малы или слишком размыты для композиции, симметрия не имеет значения. В проспекте симметрия величава и внушительна, но в большом парке, или в плане города, или в боковой стене галереи она производит скорее монотонность различных видов, чем единство в каком-либо одном из них. Греческие храмы, никогда не бывавшие очень большими, были симметричны по всем своим фасадам; Готические церкви, как правило, проектировались симметричными только на западном фасаде и в трансептах, в то время как боковой фасад в целом был эксцентричным. Вероятно, это был несчастный случай из-за требований внутреннего устройства; но он был удачным, как мы можем видеть, сравнивая его эффект с эффектом наших вокзалов, выставочных зданий и других огромных сооружений, где симметрия обычно вводится даже в самые обширные фасады, которые, будучи слишком длинными для своей высоты, нельзя рассматривать как единицы. Глаз не в состоянии охватить их одним взглядом и не получает эффекта покоя от баланса крайностей, а механическая одинаковость разделов, рассматриваемых последовательно, производит впечатление бессмысленной скудости ресурсов.

Таким образом, симметрия теряет свою ценность, когда она не может из-за размера объекта способствовать единству нашего восприятия. Синтез, которому он способствует, должен быть мгновенным. Если понимание, с помощью которого мы объединяем наш объект, дискурсивно, как, например, при представлении расположения и нумерации улиц Нью-Йорка или плана Эскуриала, то преимущество симметрии является интеллектуальным; мы можем лучше вообразить отношения частей и нарисовать карту целого в воображении; но в прямом восприятии нет никакой пользы, а значит, нет и дополнительной красоты. Симметрия в этих объектах излишня. Точно так же животные и растительные формы ничего не выигрывают от симметричного отображения, если нужно передать смысл их жизни и движения. Однако когда эти формы используются просто для украшения, а не для выражения их собственной жизненной силы, тогда снова требуется симметрия, чтобы подчеркнуть их единство и организованность. Это оправдывает привычку конвенционировать естественные формы и тенденцию некоторых видов иератического искусства, таких как византийское или египетское, воздействовать на жесткую симметрию позы. Тем самым мы можем увеличить единство и силу образа, не предполагая той индивидуальной жизни и подвижности, которые мешали бы религиозной функции объекта, как символа и воплощения безличной веры.

Образование единства многообразия

§ 23. Симметрия есть, очевидно, своего рода единство в разнообразии, когда целое определяется ритмическим повторением подобия. Мы видели, что оно имеет

AU. Vol. 3-4 (18-19). 2022

ценность там, где помогает объединению. Единство, таким образом, казалось бы добродетелью форм; но минутное размышление покажет нам, что единство не может быть абсолютным и быть формой; форма есть совокупность, она должна иметь элементы, и способ, которым эти элементы соединяются, составляет характер формы. Совершенно простое восприятие, в котором не было бы сознания различия и отношения частей, не было бы восприятием формы; это была бы сенсация. Физиологически эти ощущения могут быть агрегатами, и их значения, как и в случае музыкальных тонов, могут различаться в зависимости от того, как сочетаются определенные элементы, удары, вибрации, нервные процессы и т. д.; но для сознания результат прост, и ценностью является приятность данного, а не процесса. Таким образом, форма не привлекает невнимательных; они получают от предметов лишь смутное ощущение, которое может пробудить в них внешние ассоциации; они не останавливаются, чтобы рассмотреть части или оценить их отношение, и, следовательно, нечувствительны к различным прелестям различных соединений; они могут найти в предметах ценность только материала или функции, но не формы.

Однако красота формы — это то, что особенно апеллирует к эстетической натуре; он в равной степени удален от грубости бесформенной стимуляции и от эмоциональной раскованности задумчивости и дискурсивного мышления. Снисходительность к чувствам и предположениям, которые так любят наше время, в жертву формальной красоте, знаменует собой отсутствие культивирования как реального, если не исповедуемого, как у варвара, который упивается пышным беспорядком.

Таким образом, синтез, образующий форму, есть деятельность ума; единство возникает сознательно и есть проникновение в отношении чувственных элементов, воспринимаемых отдельно. Оно отличается от ощущения сознанием синтеза, а от выражения — однородностью элементов и их общностью со смыслом.

Разнообразие форм зависит от характера элементов и от разнообразия возможных способов объединения. Элементы могут быть все одинаковыми, и их различие может быть только числовым. Тогда их единство будет просто чувством их единообразия.⁷⁹ Или они могут различаться по своему типу, но так, чтобы не принуждать ум к определенному порядку в их объединении. Или они могут быть в конечном счете так устроены, что неизбежно предполагают схему их единства; в этом случае в предмете есть организация, и синтез его частей един и предопределен. Мы последовательно обсудим эти различные формы, указывая на действие, свойственное каждой из них.

Множественность в единообразии

§ 24. Радикальный и типичный случай первого рода единства в многообразии обнаруживается в восприятии самой протяженности. Это восприятие, если мы посмотрим на его происхождение, может оказаться примитивным; без сомнения, ощущение «грубой протяженности» есть первоначальное ощущение; всякое умозаключение, ассоциация и различение — это вещь, которая внезапно вырисовывается перед умом, и природа и действительность которой являются данными того, что — чтобы указать на ее непреодолимую непосредственность и неопикуемость — мы вполне можем назвать смыслом. Видны формы, и если мы

79 См.: *Fechner, G.T. Vorlesung über die Aesthetik, Erster Theil.* S. 73, где впервые была предложена подобная классификация форм.

подумаем о происхождении восприятия, мы вполне можем назвать это видение ощущением. Однако различие между ощущением формы и бесформенным касается содержания и характера, а не генезиса восприятия. Различие и ассоциация, или умозаключение, есть непосредственный опыт, чувственный факт; но это переживание процесса, движения между двумя терминами и сознание их сосуществования и различия; это чувство отношения. Таково чувство пространства; сущностью его является реализация разнообразных направлений и возможных движений, которыми смутно, но неизбежно дается отношение точки к точке. Таким образом, восприятие протяженности есть восприятие формы, хотя и самого рудиментарного рода. Это просто *Ausein-andersein* (основание. - *С.Д.*), и мы могли бы назвать его *materia prima* формы, если бы он не был способен существовать без дальнейшей детерминации. Ибо мы можем иметь чувство пространства без чувства границ; именно эта интуиция побуждает нас объявить пространство бесконечным. Пространство должно было бы состоять из ряда соприкасающихся блоков, если бы наш опыт протяженности по существу нес с собой осознание пределов.

Эстетический эффект экстенсивности также совершенно отличен от эффекта отдельных форм. Одни вещи привлекают нас своими поверхностями, другие – линиями, ограничивающими эти поверхности. И этот эффект поверхности не обязательно является эффектом материала или цвета; ровность, монотонность и обширность огромной цветовой завесы производят эффект крайней однородности в крайней множественности; взгляд блуждает по текучей бесконечности неузнаваемых положений, и ощущение их бесчисленности и непрерывности как раз и является источником эмоции протяженности. Эмоция первична и имеет, несомненно, физиологическую основу, тогда как представление о размере вторично и связано с ассоциациями и умозаключениями. Небольшая фотография собора Святого Петра дает представление о размерах; как и удаленный вид того же объекта. Но это, конечно, зависит от нашего понимания расстояния или масштаба представления. Значение размера становится непосредственным только тогда, когда мы находимся на близком расстоянии от объекта; тогда поверхности действительно образуют большой угол в поле зрения, и ощущение необъятности устанавливает свой стандарт, который впоследствии может быть применен к другим объектам по аналогии и контрасту. Есть, конечно, и моральное и практическое значение в известном размере предметов, который, по ассоциации, определяет их достоинство; но чистое чувство протяжения, основанное на атаке объекта на апперцептивные ресурсы глаза, есть истинно эстетическая ценность, на которую нам следует указать здесь как на самый зачаточный пример формы.

Хотя эффект протяженности отличается от эффекта материала, лучше всего их рассматривать вместе. Материал должен появиться в той или иной форме; но когда ее красота должна быть выставлена напоказ, хорошо, чтобы эта форма как можно меньше привлекала к себе внимание. Но из всех форм абсолютное единообразие в протяженности является наиболее простым и наиболее близким к материалу; он придает последнему форму ровно настолько, чтобы сделать его реальным и осязуемым. Поэтому очень богатые и красивые материалы хорошо принимают эту форму. Если вы сделаете статую из золота, сделаете из яшмовой колонны флейту или украсите бархатный плащ, вы испортите свою красоту, наложив другую. Красота вещей проявляется, когда они простые. Даже камень лучше всего проявляет свое специфическое качество в больших сплошных пространствах стены; простота формы подчеркивает содержание.

Кроме того, эффект экстенсивности никогда не бывает удовлетворительным, если
AU. Vol. 3-4 (18-19). 2022

только он не накладывается на какую-то материальную красоту; достоинство больших драпировок пострадало бы, если бы они были не из дамасской ткани, а из хлопка, и бескрайняя гладь неба стала бы гнетущей, если бы она не была такой нежной голубизны.

Пример звезд

§ 25. Другое проявление красоты неба — звезды — представляет собой настолько поразительную и чарующую иллюстрацию эффекта множественности в единообразии, что у меня возникает искушение проанализировать ее более подробно. Думаю, для большинства людей звезды прекрасны; но если бы вы спросили, почему, они бы затруднились ответить, пока не вспомнили бы то, что слышали об астрономии, о больших размерах, расстояниях и возможном обитании этих сфер. Пробужденные таким образом смутные и иллюзорные идеи настолько хорошо сочетаются с немymi эмоциями, которые мы уже испытывали, что мы приписываем эту эмоцию этим идеям и убеждаем себя, что сила звездного неба заключается в внушении астрономических фактов.

Идея ничтожности нашей земли и непостижимой множественности миров действительно производит огромное впечатление; это может быть даже крайне неприятно. В бесконечности есть что-то сбивающее с толку; в его присутствии чувство конечности смирения никогда не сможет полностью изгнать мятежное подозрение, что нас обманывают. Наше математическое воображение подвергается сомнению из-за попытки создания концепции, в которой есть все мучения кошмара и, возможно, если бы мы только проснулись, вся ее смехотворная нелепость. Но одержимость этой мечтой — интеллектуальная головоломка, а не эстетическое наслаждение. Это не обязательно для нашего восхищения. До дней Кеплера небеса возвещали славу Божью; и мы не нуждались ни в вычислении звездных расстояний, ни в фантазиях о множестве миров, ни в изображении бесконечных пространств, чтобы сделать звезды возвышенными.

Если бы нас учили верить, что звезды управляют нашей судьбой, и если бы нам напоминали о судьбе всякий раз, когда мы смотрим на них, мы бы точно так же были склонны воображать, что эта вера была источником их величия; и, если бы суеверие рассеялось, мы бы подумали, что интерес к привидению пропал. Но опыт скоро разубедит нас и докажет, что чувственный характер предмета сам по себе возвышен. В самом деле, из-за этой внутренней возвышенности небо может быть надлежащим образом выбрано в качестве символа возвышенной концепции; общее качество в обоих заставляет каждого предположить другое. По этой причине притча о натальных звездах, управляющих нашей жизнью, настолько естественна для выражения нашего подчинения обстоятельствам, что глупость учеников может превратить ее в буквальный принцип. Точно так же родство эмоции, вызываемой звездами, с эмоцией, свойственной определенным религиозным моментам, заставляет звезды казаться религиозным объектом. Они становятся, как впечатляющая музыка, стимулом для поклонения. Но, к счастью, есть опыты, не затронутые теорией и поддерживающие взаимный разум людей через отчуждение, вызванное интеллектуальными и религиозными системами. Когда надстройки рушатся, под ними обнажается общая основа человеческого разума и воображения.

Более того, интеллектуальное внушение бесконечности природы может быть пробуждено другими переживаниями, отнюдь не возвышенными. Куча песка будет

AU. Vol. 3-4 (18-19). 2022

заключать в себе бесконечность так же несомненно, как и вселенная солнц и планет. Любой объект бесконечно делим и, если напрячь мысль, может содержать столько же миров с таким же количеством крылатых чудовищ и идеальных республик, сколько могут спутники Сириуса. Но бесконечно малое не трогает нас эстетически; это может только пробудить забавное любопытство. Разница не может заключаться в значении идеи, которая объективно одинакова в обоих случаях. Оно заключается в различном непосредственном воздействии грубых образов, которые дают нам тип и значение каждого из них; грубый образ, лежащий в основе идеи бесконечно малого, есть точка, беднейшее и неинтереснейшее из впечатлений; в то время как грубый образ, лежащий в основе идеи бесконечности, есть пространство, множественность в единообразии, а это, как мы видели, оказывает мощное воздействие благодаря широте, объему и вездесущности раздражения. Каждая точка сетчатки возбуждается равномерно, и одновременно ощущаются местные признаки всех. Это равномерное напряжение, это равновесие и эластичность при самом отсутствии неподвижности дают смутное, но сильное чувство, которое мы хотим описать. Если бы бесконечность в этом первоначальном нападении на наши чувства не приводила бы нас в ужас и не ошеломляла бы нас, как торжественная музыка, идея о ней была бы абстрактной и нравственной, как идея бесконечно малого, и не что иное, как забавное любопытство.

Ничто объективно не впечатляет; вещи впечатляют только тогда, когда им удается затронуть чувствительность наблюдателя, найдя пути к его мозгу и сердцу. Знание того, что Вселенная есть множество мельчайших сфер, кружащихся, как пылинки, в темной и бескрайней пустоте, могло бы оставить нас холодными и равнодушными, если не скучными и подавленными, если бы мы не отождествляли эту гипотетическую схему с видимой. великолепие, острая интенсивность и сбивающее с толку количество звезд. Объект настолько далек от того, чтобы придавать ценность впечатлению, что именно здесь, как всегда и должно быть, впечатление, которое придает ценность объекту. Ибо всякая ценность возвращает нас куда-то к действительному чувству или же испаряется в ничто — в слово и суеверие.

Так вот, звездное небо очень удачно создано для того, чтобы усилить ощущения, на которых должно основываться их очарование. Во-первых, континуум пространства разбит на точки, достаточно многочисленные, чтобы дать максимальное представление о множественности, и в то же время настолько отчетливые и яркие, что невозможно не осознавать их индивидуальности. Разнообразие местных знаков, не организуясь в формы, остается заметным и неустрашимым. Это делает объект бесконечно более захватывающим, чем плоская поверхность. Во-вторых, чувственный контраст темного фона — тем темнее, чем яснее ночь и чем больше мы видим звезд, — с трепещущим огнем самих звезд не может быть превзойден никаким возможным приемом. Эта материальная красота неизмеримо увеличивает, как мы уже указывали, внутреннее и возвышенное воздействие. Чтобы осознать огромное значение этих двух элементов, нам нужно только представить себе их отсутствие и наблюдать изменение достоинства результата.

Представьте себе карту неба и каждую звезду, нанесенную на нее, даже те, которые невидимы невооруженным глазом: почему этот объект, столь же полный научных предположений, как и реальность, оставляет нас столь сравнительно равнодушными? Вполне равнодушным оно не могло бы оставить нас, ибо я сам наблюдал звездные фотографии с почти неиссякаемым удивлением. Чувство множественности, естественно, никоим образом не уменьшается изображением; но острота ощущения, жизнь света ушли; а с притупленным впечатлением исчезает острота эмоции. Или представьте себе звезды, неумещающиеся в числе, не теряющие своего

астрономического значения и божественной неизменности, выстроенные в геометрические узоры; скажем, латинским крестом, со словами *In hoc signo vinces* в прокрутке вокруг них. Красота освещения, возможно, увеличилась бы, а его практическое, религиозное и космическое значение, несомненно, стало бы немного яснее; но где была бы возвышенность зрелища? Безвозвратно утеряны: и утеряны потому, что форма объекта больше не будет дразнить нас своей явной множественностью и, как следствие, непреодолимым ощущением ожидания и трепет.

Одним словом, бесконечность, которая нами движет, есть чувство множественности в единообразии. Соответственно, вещи, обладающие достаточной множественностью, как, например, огни города, видимого над водой, производят действие, подобное действию звезд, хотя и менее интенсивное; тогда как звезда, если она одна, из-за отсутствия множественности производит совершенно иное впечатление. Единственная звезда нежна, прекрасна и кротка; мы можем сравнить это с самой скромной и самой приятной вещью:

*Фиалка у замшелого камня
Наполовину скрытая от глаз,
Прекрасна, как звезда,
Когда лишь одна
Сияет в небе.*

Не только внешнему виду, но и по природе спутник Луны, ассоциирующийся с Луной, если возможно о нем выразиться столь прозаически

*Прекраснее, чем сапфировая звезда Фебы
Или Венера, влюблённый светлячок небес.*

Тот же поэт может сказать в другом месте о предмете страстной любви:

*Она возникла
Неземная, раскрасневшаяся и подобная трепещущей звезде,
Среди глубокого покоя сапфировых небес.*

(Наш свободный перевод здесь и выше. - С.Д.)

Как противоположно все это холодному блеску, жестокому и таинственному величию звезд, когда их много! С ними у нас нет сапфических ассоциаций; они заставляют нас скорее думать о Канте, который не мог найти ничего другого, что могло бы сравниться со своим категорическим императивом, может быть, потому, что он находил в нем ту же космическую непостижимость и ту же жестокую действительность. Такие предельные переживания представляют собой выражения физического напряжения.

Дефекты множественности

§ 26. Этот длинный анализ будет достаточной иллюстрацией проявлению множественности в единообразии. Теперь мы предлагаем перейти к упомянутому нами единообразию, обнаруживаемому в этом случае. Самый очевидный из них — монотонность; ряд солдат или железная града по-своему привлекают, но не могут нас

долго развлекать и удерживать с той глубинной развивающейся заинтересованностью, с которой мы могли бы изучать толпу или лесные деревья.

Склонность к монотонности двойственна и в двух направлениях притупляет наше удовольствие. Когда повторяющиеся впечатления острые и не забытые в их бесконечности, их монотонность становится болезненной. Постоянное обращение к одному и тому же чувству, постоянное требование одной и той же реакции утомляет систему, и мы стремимся к переменам, как к облегчению. Если повторяющиеся раздражения не очень острые, мы неожиданно перестаем их осознавать; как тиканье часов, они становятся просто фактором нашего телесного тонуса, причиной, в зависимости от случая, рассеянного удовольствия или беспокойства; но они перестают представлять собой различимый объект.

Следовательно, удовольствия, которые доставляет приятная, но однообразная среда, часто не делают ее красивой по той простой причине, что среда не воспринимается. Точно так же безобразие вещей, к которым мы привыкли, — недостатки ландшафта, безобразие нашей одежды или наших стен — не угнетает нас не столько потому, что мы не видим безобразия, сколько потому, что мы не замечаем вещей. Красота или недостатки однообразных объектов легко теряются, потому что сами объекты прерывисты в сознании. Но имеет некоторое практическое значение замечание, что это равнодушие однообразных ценностей скорее кажущееся, чем действительное. Конкретный объект перестает иметь значение; но конгруэнтность его структуры и качества нашим способностям восприятия остается, и его присутствие в нашем окружении по-прежнему является постоянным источником смутного раздражения и трения или тонкого и всепроникающего восторга. Эта ценность, хотя и не связанная с образом однообразного предмета, заложена в нашем сознании, как и все жизненные и системные чувства, готовые усилить красоту любого предмета, возбуждающего наше внимание, между тем прибавляя здоровье и свободу нашей жизни — делая все, чем мы занимаемся, немногом легче и приятнее для нас. Благоприятное окружение заменяет счастье. Оно может оживить нас извне, как твердая надежда и привязанность или сознание правильной жизни могут оживить нас изнутри. Таким образом, очеловечить наше окружение — задача, которая должна интересовать врачей как души, так и тела.

Но монотонность множественности присуща не только форме; что, возможно, имеет еще большее значение в искусстве, так это тот факт, что его способность к ассоциации ограничена. То, что само по себе едино, не может иметь большого разнообразия отношений. Отсюда сухость, четкая определенность и твердость тех произведений искусства, которые заключают в себе бесконечное повторение одних и тех же элементов. Их ассоциируемость с необходимостью мала; они не подходят для многих целей и не способны выражать многие идеи. Героическое двуглазие, которое сейчас особенно высмеивают, представляет собой форму такого рода. Его компактность и предсказуемость делают его превосходным для эпиграммы и подходящим для сатиры, но его вечная резкость и неизменный ритм непригодны для эпоса и невозможны для песни. Греческая колоннада, во многом аналогичная по форме, имеет те же ограничения. Красивая с законченной и сдержанной красотой, которую недостаточно утонченный вкус едва ли сможет оценить, оно не способно к развитию. Опыты римской архитектуры достаточно показывают это; слава последних заключается в их римском окружении, а не в их эллинском облике.

Когда самим грекам пришлось столкнуться с проблемой более крупных и сложных зданий на службе религиозной и иерархической системы, они преобразовали свою архитектуру в ту, которую мы называем византийской, и место Парфенона заняла

Святая София. Здесь был введен обширный свод, исчезла колоннада, архитрав округился в арку от колонны к колонне, их капители были изменены с вогнутых на выпуклые, а тысячи других изменений в структуре и орнаменте привнесли гибкость и разнообразие. Архитектура могла таким образом, именно потому, что она была более расплывчатой и варварской, лучше приспособиться к условиям новой эпохи. Совершенный вкус сам по себе является ограничением не потому, что он намеренно исключает всякое превосходство, а потому, что он препятствует блужданию искусств по тем окольным путям причудливости и гротеска, из которых, хотя и в ущерб формальной красоте, все же могут быть получены интересные частные эффекты. Это соображение вдвойне справедливо в отношении первых исследований вкуса, когда традиция лишь немного продвинула нас в правильном направлении. Разрешенные эффекты в этом случае очень просты, и если мы не допускаем никаких других, искусство становится совершенно неадекватным функциям, в конечном счете возложенным на него. Более ранние искусства также могут послужить примерами этого, но состояние английской поэзии во времена королевы Анны является вполне исчерпывающей иллюстрацией такой возможности. Французский же классицизм, отголоском которого была английская школа, был более жизненным и человечным, потому что воплощал в себе более родную вкус и более широкое обучение.

Эстетика демократии

§ 27. Было бы ошибкой полагать, что эстетические принципы применимы только к нашим суждениям о произведениях искусства или о тех природных объектах, на которые мы обращаем внимание главным образом из-за их красоты. Всякая идея, формирующаяся в человеческом уме, всякая деятельность и эмоция имеют некоторое отношение, прямое или косвенное, к страданию и удовольствию. Если, как это имеет место во всех наиболее важных случаях, эти текущие действия и эмоции как бы пытаются захватить в своем натиске определенные психические цитадели, называемые идеями вещей, то сопутствующие удовольствия в той или иной степени включаются в эти конкретные идеи и ощущения, и вещи приобретают эстетическую окраску. Хотя эта эстетическая окраска может быть последним качеством, которое мы замечаем в предметах, представляющих практический интерес, ее влияние на нас тем не менее реально и часто во многом определяет наше моральное и практическое отношение.

В ведущей политической и нравственной идее нашего времени, в идее демократии, я думаю, есть сильная эстетическая составляющая, и власть идеи демократии над воображением является иллюстрацией эффекта множественности в единообразии, который мы рассмотрели. Конечно, нет ничего более абсурдного, чем предположить, что французская революция с ее огромными последствиями имела эстетическое предпочтение в качестве основы; она возникла, как известно, из ненависти к угнетению, соперничества классов и стремления к более свободной социальной и строго нравственной организации. Но когда эти нравственные силы внушали и отчасти осуществляли демократическую идею, эта идея с необходимостью живо присутствовала в мыслях людей; картина человеческой жизни, которую она представляла, становилась знакомой и становилась санкцией и целью постоянных усилий. Ничто так не улучшает благо, как жертвы ради него. Следствием этого стало то, что демократия, которую сначала ценили как средство достижения счастья и как инструмент хорошего управления, приобрела внутреннюю ценность; это начало

казаться хорошим само по себе, фактически единственно правильным и совершенным расположением. Утилитарная схема получала эстетическое освящение. То, что происходило с демократией, раньше происходило с феодальными и роялистскими системами; они тоже стали цениться сами по себе за то удовольствие, которое люди получали, думая об обществе, организованном таким древним и, следовательно, в соответствии с его происхождением, целесообразным и прекрасным образом. Практическая ценность устройства, от которого, конечно, полностью зависят его происхождение и авторитет, была забыта, и люди были готовы пожертвовать своим благополучием ради чувства соответствия; то есть они позволили эстетическому благу перевесить практическое. Это кажется теперь суеверием, хотя, впрочем, очень естественным и даже благородным. Столь же естественной и благородной, но не менее суеверной является наша собственная вера в божественное право демократии. Его существование право есть нечто чисто эстетическое.

Однако такая эстетическая любовь к единообразию обыкновенно прикрывается каким-либо моральным ярлыком: мы называем ее любовью к справедливости, может быть, потому, что мы не учли, что и ценность справедливости, поскольку она не является производной и утилитарной, должна быть внутреннее или, что практически одно и то же, эстетическое. Но иногда красоты демократии предстают перед нами в неприкрытом виде. Ярким примером являются произведения Уолта Уитмена. Никогда, пожалуй, очарование единообразия во множественности не ощущалось так полно и так исключительно. Везде он встречает нас со страстным предпочтением; не цветы, а листья травы, не музыка, а барабанная дробь, не композиция, а совокупность, не герой, а средний человек, не кризис, а самый пошлый момент; и этим решительным упорядочением ничтожностей, этим стремлением показать нам все как мгновенную пульсацию жидкого и бесструктурного целого, он глубоко возбуждает воображение. Мы можем хотеть не любить эту силу, но, я думаю, мы должны внутренне восхищаться ею. Ибо какие бы практические опасности мы ни видели в этом ужасном нивелировании, наша эстетическая способность не может осудить никакого фактического результата; его привилегия состоит в том, чтобы получать удовольствие от противоположностей и быть способным находить возвышенным хаос, не переставая при этом делать природу прекрасной.

Значения типов и значения примеров

§ 28. Пора вернуться к рассмотрению абстрактных форм. Ближе всего в природе к примеру единообразия во множественности мы нашли такие объекты, подобные обратимому образцу, которые, имея некоторое разнообразие частей, побуждают нас рассматривать их в разном порядке и тем самым заметно вводят в действие способность апперцепции.

В чувствах, как мы видели, есть известная форма возбуждения, известная мера и ритм волн, с которыми связана эстетическая ценность ощущения. Итак, когда при восприятии объекта заметный вклад вносят память и умственная привычка, ценность восприятия будет зависеть не только от приятности внешнего раздражителя, но и от приятности апперцептивного воздействия; и последний источник ценности будет более важным по мере того, как воспринимаемый объект в большей степени зависит от формы и значения, которые он представляет, от нашего прошлого опыта и тенденции воображения и в меньшей степени от структуры внешнего объекта.

Наше восприятие формы зависит не только от нашего телосложения, возраста и

AU. Vol. 3-4 (18-19). 2022

здоровья, как и оценка чувственных ценностей, но также от нашего образования и одаренности. Чем более неопределенным является объект, тем большую долю должны иметь субъективные силы в определении нашего восприятия; ибо, конечно, каждое восприятие само по себе совершенно специфично и может быть названо неопределенным только по отношению к абстрактному идеалу, к которому оно должно приближаться. Каждое облако имеет именно те очертания, которые оно имеет, хотя мы можем назвать его нечетким, потому что мы не можем отнести его форму ни к какому геометрическому или животному виду; сначала это определенно будет кит, а затем станет неопределенным, пока мы не найдем способ назвать его верблюдом. Но на промежуточной стадии облако будет формой, в восприятии которой будет мало апперцептивной активности, мало реакции из запаса нашего опыта, мало чувства формы; его ценность заключалась бы в его цвете и прозрачности, а также в намеке на легкость и сложное, но мягкое движение.

Но в тот момент, когда мы говорили: «Да, очень похоже на кита», возникал новый вид ценности; облако теперь могло быть красивым или безобразным, не просто как облако, а как кит. Мы не говорим сейчас об ассоциациях идей, как в случае моря или рыбацких баек; это - вопрос внешнего выражения. Мы говорим просто о внутренней ценности формы кита, его линий, его движений, его пропорций. Это более или менее индивидуального набора образов, оживающих в акте узнавания; это возрождение составляет узнавание, а красота формы есть удовольствие от этого возрождения. В мозге как бы проигрывается определенная музыкальная фраза; пробуждение этого эха есть акт восприятия и гармонии настоящего возбуждения с формой этой фразы; способность этого конкретного объекта развивать и усиливать родовую фразу в направлении удовольствия является проверкой формальной красоты этого примера. Ибо эти мозговые фразы имеют определенный ритм; этот ритм может под влиянием вновь пробуждающего его раздражителя исказиться или обогатиться, сделаться более или менее отчетливым и тонким; и поскольку это представляет собой либо конфликт или усиление. Наступает момент, когда объект предстает уродливым или прекрасным по форме.

Таким образом, такая эстетическая ценность зависит от двух вещей. Во-первых, это приобретенный характер вызванной апперцептивной формы; это может быть каденция или трель, мажорный или минорный аккорд, роза или фиалка, богиня или молочница; и по мере того, как тот или иной из них распознается, объекту придается эстетическое достоинство и тональный оттенок. Но заметим, что в таком простом узнавании обнаруживается очень немного удовольствия, или, что то же самое, разные эстетические типы вообще мало различаются по внутренней красоте. Большое различие заключается в характере их соответствия. То, нравится нам или не нравится тип нашего восприятия, будет решаться не столько тем, что этот тип представляет собой, сколько его соответствием контексту нашего ума. Это подобно слову в поэме, более действительному по своей пригодности, чем по внутренней красоте, хотя и это необходимо. Мы можем быть поражены несоответствием натур больше, чем нас может радовать внутренняя красота каждой сущности в отдельности, пока они остаются абстрактными сущностями, объектами, познаваемыми без изучения. Таким образом, эстетическое достоинство формы сообщает нам, какой красоты мы должны ожидать, воздействует на нас своим желанным или неприятным обещанием, но вряд ли доставляет нам положительное удовольствие от самой красоты.

Это первое в значении формы - значение типа как такового; второй и более важный элемент - это отношение особого впечатления к форме, в которой оно воспринимается. Это определяет ценность объекта как примера его класса. Поскольку

наш ум настроен на тональность и ритм определенной идеи, скажем, на образ королевы, остается, чтобы впечатление дополняло, возвышало или обогащало эту форму посредством ее сочувственного воплощения. Тогда у нас есть королева, которая действительно королевского достоинства. Но если вместо этого происходит разочарование, если эта конкретная королева безобразна, хотя, возможно, она могла бы понравиться как ведьма, это происходит потому, что апперцептивная форма и впечатление вызывают церебральный диссонанс. Объект неидеален, то есть новый, внешний элемент негармоничен с ожившим и внутренним элементом, внушающим, что объект был воспринят.

Происхождение видов

§ 29. Поэтому самым важным в восприятии формы является образование в уме типов, по которым следует судить о примерах. Я говорю об их образовании, ибо мы вряд ли можем рассматривать теорию их вечности как возможную в психологии. Учение Платона по этому вопросу является поразительной иллюстрацией двусмысленности, о которой мы упоминали в начале, а именно, что значение опыта рассматривается как проявление его причины — продукт способности, замещающий описание его функцию. Вечные типы суть орудие эстетической жизни, а не ее основа. Примите эстетическую позицию, и на данный момент у вас будет вечная идея; я имею в виду идею, с которой вы обращаетесь как с абсолютным эталоном, точно так же, когда вы занимаете перцептивную установку, у вас есть внешний объект, который вы рассматриваете как абсолютное существование. Но эстетическое, как и способность восприятия, можно, в свою очередь, сделать предметом изучения, и можно искать его теорию; и тогда открытие вечной идеи, как и открытие внешнего объекта, рассматривается как достижение человеческого разума, символ опыта и инструмент мысли.

Вопрос о том, нет ли во внешней природе или в уме Бога объектов и вечных типов, действительно не решен, его даже не касается и это исследование; но косвенно показано, что это бесполезно, потому что такие трансцендентные реальности, если они существуют, не могут иметь ничего общего с нашими представлениями о них. Платоническая идея дерева может существовать; как мне это отрицать? Как я могу отрицать, что когда-нибудь окажусь вне неба, глядя на него и чувствуя, что я своим мысленным взором созерцаю полноту древесной красоты, воспринимаемой в этом мире лишь как смутная сущность, преследующая множество конечных деревьев? Но какое отношение это может иметь к моему истинному пониманию того, каким должно быть дерево? Должны ли мы воспринимать платоновский миф буквально и говорить, что идея — это воспоминание о дереве, которое я уже видел на небе? Как еще установить какую-либо связь между этим вечным объектом и типом в моем уме? Но к чему в таком случае эта бесконечная вариативность идеальных деревьев? Было ли Красивое Дерево дубом или кедром, английским или американским вязом? Мои фактические типы конечны и взаимоисключающие; этот небесный тип должен быть единым и бесконечным. Проблема неразрешима.

С другой стороны, очень просто объясняется существование этого типа как остатка опыта. Наше представление об отдельной вещи есть соединение и остаток наших различных переживаний о ней; и точно так же наша идея класса есть соединение и остаток наших идей составляющих его частных. Частные впечатления, в силу их внутреннего сходства или тождества их отношений, имеют тенденцию к слиянию и

отождествлению, так что многие отдельные восприятия оставляют лишь одно размытое воспоминание, которое обозначает их все, потому что оно объединяет их несколько ассоциаций. Точно так же, когда различные объекты имеют много общих характеристик, ум не в состоянии разделить их. Оно не может ясно удерживать такое огромное множество различий и отношений, какое потребовалось бы для того, чтобы называть и представлять отдельно каждую песчинку или каплю воды, каждую муху, лошадь или человека, которых мы когда-либо видели. Поэтому масса нашего опыта должна быть классифицирована, если она вообще должна быть доступна. Вместо отдельного изображения, представляющего каждое из наших первоначальных впечатлений, у нас есть общая результирующая — составная фотография — этих впечатлений.

Это результирующее изображение является идеей класса. Он часто имеет очень мало, если вообще имеет, чувственных свойств, лежащих в основе его частных, часто искусственный символ — звук слова — является единственным элементом, присутствующим во всех случаях, который ясно содержит родовый образ. Ибо, конечно, причина, по которой имя может представлять класс объектов, заключается в том, что имя является наиболее заметным элементом идентичности в различных переживаниях объектов этого класса. Мы видели много лошадей, но если мы не любители этого животного и не особенно проникательные наблюдатели, то, вероятно, мы не сохраняем ясного образа всей этой массы впечатлений, кроме реверберации звука «лошадь», который устно или мысленно сопровождал все эти впечатления. Таким образом, этот звук является содержанием нашей общей идеи, и с ним связаны все ассоциации, составляющие наше понимание того, что означает это слово. Но человек с преимущественно зрительной памятью, вероятно, добавил бы к этому запоминаемому звуку более или менее подробный образ животного; какая-то конкретная лошадь в какой-то конкретной позе, возможно, будет воспроизведена, но более вероятно, что звук будет сопровождаться какой-то воображаемой конструкцией, каким-то образом из сновидения. Образ, который точно не воспроизводил бы какую-либо конкретную лошадь, а был бы спонтанным вымыслом фантазии, в силу своих чувственных отношений служил бы той же цели, что и сам звук. Такой спонтанный образ был бы, конечно, изменчив. На самом деле ни один образ, строго говоря, никогда не может повториться. Но эти так называемые восприятия, возникающие в уме, как цветы из погребенных семян прошлого опыта, унаследуют все силы внушения, которые требуются для любого инструмента классификации.

Эти силы внушения, вероятно, имеют мозговую основу. Новое восприятие — родовая идея — в значительной степени повторяет как по характеру, так и по локализации возбуждение, составляющее различные первоначальные впечатления; по мере того как восприятие воспроизводит более или менее их, оно будет более или менее полным и беспристрастным их представителем. Не все предложения слова или изображения одинаково зрелы. Общая идея или тип обычно представляют нам очень неадекватное и предвзятое представление о той области, которую они намереваются охватить. По мере того как мы размышляем и стремимся исправить эту неадекватность, восприятие меняется на наших глазах. Само осознание того, что под наше понятие подпадают другие индивиды и другие качества, изменяет это понятие как психологическое присутствие, изменяет его отчетливость и объем. Когда я вспоминаю, пользуясь классическим примером, что треугольник не равнобедренный, не равнобедренный и не прямоугольный, а то и другое, я свожу свое восприятие к слову и его определению, может быть, с ощущением общего движения треугольника,

руки и глаз, с помощью которых мы рисуем треугольную фигуру.

Поскольку создание общей идеи, таким образом, является вопросом субъективного предубеждения, мы не можем ожидать, что тип должен быть точным средним значением примеров, из которых он взят. Грубо говоря, это среднее значение; факт, который сам по себе является сильнейшим аргументом против независимости или приоритета общей идеи. Красивая лошадь, красивая речь, красивое лицо всегда являются посредником между крайностями, предлагаемыми нашим опытом. Достаточно, чтобы данная характеристика вообще присутствовала в нашем опыте, чтобы она стала необходимым элементом идеала. Нет ничего красивого или необходимого в форме человеческого уха или в наличии ногтей на пальцах рук и ног; но идеал человека, который нелепое тщеславие нашего суждения заставляет нас считать божественным и вечным, требует этих точных деталей; без них человеческая форма была бы отвратительно уродливой.

Среднее имеет предпочтение в вид удовольствия

§ 30. Тем не менее, мы формируем эстетические идеалы не более, чем другие общие типы, совершенно беспристрастно. Мы уже заметили, что восприятие редко дает беспристрастное соединение объектов, родовым образом которых оно является. Эта пристрастность обусловлена целым рядом обстоятельств. Во-первых, это неодинаковая точность нашего наблюдения. Если какой-то интерес направляет наше внимание на определенное качество объектов, это качество будет заметно в нашем восприятии; это может быть даже единственное содержание, ясно данное в нашей общей идее; и любой объект, как бы он ни был подобен в других отношениях объектам данного класса, будет сразу отличен как принадлежащий к другому виду, если он лишен того признака, на котором особенно сосредоточено наше внимание. Наши восприятия, таким образом, обычно склоняются в сторону практического интереса, если практический интерес не полностью управляет их формированием. Точно так же наши эстетические идеалы смещены в сторону эстетического интереса. Не все части объекта одинаково соответствуют нашей способности восприятия; не все элементы отмечаются с одинаковым удовольствием. Поэтому те, кто любит красоту, в основном сосредотачиваются на тех, которые приятны, и их восприятие дает среднее значение вещей с большим упором на ту их часть, которая красива. Таким образом, идеал будет отклоняться от среднего в сторону удовольствия наблюдателя.

По этой причине мир для поэта или художника намного прекраснее, чем для обычного человека. Каждый объект, по мере развития его эстетического чувства, может быть менее прекрасен, чем для не критического взгляда; его вкус становится трудным, и только самое лучшее доставляет ему чистое удовлетворение. Но в то время, как каждое произведение природы и искусства, таким образом, очевидно испорчено его более высокими требованиями и более острой восприимчивостью, сам мир и содержащиеся в нем различные природы кажутся ему невыразимо прекрасными. Чем больше недостатков он может видеть в людях, тем больше он видит в человеке совершенства, и чем горше он сокрушается о судьбе каждой отдельной души, тем больше почтения и любви он питает к душе в ее идеальной сущности. Критика и идеализация предполагают друг друга. Привычка во всем искать красоту заставляет нас замечать недостатки вещей; наше чувство, жаждущее полного удовлетворения, упускает требуемое им совершенство. Но это требование совершенства становится в то же время ядром нашего наблюдения; со всех сторон

быстрое сродство сближает прекрасное и сохраняет его в уме, давая там тело слепым стремлениям нашей природы. Многие несовершенные вещи кристаллизуются в единое совершенство. Таким образом, ум населен общими идеями, главным качеством которых является красота; и эти идеи в то же время являются типами вещей. Тип по-прежнему является естественным результатом отдельных впечатлений; но его формирование направлялось глубоким субъективным уклоном в пользу того, что радовало глаз.

Эту теорию можно легко проверить, задав вопрос, не происходит ли в случае, когда идеальная форма объектов отличается от средней формы, изменение, обусловленное внутренней приятностью или впечатляющестью преувеличенного качества. Например, в человеческой форме идеал сильно отличается от среднего. Во многих отношениях крайность или что-то близкое к ней и есть самое красивое. Ксенофонт описывает женщин Армении как *καλά καί μεγάλα* (красивых и больших), и мы все же должны говорить об одной из них как о красивой и высокой, а о другой — как о красивой, но маленькой. Следовательно, размер, даже там, где это наименее необходимо, является вещью, в которой идеал превосходит среднее. И причина — помимо ассоциаций с силой — в том, что необычный размер делает вещи заметными. Первая предпосылка эффекта — впечатление, и этому способствует размер; следовательно, в эстетическом идеале средний видоизменится, увеличившись, потому что это есть изменение направления нашего удовольствия, а размер будет элементом красоты.⁸⁰

Точно так же глаза, сами по себе красивые, также будут увеличены; и вообще все, что делает своим чувственным качеством, своей абстрактной формой или своим выражением особую привлекательность для нашего внимания и доставляет нам удовольствие, будет иметь большее значение в идеальном типе, чем того требует его частота. Родовой образ был сконструирован под влиянием избирательного внимания, ориентированного на эстетическую ценность.

Таким образом, восхваление какого-либо объекта за приближение к идеалу в своем роде является лишь окольным путем для определения его внутренних достоинств и выражения его прямого воздействия на нашу чувствительность. Если бы, говоря об идеальном, мы не анализировали таким образом реальное, идеальное было бы неуместной и бессмысленной вещью. Мы знаем, что такое идеал, потому что наблюдаем то, что нам нравится в реальности. Если мы позволяем общему понятию тиранизировать отдельное впечатление и ослеплять нас в отношении новых и неклассифицированных красот, которые могут содержаться в последнем, мы просто заменяем чувства словами и превращаем словесную классификацию в эстетическое суждение. Тогда чувство прекрасного пропадает. У идеалов есть свое применение, но их авторитет полностью репрезентативен. Они означают конкретные удовлетворения или вообще ничего не означают.

На самом деле весь механизм нашего разума, наши общие идеи и законы, постоянные и внешние объекты, принципы, лица и боги — это множество символических, алгебраических выражений. Они обозначают опыт; опыт, который мы не в состоянии удержать и обозреть в его многочисленной непосредственности. Мы бы безнадежно барахтались, подобно животным, если бы не держались на плаву и не направляли свой курс с помощью этих интеллектуальных средств. Теория помогает

80 Утверждение Берка о том, что прекрасное мало, основано на произвольном определении. Под красивым он подразумевает изящное и очаровательное; приятное, а не впечатляющее. Он только преувеличивает обычное тогда противопоставление прекрасного возвышенному.

нам переносить наше незнание фактов.

То же самое происходит, в некотором смысле, и в других областях. Наши армии — это приспособления, вызванные нашей слабостью; наша собственность является обременением, требуемым нашей потребностью. Если бы наше положение не было шатким, эти великие машины смерти и жизни не были бы изобретены. И наш разум — еще одно такое оружие против судьбы. Нам не нужно сокрушаться по этому поводу, поскольку, в конце концов, построение этих различных структур является до определенного момента естественной функцией человеческой природы. Беда не в том, что продукты всегда субъективны, а в том, что они иногда негодны и мучают дух, который они упражняют. Печальная часть нашего положения проявляется только тогда, когда мы настолько привязываемся к этим необходимым, но несовершенным фикциям, что отвергаем факты, из которых они проистекают и из которых стремятся стать пророческими. Таким образом, мы виновны в той подмене целей средствами, которая называется идолопоклонством в религии, абсурдом в логике и безрассудством в морали. В эстетике эта вещь не имеет названия, но, тем не менее, очень обычна; ибо она обнаруживается всякий раз, когда мы говорим о том, что должно нравиться, а не о том, что действительно нравится.

Все ли вещи красивы?

§ 31. Эти принципы приводят к вразумительному ответу на вопрос, который сам по себе не лишен интереса и имеет решающее значение в системе эстетики. Все ли вещи красивы? Все ли типы одинаково прекрасны, если отвлечься от наших практических предрассудков? Если читатель согласился с предыдущими утверждениями, он легко увидит, что в некотором смысле мы должны объявить, что ни один объект не является безобразным по своей сути. Если впечатления болезненны, они с трудом объективируются; поэтому восприятие вещи в нормальных условиях, когда чувства не утомлены, скорее приятно, чем неприятно. И когда частое восприятие класса объектов породило апперцептивную норму, и у нас есть идеал вида, признание и воплощение этой нормы доставят удовольствие пропорционально степени интереса и точности, с которой мы сделали наши наблюдения. Соответственно, натуралист видит красоту, к которой слеп академический художник, и каждая новая среда должна открывать нам, если мы позволяем ей воспитывать наше восприятие, новое богатство прекрасных форм.

Но мы не обязаны поэтому утверждать, что все градации красоты и достоинства есть дело личных и случайных пристрастий. Мистики, которые заявляют, что для Бога нет различия в ценности вещей и что только наш человеческий предрассудок заставляет нас предпочесть розу устрице или льва обезьяне, конечно, имеют основания для того, что они говорят. Если бы мы могли лишить себя нашей человеческой природы, мы, несомненно, обнаружили бы, что неспособны проводить эти различия, равно как и мыслить, воспринимать или хотеть каким-либо способом, который нам сейчас возможен. Но как бы выглядели для нас вещи, если бы мы не были людьми, для человека вопрос не имеет значения. Даже мистик, которому так ненавистна определенная конституция собственного ума, может только парализовать, не выходя за пределы своих способностей. Страстное отрицание, мотив которого, хотя и болезненный, но, несмотря на это, вполне человеческий, поглощает все его силы, и его окончательный триумф состоит в достижении абсолютного безразличия.

Что верно для мистицизма вообще, верно и для его проявления в эстетике. Если бы мы могли так преобразить наш вкус, чтобы повсюду находить красоту, потому что, быть может, изначальная природа вещей столь же верно проявляется в одной вещи, как и в другой, мы фактически вообще упразднили бы вкус. Восходящий ряд эстетических удовольствий мы должны были бы заменить монотонным суждением о тождестве. Если бы вещи были прекрасны не в силу их различий, а в силу тождественного чего-то, что они в равной степени содержат, то не могло бы быть никакого различия в красоте. Подобно субстанции, красота была бы везде одна и та же, и всякая склонность предпочитать одну вещь другой была бы доказательством конечности и иллюзии. Когда мы пытаемся сделать наши суждения абсолютными, мы отказываемся от наших естественных стандартов и категорий и соскальзываем в другой род, пока не потеряемся в удовлетворительной неопределенности простого бытия.

Что верно для мистицизма вообще, верно и для его проявления в эстетике. Если бы мы могли так преобразить наш вкус, чтобы повсюду находить красоту, потому что, быть может, изначальная природа вещей столь же верно проявляется в одной вещи, как и в другой, мы фактически вообще упразднили бы вкус. Восходящий ряд эстетических удовольствий мы должны были бы заменить монотонным суждением о тождестве. Если бы вещи были прекрасны не в силу их различий, а в силу тождественного чего-то, что они в равной степени содержат, то не могло бы быть никакого различия в красоте. Подобно субстанции, красота была бы везде одна и та же, и всякая склонность предпочитать одну вещь другой была бы доказательством конечности и иллюзии. Когда мы пытаемся сделать наши суждения абсолютными, мы отказываемся от наших естественных стандартов и категорий и соскальзываем в другой род, пока не потеряемся в удовлетворительной неопределенности простого бытия.

Следовательно, для всех наших определенных мыслей, суждений и чувств существенна относительность нашей частичной природы. И как только человеческое предубеждение признается законным, потому что оно является для нас необходимым основанием предпочтения, все богатство природы тотчас же организуется этим стандартом в иерархию ценностей. Все прекрасно потому, что все способно в той или иной степени заинтересовать и очаровать наше внимание; но вещи безмерно различаются по этой способности доставлять нам удовольствие при созерцании их, и поэтому они безмерно различаются по красоте. Если бы наша природа была зафиксирована и определена раз и навсегда в каждой особенности, шкала эстетических ценностей стала бы определенной. Мы не должны спорить о вкусах уже не потому, что нельзя было бы открыть общий принцип предпочтения, а потому, что тогда было бы невозможно любое разногласие.

На самом деле, однако, человеческая природа есть смутная абстракция; то, что является общим для всех людей, составляет наименьшую часть их природного дара. Соответственно эстетическая способность распределена очень неравномерно; и мир красоты для одного человека гораздо обширнее и сложнее, чем для другого. Действительно, до тех пор, пока различие состоит только в развитии, так что в величайшем знатоке мы признаем только утонченность суждений самого грубого крестьянина, наш эстетический принцип не изменился; мы могли бы сказать, что до сих пор у нас был более или менее широко применяемый общий стандарт. Мы могли бы сказать так, потому что этот стандарт был бы импликацией общей природы, более или менее развитой.

Но люди различаются не только по степени своей восприимчивости, они

AU. Vol. 3-4 (18-19). 2022

различаются и по ее направлению. Человеческая природа разветвляется на противоположные и несомнимые характеры. И вкус следует за этим раздвоением. Мы не можем, кроме как причудливо, сказать, что вкус к музыке выше или ниже вкуса к скульптуре. Человек может попеременно быть музыкантом и скульптором; это означало бы лишь вполне мыслимое расширение человеческого гения. Но осуществленный таким образом союз был бы накоплением дарований в наблюдателе, а не сочетанием красот в объекте. Превосходство скульптуры и музыки останется совершенно независимым и разнородным. Такие расхождения подобны расхождениям во внешних чувствах, к которым обращаются эти искусства. Звук и цвет имеют аналогии только в своей низшей глубине, как вибрации и возбуждение; по мере того как они становятся конкретными и объективными, они расходятся; и хотя один и тот же разум их воспринимает, он воспринимает их как несвязанные и несочетаемые объекты.

Таким образом, идеальное увеличение человеческих способностей не имеет тенденции составлять единый эталон красоты. Эти стандарты остаются выражением различных привычек чувств и воображения. Человек, который сочетает в себе наибольший диапазон с величайшей одаренностью в каждом конкретном случае, конечно, будет наиболее уважаемым критиком. Он выразит чувства большого числа людей. Преимущество размаха в критике заключается не в улучшении нашего чувства в каждой конкретной области; здесь художник обнаружит недостатки дилетанта. Но ни один человек не является специалистом всей полнотой души. У него есть какая-то скрытая способность к другим восприятиям; и именно для пробуждения их и выстраивания их перед ним ученик каждого вида красоты обращается к любителю их всех.

Таким образом, искушение сказать, что все вещи в действительности одинаково прекрасны, возникает из-за несовершенного анализа, при котором операции эстетического сознания лишь частично разрушаются. Зависимость степеней красоты от нашей природы воспринимается, а зависимость ее *сущности* от нашей природы еще игнорируется. Все вещи не одинаково прекрасны, потому что субъективная предвзятость, которая различает их, является причиной того, что они вообще прекрасны. Принцип личного предпочтения тот же, что и у человеческого вкуса; реальная и объективная красота, в отличие от причудливости индивидов, означает только близость к более распространенной и устойчивой восприимчивости, ответ на более общий и основной запрос. И более острое различение, благодаря которому увеличивается расстояние между прекрасным и безобразным, вовсе не является потерей эстетического понимания, а является развитием той способности, благодаря которой в мир приходит красота.

Эффекты неопределенной организации

§ 32. Именно свободное осуществление деятельности апперцепции придает столь своеобразный интерес к неопределенным объектам, к смутным, бессвязным, суггестивным, по-разному интерпретируемым. Чем больше апеллируют к этому эффекту, тем большее богатство мысли предполагается у наблюдателя и тем меньше мастерства проявляет художник. Бедный и буквальный ум не может пользоваться возможностью для мечтаний и построения, предоставляемой стимулом неопределенных объектов; ему не хватает необходимых ресурсов. Он растерян и раздражен, отворачивается к более простым и прозрачным вещам с чувством

беспомощности, часто переходящим в презрение. И, с другой стороны, художник, который недостаточно художник, у которого слишком много неудержимых талантов и слишком мало технических навыков, обязательно будет плавать в области неопределенного. Он рисует и никогда не вырисовывает; он намекает и никогда ничего не выражает; он стимулирует и никогда не информирует. Это метод людей и наций, у которых больше гения, чем искусства.

Сознание, сопровождающее эту характеристику, есть чувство глубины, могущественной значимости. И это чувство не обязательно иллюзия. Природа наших материалов — будь то слова, цвета или пластическая материя — налагает ограничения и пристрастия на наше выражение. Реальность опыта никогда не может быть полностью передана с помощью этих средств. Таким образом, величайшее владение техникой будет лишено совершенной адекватности и полноты; всегда должна оставаться полутьма и край намека, если наиболее явное представление должно сообщать истину. Когда есть реальная глубина, когда наиболее прочно схвачено живое ядро вещей, тогда будет соответственно ощущаться неадекватность выражения и призыв к наблюдателю вычленив наши несовершенства своими мыслями. Но это должно произойти только после того, как будут исчерпаны ресурсы терпеливого и хорошо изученного искусства; иначе то, что ощущается как глубина, на самом деле является замешательством и некомпетентностью. Самое простое становится невыразимым, если мы разучились говорить. А привычное снисхождение к невнятному — верный признак философа, не научившегося мыслить, поэта, не научившегося писать, живописца, не научившегося рисовать, и выражать впечатления — все это совместимо с необъятностью гениальности невыразимой души.

Наш век склонен к такого рода баловству, причем по обоим упомянутым причинам. Наша пуб+лика, не будучи по-настоящему обученной, — ибо мы обращаемся к слишком широкой публике, чтобы требовать ее обучения, — хорошо осведомлена и охотно откликается на все; она готова работать довольно усердно и вносить свой вклад в собственную прибыль и развлечения. С ней становится предметом гордости, понимания и оценки все. И наше искусство, в свою очередь, не упускает из виду эту возможность. Оно становится неорганизованным, спорадическим, причудливым и экспериментальным. Грубость, неприведенную к совершенству по небрежению, мы принимаем за оригинальность, а неопределенность, которую по претенциозности допустили вместо точности, мы выдаем за возвышенность. В этом секрет создания великих произведений на новых принципах и легкого написания трудных книг.

Пример пейзажа

§ 33. Необычайный вкус к пейзажу компенсирует нам это незнание того, что является лучшим и самым законченным в искусстве. Природный ландшафт — неопределенный объект; он почти всегда содержит достаточно разнообразия, чтобы дать глазу большую свободу в выборе, подчеркивании и группировании своих элементов, и, кроме того, он богат предположениями и смутными эмоциональными стимулами. Пейзаж, который нужно увидеть, должен быть сочинен, а чтобы полюбоваться, он должен быть морализирован. Вот почему грубые или вульгарные люди безразличны к своему естественному окружению. Им не приходит в голову, что повседневный мир достоин эстетического созерцания. Только по праздникам, когда они добавляют себе и своим вещам какое-нибудь необычное украшение, они останавливаются, чтобы посмотреть на эффект. Гораздо более красивые повседневные аспекты их окружения

вообще ускользают от них. Однако когда мы научимся воспринимать, когда мы полюбим чертить линии и развивать перспективы, когда, прежде всего, более тонкое влияние мест на наш умственный тонус преобразуется в выразительность этих мест, и, кроме того, они поэтизируются нашими грезами наяву и превращаются нашим мгновенным воображением в так много намеков на волшебную страну счастливой жизни и смутное приключение, — тогда мы чувствуем, что пейзаж прекрасен. Лес, поля, все дикие или сельские пейзажи полны общения и развлечения.

Это красота, зависящая от задумчивости, фантазии и объективированных эмоций. Беспорядочный природный ландшафт не может быть использован никаким другим способом. Он не имеет реального единства и поэтому требует той или иной формы, придаваемой фантазией; это тем легче сделать, что возможных форм много, а постоянные изменения в объекте дают глазу различные представления. На самом деле, с психологической точки зрения, пейзажа не существует; то, что мы называем таковым, есть бесконечность различных обрывков и проблесков, данных друг за другом. Даже нарисованный пейзаж, хотя и имеет тенденцию выделять и подчеркивать некоторые части поля, составлен путем сложения множества видов. Когда эта картина, в свою очередь, рассматривается, она рассматривается так же, как реальный пейзаж, и воспринимается частично и по частям; хотя, конечно, он предлагает гораздо меньше материала, чем его живой оригинал, и поэтому значительно уступает ему.

Только крайность того, что называется импрессионизмом, пытается дать на холсте один абсолютный мгновенный взгляд; в результате, когда наблюдатель действительно был поражен этим аспектом, картина обладает необычайной силой и эмоциональной ценностью — подобно живому воспоминанию о прошлом, одержимом запахами. Но, с другой стороны, такая работа до крайности пуста и тривиальна; это фотография отстраненного впечатления, за которым не следует, как это было бы в природе, множество вариаций самого себя. Столь необычный объект часто оказывается неузнаваемым, если неестественно обособленное видение никогда не проявлялось живо в нашем собственном опыте. Противоположная школа — то, что можно было бы назвать дискурсивной пейзажной живописью, — собирает так много проблесков и дает настолько полную сумму наших позитивных наблюдений за определенной сценой, что ее работа обязательно будет совершенно понятной и простой. Если оно кажется нереальным и неинтересным, то это потому, что оно бесформенно, как коллективный объект, который он представляет, и в то же время ему не хватает той чувственной интенсивности и движения, которые могли бы сделать реальность возбуждающей.

Ландшафт, конечно, содержит бесчисленное множество вещей, имеющих определенные формы; но если внимание направлено именно на них, у нас уже нет того, что, по любопытному ограничению слова, называется любовью к природе. Не так давно художники-пейзажисты обычно изображали фигуры, здания или руины, чтобы добавить к красоте места какую-то человеческую связь. Или, если изображать дикость и запустение, нужно увидеть хотя бы одного усталого путника, сидящего на сломанной колонне. Он может носить тогу, а затем быть Мариусом среди руин Карфагена. Пейзаж без фигур показался бы бессмысленным; зритель сидел бы в напряжении, ожидая чего-то, как в театре, когда поднимается занавес на пустой сцене. Неопределенность внушений негуманной сцены ощущалась тогда как дефект; теперь мы чувствуем это скорее как возвышение. Нам нужно быть свободными; нам достаточно наших эмоций; мы не просим описания объекта, который нас интересует как часть нас самих. Нам было бы стыдно сказать такую простую и очевидную вещь,

как то, что для нас «горы — это чувство»; и мы не должны думать об извинениях за наш романтизм, как это делал Байрон:

*Я люблю не человека меньше, а природу больше
Из этих наших бесед, в которых я краду,
Из всего, чем я могу быть или был раньше,
Слиться со вселенной и почувствовать
Что я не могу выразить.*

(Наш вольный перевод. - С.Д.)

Эта способность отдыхать на природе без украшений и находить развлечение в ее аспектах, конечно, большое приобретение. Эстетическое воспитание состоит в том, чтобы приучить себя видеть максимум прекрасного. Увидеть это в физическом мире, который должен постоянно быть вокруг нас, — это большой шаг вперед к тому союзу воображения с реальностью, который является целью созерцания.

Однако, приобретая это мастерство бесформенного, мы не должны терять более необходимую способность видеть форму в тех вещах, которые ею обладают. По отношению к большинству вещей, как определенных, так и *естественных*, мы обычно находимся в том же состоянии эстетической бессознательности, в каком крестьянин находится по отношению к пейзажу. Мы относимся к человеческой жизни и ее окружению с тем же утилитарным взглядом, с каким он смотрит на поле и гору. Красиво то, что выражает удобство и богатство; остальное безразлично. Если мы подразумеваем под любовью к природе эстетическое наслаждение миром, в котором мы случайно живем (а что может быть *естественнее* человека и всех его искусств?), то можно сказать, что абсолютная любовь к природе едва ли существует среди нас. Что мы любим, так это стимуляцию наших личных эмоций и мечтаний; и пейзаж привлекает нас, как музыка привлекает тех, кто не имеет чувства к музыкальной форме.

Казалось бы, неправда в том, что древние любили природу меньше, чем мы. Они меньше любили пейзаж — меньше, по крайней мере, пропорционально их любви к определенным вещам, которые он содержал. Смутное и изменчивое воздействие атмосферы, массивы гор, бесконечная и живая сложность лесов не очаровывали их. У них не было той преобладающей склонности к неопределенности, которая делает пейзаж излюбленным предметом созерцания. Но любовь к природе и понимание ее были у них в высшей степени; на самом деле они действительно сделали явной ту объективацию нашей собственной души в ней, которая для поэта-романтика остается лишь смутным и изменчивым предположением. Что такое небесные боги, нимфы, фавны, дриады, как не определенные проявления того преследующего духа, который, как нам кажется, мы видим в небе, горах и лесах? Мы можем думать, что наша смутная интуиция постигает правду о том, что их детское воображение превратило в басню. Но наша вера, если она такова, столь же фантастична, столь же проекция человеческой природы на материальные вещи; и если мы откажемся от всякого положительного понимания квазипсихических начал в природе и сведем наше морализаторство о ней к поэтическому выражению наших собственных ощущений, то можем ли мы сказать, что наши словесные и иллюзорные образы сравнимы как представления о жизни живых существ? природы к точности, разнообразию, юмору и красоте греческой мифологии?

§ 34. Здесь, пожалуй, нелишним будет упомянуть некоторые аналогичные области, в которых человеческий ум придает ряду неустойчивых форм неопределенных в себе предметов вид поля.⁸¹ Всякая теория есть субъективная форма, приданная неопределенной материи. Материал — опыт; и хотя каждая часть опыта, конечно, совершенно определена сама по себе, и это именно тот опыт, которым она является, тем не менее воспоминание и соотнесение друг с другом последовательных опытов есть функция теоретической способности. Систематические отношения вещей во времени и пространстве и их зависимость друг от друга являются работой нашего воображения. Следовательно, теория никогда не может иметь той истины, которая принадлежит опыту; как говорит Гоббс, никакой дискурс не может закончиться абсолютным знанием факта.

Вполне возможно, что две разные теории должны быть одинаково верны в отношении одних и тех же фактов. Все, что требуется, — это чтобы они были одинаково полными схемами связи и предсказания реальностей, с которыми они имеют дело. Выбор между ними был бы произвольным, определяемым личными пристрастиями, поскольку объект неопределим, его элементы могут восприниматься как образующие всевозможные единства. Теория — это форма апперцепции, и, применяя ее к фактам, хотя наша первая забота, естественно, заключается в адекватности нашего инструмента понимания, на нас также больше, чем мы думаем, влияют легкость и понятность. Конечно, с которым мы думаем в его терминах, то есть в его красоте.

Случай двух альтернативных теорий природы, исчерпывающих и адекватных, может показаться несколько воображаемым. Человеческий ум, действительно, недостаточно богат и неопределенен, чтобы гнать, как говорится, много лошадей в ряд; она хочет иметь только одну общую схему понимания, под которую стремится все подвести. Тем не менее, философы, которые являются разведчиками здравого смысла, обратили внимание на эту возможность различных методов обращения с одними и теми же фактами. Как в основе эволюции вообще лежит много вариаций, лишь некоторые из которых остаются постоянными, так и в основе зачатия лежит множество схем; они развиваются одновременно и на большинстве стадий мышления делят разум между собой. Так много мыслится по одному принципу, скажем, механически, и так много по другому, скажем, телеологически. Только в тех умах, которые имеют спекулятивный уклон, то есть в которых стремление к единству понимания опережает практические потребности, конфликт становится невыносимым. В них та или иная из этих теорий стремится поглотить весь опыт, но обычно не способна на это.

Окончательная победа ни одной философской теории еще не одержана, потому что ни одна из них еще не оказалась адекватной всему опыту. Если бы когда-нибудь было достигнуто единство, наше единодушие не означало бы, что истина была открыта, как это представляет себе народное воображение; это только указывало бы на то, что

⁸¹ Когда мы говорим об определенных в себе вещах, мы, конечно, имеем в виду вещи, ставшие определенными в результате какого-либо человеческого акта определения. Чувства — это инструменты, определяющие и различающие ощущения; а результатом одной операции является тот определенный объект, над которым производится следующая операция. Память, например, классифицирует во времени то, что чувства могли бы классифицировать в пространстве. Нас нигде не интересуют другие объекты, кроме объектов человеческого опыта, и эпитеты, определенные и неопределенные, обязательно указывают на их отношение к нашим различным категориям восприятия и понимания.

человеческий разум нашел окончательный способ классификации своего опыта. Весьма вероятно, что если бы человек еще сохранял свою закоренелую привычку гипостазировать свои идеи, то эта окончательная схема рассматривалась бы как представление объективных отношений вещей; но никаких доказательств того, что это было так, никогда не было найдено, ни даже намек на существование внешних объектов, не говоря уже об отношениях между ними. Как объекты являются гипостазированными восприятиями, так и отношения являются гипостазированными процессами человеческого рассудка.

Прийти к окончательной философии значило бы только сформулировать типичную и удовлетворительную форму человеческого апперцептива; взгляд остался бы теорией, инструментом понимания и исследования, приспособленным для человеческого глаза; оно было бы навсегда совершенно разнородным по отношению к фактам, совершенно нерепрезентативным ни для одного из тех переживаний, которые оно искусственно соединило бы и вплело в паттерн.

Мифология и теология являются наиболее яркими иллюстрациями этого человеческого метода объединения обширного опыта в графические и живописные идеи; но постоянное размышление вряд ли позволит нам увидеть что-либо иное в теориях науки и философии. Они также являются созданиями нашего интеллекта и существуют только в движении нашей мысли, поскольку они имеют свое единственное оправдание в своем приспособлении к нашему опыту.

Однако задолго до того, как мы сможем достичь идеального объединения опыта в рамках одной теории, различные области мысли требуют предварительных обзоров; мы вынуждены размышлять о жизни в различных разрозненных и несвязанных актах, так как ни весь материал жизни никогда не может быть дан, пока мы живы, ни то, что дано, не может быть беспристрастно сохранено в человеческой памяти. Когда нам было отказано во всеведении, мы были наделены универсальностью. Живописность человеческой мысли может утешить нас в ее несовершенстве.

История, например, выдаваемая за счет фактов, в действительности представляет собой собрание восприятий неопределенного материала; ибо даже материал истории не является фактом, а состоит из воспоминаний и слов, подлежащих постоянно меняющейся интерпретации. Ни один историк не может быть беспристрастным, потому что предвзятость определяет историю. Память в первую очередь избирательна; официальные и другие записи носят выборочный и часто преднамеренно частичный характер. Памятники и руины остались случайно. И когда историк приступает к изучению этих немногих реликвий прошлого, начинается работа его собственного интеллекта. У него должен быть какой-то направляющий интерес. История — это не беспорядочная регистрация всех известных событий; подшивка газет не является источником вдохновения для Клио. История — это взгляд на судьбу какого-то учреждения или человека; он прослеживает развитие некоторого интереса. Этот интерес служит стандартом, по которому отбираются факты и оценивается их важность. Затем, после того как факты таким образом выбраны, выстроены и подчеркнуты, следует указание на причины и отношения; и в этой части своей работы историк откровенно погружается в спекуляцию и становится поэтом-философом. Тогда все будет зависеть от его гения, от его принципов, от его страстей, словом, от его апперцептивных форм. И ценность истории подобна ценности поэзии и зависит от красоты, силы и адекватности формы, в которой представлен неопределенный материал человеческой жизни.

§ 35. Пристрастие расы или эпохи к любому виду воздействия является естественным выражением темперамента и обстоятельств, и его нельзя порицать или легко исправить. В то же время мы можем остановиться и рассмотреть некоторые недостатки склонности к неопределенности. Мы зафиксируем истину и в то же время, может быть, несколько поддержим тот бунт, который мы можем внутренне чувствовать против этого слишком распространенного образа. Неопределенное по своей природе двусмысленно; поэтому оно неясно и неуверенно в своем действии, и если оно используется, как это часто бывает во многих искусствах, для передачи значения, оно не может сделать это недвусмысленно. Там, где смысл не должен быть передан, как в пейзаже, архитектуре или музыке, иллюзорность формы не вызывает возражений, хотя во всех этих объектах тенденция наблюдать за формами и требовать их является признаком возрастающей оценки. Невежды не видят формы музыки, архитектуры и ландшафта и поэтому нечувствительны к относительному рангу и техническим ценностям в этих сферах; они рассматривают объекты только как стимулы для эмоций, как успокаивающие или оживляющие влияния. Но чувственная и ассоциативная ценность этих вещей — особенно музыки — так велика, что даже без оценки формы можно найти в них значительную красоту.

В литературе же, где чувственная ценность слов сравнительно невелика, неопределенность формы губительна для красоты, а если и до крайности, то даже для выразительности. Ибо смысл передается формой и порядком слов, а не самими словами, и никакая точность значения не может быть достигнута без точности стиля. Поэтому ни один уважаемый писатель добровольно не затемняет структуру своих фраз — это злоупотребление, предназначенное для клоунов литературной моды. Но книга — это более широкое предложение, и если она бесформенна, то ничего не значит по той же причине, по которой бесформенный набор слов ничего не значит. Главы и стихи могли что-то сказать, так же как и отдельные слова могут иметь известный смысл и тон; но книга не принесет никакого сообщения.

На самом деле бесформенность в композиции имеет две стадии: ту, в которой, как и в работах Эмерсона, собираются значимые фрагменты, а из них не строится никакой системы, никакой целостной мысли; и, во-вторых, то, в котором, как и в сочинениях символистов нашего времени, все значение удерживается в отдельных словах или даже в слогах, из которых они состоят. Эта мозаика словесных значений действительно имеет возможность воздействовать, ибо отсутствие формы не разрушает материалов, но, как мы уже видели, скорее позволяет вниманию оставаться фиксированным на них; и по этой причине отсутствие смысла есть средство подчеркнуть красоту звукового и словесного внушения. Но этот пример показывает, что тенденция пренебрегать структурой в литературе является тенденцией к отказу от использования языка как инструмента мысли. Легок спуск от двусмысленности к бессмысленности.

Неопределенное по форме неопределенно и по значению. Оно нуждается в завершении разумом наблюдателя, и поскольку это завершение различается, ценность результата должна быть разной. Таким образом, неопределенный предмет прекрасен для того, кто может сделать его таким, и безобразен для того, кто не может. Он нравится немногим, и им это нравится по-разному. На самом деле, собственный разум наблюдателя — это хранилище, из которого должна быть извлечена прекрасная форма. Если формы нет, ее нельзя применить к полуфабрикату; это все равно, что просить человека, не имеющего навыков, закончить сочинение другого

человека. Таким образом, неопределенный объект требует активного и хорошо подготовленного ума и в противном случае не имеет ценности.

Кроме того, это бесполезно даже для ума, который принимает его; она побуждает этот ум к действию, но не ставит перед ним никакой новой цели. Мы можем отвечать только теми формами апперцепции, к которым мы уже привыкли. Бесформенный объект не может информировать ум, не может формировать у него новую привычку. Это происходит только тогда, когда данные своим ясным определением заставляют глаз и воображение следовать новыми путями и видеть новые отношения. Затем мы знакомимся с новой красотой и в этой степени обогащаемся. Но неопределенное, как музыка сентиментальному, есть смутный раздражитель. Он вызывает случайным образом такие идеи и воспоминания, которые могут оказаться под рукой, возбуждая ум, но оставляя его недисциплинированным и незнакомым с каким-либо новым объектом. Это движение, как и в купальне Вифезда, действительно может иметь свою силу. творческий ум, уже богатый опытом и наблюдениями, может под влиянием такого стимула броситься в новую мысль и родить то, чем он уже беременен; но оплодотворяющее семя пришло из другого места, из изучения и восхищения теми определенными формами, которые содержит природа или которые искусство, подражая природе, задумало и довело до совершенства.

Иллюзия бесконечного совершенства

§ 36. Таким образом, большое преимущество неопределенной организации состоит в том, что она развивает ту спонтанность, разумность и воображение, без которых многие важные предметы остались бы непонятными, а потому непонятными и неинтересными. Красота ландшафта, формы религии и науки, типы самой человеческой природы обусловлены этим даром восприятия. Без него у нас был бы хаос; но его терпеливая и всегда свежая деятельность вырезает из текучего материала великое множество форм. Следовательно, объект, побуждающий нас к этой деятельности, часто кажется более возвышенным и прекрасным, чем тот, который представляет нам единственную неизменную форму, сколь бы совершенной она ни была. Кажется, что в незавершенном есть жизнь и бесконечность, которую определенное исключает своей завершенностью и окаменением. И все же усилие в этой самой деятельности состоит в том, чтобы достичь решимости; мы можем видеть красоту только постольку, поскольку мы вводим форму. Неустойчивость формы не может быть преимуществом для произведения искусства; определенное удерживает постоянно то, чего достигает неопределенное только в те моменты, когда воображение наблюдателя особенно благоприятно. Если мы чувствуем определенное разочарование в монотонных пределах определенной формы и ее вечно, несимпатичного смысла, то не можем ли мы еще больше чувствовать меланхолическую мимолетность тех проблесков красоты, которые ускользают от нас в неопределенном? Не может ли мучение и неуверенность этого созерцания вместе с тем самосознанием, которое оно, вероятно, влечет за собой, утомить нас легче, чем спокойное общение с постоянным объектом? Не можем ли мы предпочесть неизменное неисправимому?

Мы можем; и это предпочтение мы все должны были бы чувствовать более ясно, если бы не иллюзия, присущая романтическому темпераменту, который придает таинственное очарование неопределенным и неопределимым вещам. Это предложение бесконечного совершенства. На самом деле совершенство есть синоним

AU. Vol. 3-4 (18-19). 2022

конечности. Ни в природе, ни в воображении ничто не может быть совершенным, кроме как путем реализации определенного типа, который исключает всякое изменение и резко контрастирует со всякой другой возможностью бытия. Нет совершенства вне формы апперцепции или типа; и существует столько видов совершенства, сколько типов или форм апперцепции скрыто в уме.

Эти различные совершенства взаимно исключают друг друга. Только в своего рода эстетической оргии — в безумии опьяненного воображения — мы можем их смешать. Как римский император желал, чтобы у римского народа была только одна шея, чтобы убить его одним ударом, так и мы можем иногда желать, чтобы все красоты имели только одну форму, чтобы мы могли созерцать их вместе. Но в природе вещей красоты несовместимы. Весна не может сосуществовать с осенью, день с ночью; что прекрасно в ребенке, безобразно в мужчине, и *наоборот*; каждая эпоха, каждая страна, каждый пол имеют особую красоту, конечную и непередаваемую; чем лучше оно достигается, тем полнее оно исключает всякое другое. То же самое, очевидно, относится и к художественным школам, стилям и языкам и ко всякому эффекту. Оно существует по своей конечности и велико по мере своего определения.

Но бывает распущенное и несколько беспомощное состояние ума, в котором, хотя мы и не способны реализовать какую-либо конкретную мысль или видение в их совершенной ясности и абсолютной красоте, мы, тем не менее, чувствуем их навязчивое присутствие на заднем плане сознания. И одна из причин, по которой идея не может возникнуть из этого мрака, заключается в том, что она не одна находится в мозгу; тысячи других идеалов, тысячи других пластических направлений мысли варятся там в беспорядке; и если в ответ на это смутное волнение нашей души представляется какой-либо определенный образ, мы чувствуем его неадекватность нашей потребности, несмотря на, а может быть, и благодаря его собственному совершенству. Тогда мы говорим, что классика нас не удовлетворяет и что «грек утомляет нас своим совершенством». Мы не способны к тому сосредоточенному и серьезному вниманию к одной вещи за раз, которое позволило бы нам погрузиться в ее бытие и насладиться внутренней гармонией ее формы и блаженством ее имманентного особого неба; мы барахтаемся в смутном, но в то же время мы полны тоски, полумыслей и полувидений, и восходящая тенденция и возвышение нашего настроения подчеркнуты и сильны по мере нашей неспособности мыслить, говорить, или представить.

Сумма наших несвязностей имеет, однако, внушительный объем и даже, может быть, смутное общее направление. Мы чувствуем себя обремененными бесконечным бременем; и что нас больше всего восхищает и кажется нам наиболее близким к идеалу, так это не то, что воплощает какую-то одну возможную форму, а то, что, не воплощая ни одной, предполагает множество и волнует массу нашего нечленораздельного воображения всепроникающим трепетом. Каждая вещь, не будучи красотой сама по себе, возбуждая наше неопределенное чувство, кажется нам намеком и выражением бесконечной красоты. Это бесконечное совершенство, которое не может быть реализовано, потому что оно противоречиво, может быть предложено таким образом, и на основании этого предположения неопределенное действие может рассматриваться как более высокое, более значительное и более прекрасное, чем любое определенное действие.

Иллюзия, однако, очевидна. Предлагаемое бесконечное совершенство — абсурд. То, что существует, — это смутное чувство, объекты которого, если бы они могли возникнуть из хаоса спутанного воображения, оказались бы множеством различных по красоте определенных вещей. Эта эмоция бесконечного совершенства есть *materia*

prima — rudis indigestaque moles (исходное сырье - косная и неоформленная масса. - С.Д.), из которой внимание, вдохновение и искусство могут породить бесконечное количество отдельных совершенств. Каждый эстетический успех, будь то в созерцании или в производстве, есть рождение одной из этих возможностей, которыми чревато чувство бесконечного совершенства. Произведение искусства или акт наблюдения, которые остаются неопределенными, являются поэтому неудачей, как бы сильно они ни возбуждали наши чувства. Это провал по двум причинам. Во-первых, это чувство редко бывает полностью приятным; это тревожит и сбивает с толку; это приносит желание, а не удовлетворение. И, во-вторых, эмоция, будучи невоплощенной, не составляет красоты чего бы то ни было; и то, что у нас есть, — это просто чувство, сознание того, что ценности есть или могут быть, но неспособность выделить эти ценности или сделать их явными и узнаваемыми в соответствующем объекте.

Эти поиски красоты имеют свою ценность как признаки эстетической жизненной силы и намеки на будущие возможные достижения; но сами по себе они бесплодны и свидетельствуют о бессилии воображения. Сентиментализм наблюдателя и романтизм художника — примеры этой эстетической неспособности. Всякий раз, когда красота действительно видна и любима, она имеет определенное воплощение: у глаза есть точность, у работы есть стиль, а у объекта есть совершенство. Вид совершенства действительно может быть новым; и если открытие новых совершенств назвать романтизмом, то романтизм есть начало всякой эстетической жизни. Но если под романтизмом мы подразумеваем снисходительность к смутным предположениям и проявлению напыщенной силы, то, очевидно, требуется образование, внимательный труд, чтобы распутать столь смутно ощущаемые красоты и дать каждой из них адекватное воплощение. Широта нашего вдохновения не должна теряться в этом процессе прояснения, ибо нет предела количеству и разнообразию форм, которые может носить мир; только если его следует ценить как прекрасное, а не просто ощущать как невыразимое, его следует рассматривать как царство форм. Таким образом, произведения Шекспира дают нам большое разнообразие, часто с поразительной точностью характеристик, и формы его искусства определены, хотя его размах велик.

Но по любопытной аномалии часто ожидают увидеть наибольшую выразительность в том, что остается неопределенным и в действительности ничего не выражает. Как мы уже заметили, чувство глубины и значимости — эмоция очень отделимая; он может так же легко сопровождать путаницу побуждений, как и полное понимание реальности. Иллюзия бесконечного совершенства особенно способна вызвать это ощущение. Эта иллюзия возникает из-за одновременного пробуждения множества зачаточных мыслей и смутных идей; она волнует глубины ума, как ветер шевелит чащу леса; и необыкновенное сознание жизни и стремления души, вызванное этим порывом чувства, заставляет нас признать в предмете особую силу, таинственный смысл.

Но чувство значимости мало что значит. Все, что у нас есть в этом случае, — это возможность воображения; и только когда эта потенциальность начинает реализовываться в определенных идеях, в уме возникает реальное значение или любой объект, который может означать это значение. Высшее эстетическое благо есть не эта смутная потенциальность и не то противоречивое, бесконечное совершенство, которого так сильно желали; это величайшее число и разнообразие конечных совершенств. Учить видеть в природе и закреплять в искусстве типичные формы вещей; изучить и распознать их варианты; приручить воображение в мире,

чтобы всюду можно было увидеть красоту и найти намек для художественного творчества, — вот цель созерцания. Прогресс лежит в направлении различения и точности, а не в направлении бесформенных эмоций и мечтаний.

Организованная природа — источник апперцептивных форм, образец скульптуры

§ 37. Форма материального мира в одном смысле всегда совершенно определена, так как составляющие ее частицы находятся в каждый момент в данном относительном положении; но мир, в котором никакая другая форма, кроме формы такого созвездия атомов, не осталась бы хаотичной для нашего восприятия, потому что мы не были бы в состоянии обозреть ее в целом или удерживать наше внимание равномерно на ее бесчисленных частях. Однако, согласно эволюционной теории, механическая необходимость привела к такому распределению и скоплению элементов, которое для наших целей составляет отдельные вещи. Определенные системы атомов движутся вместе как единицы; и эти организмы так часто воспроизводятся и повторяются в нашей среде, что наши чувства привыкают рассматривать их части вместе. Их форма становится естественной и узнаваемой. Порядок и последовательность устанавливаются в нашем воображении благодаря порядку и последовательности, в которой соответствующие впечатления доходят до наших чувств. Мы можем запомнить, воспроизвести и при воспроизведении варьировать с помощью калейдоскопических трюков воображения формы, в которые пришли наши восприятия.

Таким образом, механическая организация внешней природы является источником апперцептивных форм в уме. Если бы ощущения, благодаря постоянному повторению определенных последовательностей и повторяющейся точности математических соотношений, не сохраняли ясность и свежесть нашего воображения, мы впали бы в воображаемую летаргию. Идеализация выродилась бы в неясность, и из-за притупления нашей памяти мир с каждым днем становился бы все беднее и смутнее.

Этот процесс периодически наблюдается в истории искусств. То, как изображена, например, человеческая фигура, указывает на то, как она воспринимается. Искусство возвращает лишь ту часть природы, которую человеческий глаз способен освоить. Самая примитивная стадия рисунка и скульптуры представляет человека с его руками и ногами, его десятью пальцами на руках и десятью пальцами на ногах, разветвленными в воздухе; апперцепция тела была очевидно практической и последовательной, и художник записывает то, что он знает, а не какое-либо конкретное восприятие, передавшее это знание. Эти восприятия сливаются и теряются в поспешности достижения практически полезного понятия объекта. Наивным выражением того же принципа мы находим в некоторых ассирийских рисунках, что глаз, увиденный спереди, вставлен в лицо, увиденное в профиль, причем каждый элемент представлен в той форме, в которой его легче всего наблюдать и запоминать. Развитие греческой скульптуры дает хороший пример постепенного проникновения природы в сознание, медленно обогащающегося восприятия объекта. Квазиегипетская скованность стирается сначала с тел второстепенных фигур, затем с тел богов, и, наконец, меняется лицо, и иератическая улыбка почти исчезает.⁸²

82 В мраморе Эгины раненые и умирающие воины до сих пор носят это буддийское выражение: их тела, *AU. Vol. 3-4 (18-19). 2022*

Но этот прогресс имеет близкий предел; как только достигнуто самое прекрасное и всеохватывающее восприятие, когда лучшая форма поймана в лучший момент, художнику, кажется, больше нечего делать. Воспроизведение несовершенства индивидуумов кажется неправильным, когда, в конце концов, желательна красота. И идеал, подхваченный вдохновением мастера, прекраснее всего, что его ученики могут найти для себя в природе. Таким образом, с вершины искусство спускается в одном из двух направлений. Оно либо становится академическим, отказывается от изучения природы и вырождается в пустую условность, либо становится неблагородным, отказывается от красоты и погружается в безвкусную и лишенную воображения технику. Последнее было курсом скульптуры в древние времена, первое, с моментами пробуждения, было ее ужасной судьбой среди современников.

Это пробуждение наступало всякий раз, когда происходило возвращение к природе, к новой форме апперцепции и новому идеалу. В этой отдаленности постоянно нуждаются все искусства; без него наши представления ослабевают и изнашиваются и подчиняются влиянию традиции и моды. Мы продолжаем судить о красоте, но перестаем ее искать. Лекарство состоит в том, чтобы вернуться к реальности, терпеливо изучить ее, позволить новым аспектам воздействовать на ум, погрузиться в нее и породить там воображаемое потомство, подобное себе подобным. Тогда может появиться новое искусство, которое, имея те же корни в восхищении природой, что и старое искусство, может надеяться достичь такого же совершенства в новом направлении.

В самом деле, одна из опасностей, которым подвергается современный художник, — это соблазнение его предшественников. Поиски нашей музыки, рассеянные опыты нашей архитектуры часто возникают из-за увлечения какой-нибудь исторической школой; мы не можем выработать свой собственный стиль, потому что нам мешает красота многих других. Результатом является эклектизм, который, несмотря на его большой исторический и психологический интерес, лишен эстетического единства или постоянной способности нравиться. Таким образом, изучение многих художественных школ может стать препятствием для овладения какой-либо из них.

Полезный принцип организации в природе

§ 38. Полезность (или, как ее теперь называют, приспособление и естественный отбор) организует материальный мир на определенные виды и особи. Лишь отдельные агрегаты материи находятся в равновесии с преобладающими силами среды. Гравитация, например, сама по себе является хаотической силой; он стягивает вместе все частицы без разбора, безотносительно к целому, в которое их мог сгруппировать человеческий глаз. Но в результате получается не хаос, потому что материя, устроенная определенным образом, спаяна воедино той самой тенденцией, которая разрушает ее, устроенную в других формах. Эти формы, отобранные по их соответствию силе тяжести, поэтому закрепляются в природе и становятся типами. Таким образом, вес камней удерживает пирамиду на ногах: здесь определенная форма стала гарантией постоянства при наличии в себе силы механической и неразборчивой. Именно полезность пирамидальной формы — ее способность стоять — сделала ее образцом в строительстве. Египтяне просто повторили процесс, который, как они могли наблюдать, происходит сам по себе в природе, которая строит

хотя и обычные, демонстрируют большой прогресс в наблюдении по сравнению с невозможной Афиной в центре со священными ногами в египетском профиле и совой.

пирамиду на каждом холме не потому, что хочет этого или потому, что пирамиды в каком-то смысле являются объектом ее действий, а потому, что она нет силы, которая могла бы легко сместить материю, находящуюся в такой форме.

Такая случайная стабильность структуры является в этом движущемся мире достаточным принципом постоянства и индивидуальности. Те же самые механические принципы в более сложных приложениях обеспечивают устойчивость животных форм и предотвращают любое постоянное отклонение от них. То, что называется принципом самосохранения, конечными причинами и субстанциальными формами аристотелевской философии, суть описания результата этой операции. Тенденция всего к сохранению и распространению своей природы есть просто инерция устойчивого сопоставления элементов, которые не настолько возмущены обычными случайностями, чтобы потерять свое равновесие; в то время как возникновение слишком большого расстройств вызывает то нарушение, которое мы называем смертью, или ту вариацию типа, которую мы называем ненормальной из-за ее неспособности установиться постоянно. Таким образом природа организует себя в узнаваемые виды; а эстетический взгляд, изучая ее формы, стремится, как мы уже показали, ввести тип в еще более узкие рамки, чем внешние требования жизни.

Отношение полезности к красоте

§ 39. Эта естественная гармония между полезностью и красотой, когда ее происхождение не понято, конечно, является предметом весьма запутанной и запутанной теории. Иногда нам говорят, что полезность сама по себе является сущностью красоты, т. е. что наше сознание практических преимуществ известных форм есть основание нашего эстетического восхищения ими. Говорят, что ноги лошади прекрасны, потому что они приспособлены для бега, глаз — потому что он создан для того, чтобы видеть, дом — потому что в нем удобно жить. Любопытный аргумент *reductio ad absurdum* этой теории вложен Ксенофонтом в уста Сократа. Сравнивая себя с присутствовавшим на том же пиру юношей, которому вот-вот должны были вручить приз красоты, Сократ объявляет себя более красивым и более достойным венца. Ибо польза делает красоту, и глаза, выпученные из головы, как у него, лучше всего видят; ноздри широкие и открытые воздуху, как и у него, наиболее подходящие для обоняния; а рот большой и объемистый, как у него, лучше всего приспособленный и для еды, и для поцелуев.⁸³

Так как эти вещи на самом деле безобразны, теория, доказывающая, что они *должны быть* красивыми, тщетна и нелепа. Но эта теория содержит истину: если бы польза сократовских черт была так велика, что люди всех других типов должны были бы погибнуть, Сократ был бы прекрасен. Он представлял бы человеческий тип. Тогда глаз привык бы к этой форме, воображение взяло бы ее за основу своих изысканий и подчеркнуло бы ее естественно действенные точки. Красивое не зависит от полезного; оно составлено воображением в невежестве и презрении к практической пользе; но оно не независимо от необходимого, ибо необходимое также должно быть привычным и, следовательно, основанием типа и всех его воображаемых вариаций.

Кроме того, на поздней и производной стадии нашего эстетического суждения есть случаи, когда знание целесообразности и полезности входит в наше чувство

⁸³ Ксенофонт. Symposium, V.

прекрасного. Но делает это очень косвенно, скорее убеждая нас в том, что мы должны терпеть то, что практические условия навязывают художнику, вызывая восхищение его изобретательностью или предлагая сами интересные вещи, с которыми, как известно, связан предмет. Таким образом, камин в коттедже, толстый и высокий, из которого выходит дым, нравится, потому что мы воображаем, что он означает очаг, деревенскую трапезу и уютную семью. Но это все посторонние ассоциации. Самый обычный способ воздействия полезности на нас — отрицательный; если мы знаем, что вещь бесполезна и фиктивна, неприятное, преследующее чувство расточительства и обмана мешает всякому удовольствию и, следовательно, изгоняет красоту. Но это тоже случайное осложнение. Внутренняя ценность формы никоим образом не затрагивается ею.

Этой утилитарной теории противостоит метафизическая теория, которая делает красоту или внутреннюю правильность вещей источником их эффективности и их силы для выживания. Буквально взятая, как ее обычно понимают, эта идея должна, с нашей точки зрения, показаться нелепой. Красота и правильность зависят от наших суждений и эмоций; они никоим образом не существуют в природе и не господствуют над ней. Везде кажется, что она движется по механическим законам. Типы вещей существуют благодаря тому, что по отношению к нашему одобрению является простой случайностью, и именно наши способности должны приспосабливаться к нашей среде, а не наша среда к нашим способностям. Такова натуралистическая точка зрения, которую мы приняли.

Однако утверждение, что красота есть в некотором смысле основание практической пригодности, не должно показаться нам совершенно бессмысленным. Ошибка платоников, говорящих подобные вещи, редко состоит в пустоте. У них есть интуиция; у них иногда есть сильное ощущение фактов сознания. Но они превращают свои открытия во множество откровений, и завеса бесконечности и абсолютности вскоре закрывает их маленький огонек конкретной истины. Иногда, после терпеливых раскопок, ученик находит сокровище какого-нибудь простого факта, какого-то обычного опыта, скрытого под всей их тайной и елей. Так и в этом случае может быть. Если мы сделаем поправку на склонность выражать опыт в аллегориях и мифах, то увидим, что идея красоты и рациональности, господствующая над природой и направляющая ее, так сказать, для своего величия, есть проекция и написание. большой психологический принцип.

Ум, воспринимающий природу, тот же самый, что понимает ее и наслаждается ею; на самом деле эти три функции являются элементами одного процесса. Таким образом, в простой воспринимаемости вещи есть некое пророчество о ее красоте; если бы он не был на пути к красоте, если бы он не подходил к нашим способностям восприятия, объект оставался бы вечно невоспринимаемым. Следовательно, ощущение, что весь мир создан для того, чтобы быть пищей для души; что красота не только сама по себе, но и оправдание существования всех вещей; что всеобщее стремление к совершенству есть ключ и тайна мира, — этот смысл есть поэтический отголосок психологического факта — того, что наш дух есть организм, стремящийся к единству, к неосознанности того, что сопротивляется его действию ассимиляции и симпатической трансформации того, что удерживается в его сфере. Мысль о том, что природой могло бы управлять стремление к красоте, должна поэтому быть отвергнута как смешение, но в то же время мы должны признать, что это смешение основано на сознании субъективного отношения между воспринимаемостью, рациональностью и красотой вещей.

Полезный принцип организации в искусстве

§ 40. Однако это субъективное отношение чрезвычайно расплывчато. Большинство вещей, которые можно воспринять, воспринимаются не так отчетливо, чтобы быть понятными, и не так восхитительно, чтобы быть красивыми. Если бы у нашего глаза была бесконечная проницательность или у нашего воображения была бы бесконечная гибкость, это было бы не так; тогда видеть означало бы понимать и наслаждаться. Как бы то ни было, степень определенности, необходимая для восприятия, гораздо меньше, чем необходимая для понимания или идеальности. Следовательно, есть место для гипотез и для искусства. Подобно тому, как гипотеза образно организует опыт таким образом, что наблюдение не в состоянии это сделать, так и искусство организует объекты таким образом, до которого, возможно, природа никогда не снизошла. Главное, что подражательные искусства прибавляют природе, — это постоянство, отсутствие которого является самым прискорбным недостатком многих природных красот. Следовательно, силы, определяющие естественные формы, определяют и формы подражательных искусств. Но неподражательные искусства поставляют организмы, отличные от тех, что дает природа. Если мы будем искать принцип, по которому устроены эти объекты, мы обычно обнаружим, что это тоже полезность. Архитектура, например, имеет все формы, подсказанные практическими потребностями. Использование требует, чтобы наши здания принимали определенные формы; механические свойства наших материалов, потребность в укрытии, свете, доступности, экономичности и безопасности уместности, диктовать расположение наших зданий.

Дома и храмы эволюционируют так же, как животные и растения. Различные формы возникают по механической необходимости, как пещера или укрытие из нависающих ветвей. Они увековечены отбором, в котором потребности и удовольствия человека являются средой, к которой должна быть приспособлена структура. Таким образом устанавливаются определенные формы, и глаз привыкает к ним. Линия употребления по привычке апперцепции становится линией красоты. Ярким примером могут служить фронтоны греческого храма и фронтоны северного дома. Требования климата по-разному определяют эти формы, но глаз в каждом случае принимает то, что навязывает полезность. Мы восхищаемся высотой одного и шириной другого, и вскоре находим крутой фронтоны тяжелым и низкий фронтоны неуклюжим и подлым.

Однако было бы ошибкой заключить, что только привычка устанавливает правильную пропорцию в этих различных типах строения. Мы должны учитывать те же внутренние элементы, что и в естественных формах. То есть кроме единства типа и соответствия частей, которые обычай устанавливает определенные апелляции к более фундаментальным восприимчивостям человеческого глаза и воображения. Существует, например, ценность абстрактной формы, определяемая приятностью и гармонией подразумеваемых сетчаточных или мышечных напряжений. Различные структуры содержат или предполагают большее или меньшее количество такого рода красоты, и в этой пропорции их можно назвать внутренне лучше или хуже. Таким образом, искусственные формы могут быть расположены в иерархии, как и естественные, по абсолютным значениям их контуров и масс. В этом заключается

превосходство греческой вазы над китайской или готики над сарацинской конструкцией. Таким образом, хотя всякая полезная форма способна к соразмерности и красоте, когда ее тип установлен, мы не можем сказать, что эта красота всегда потенциально равна; и, например, железный мост, хотя он, несомненно, представляет и ежедневно приобретает эстетический интерес, в среднем, вероятно, никогда не сравняется с каменным мостом.

(Продолжение публикации в очередном номере журнала).

George Santayana

THE SENSE OF BEAUTY

*Part One*⁸⁴

*Translated into Russian by Sergey Dzikevich*⁸⁵

Abstract

Jorge Agustín Nicolás Ruiz de Santayana y Borrás, better known in the academic world as *George Santayana* (1863-1952) due to primary university institutionalization, was a Spanish-American philosopher, writer and public figure. *The Sense of Beauty* (1896) is the first among his large writings and maybe the first monograph on aesthetics written in the USA. Santayana's text is very characteristic in historical aspect and so AU is publishing it fully in translation, having divided it in to parts because of its volume. To be continued in *AU. Vol. 1 (20). 2023*.

Keywords

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

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

85 *Dzikevich, Sergey* is the *AU* Editor-in-Chief. - *AU*.

AU. Vol. 3-4 (18-19). 2022

ПЕРЕВОДЫ / TRANSLATIONS



ОТ КЪРКЕГОРА К КАНДИНСКОМУ⁸⁷Часть первая⁸⁸Перевод Евгения Доброва⁸⁹Абстракт

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

Ключевые слова

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

Революция, которую совершил Кандинский в художественной области, открывает в искусстве новые эпистемологические возможности, новое поле приложения. Чтобы

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

87 Журнал размещает настоящую публикацию в рамках своего постоянного сотрудничества с Научно-образовательной школой «Сохранение мирового культурно-исторического наследия» МГУ имени М.В. Ломоносова (см.: <http://nosh.msu.ru/culture>). В этом качестве журнал придает особое значение сохранению памяти о такой несомненной персоналии всемирного культурного значения, как В.В. Кандинский, уже опубликовал помимо упомянутой в предыдущей сноске статьи Ф. Серса также целый ряд других исследований о многосторонней деятельности нашего великого соотечественника (см. предыдущие номера на <http://aestheticauniversalis.ru>), но мы также намерены инициировать в будущих номерах серию публикаций о жизни и деятельности В.В. Кандинского во Франции, куда он вынужденно эмигрировал после прихода в Германии власти нацистов и закрытия ими школы Bauhaus, в развитие которой вклад его был ключевым (см. также специальные публикации об этой школе в нашем журнале). В отличие от периода Bauhaus, деятельность Кандинского в последние десять лет, проведенных во Франции, известна гораздо меньше, и совсем мало известно о его жизни в период оккупации Франции нацистами, которых он искренне ненавидел. Поэтому журнал, пользуясь случаем, заявляет о своей готовности принять к немедленному рассмотрению любые материалы, в особенности базирующиеся на данных французских архивов, о об этом периоде жизни и творчества В.В. Кандинского как фигуры мирового культурного значения и выпускника Московского университета с отличием, что является приоритетными параметрами для нашей деятельности в рамках названной университетской Школы. - AU.

88 Оригинал статьи поступил от автора в редакцию на французском языке. Статья профессора Ф. Серса публикуется в журнале двумя частями. В настоящем номере мы предлагаем читателям первую часть публикации, что связано с особенностями процесса перевода текста профессора Ф. Серса с характерным множеством отсылок и параллелей, требующих от переводчика и редакции особого внимания. Вторая часть выйдет в очередном номере журнала. - AU.

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

лучше в этом разобраться, исследователи обращаются к различным ресурсам, питавшим нововведения Кандинского (китайские и исихастские традиции, дух романтизма). В этом же контексте мы вспоминаем и Кьеркегора, который очень рано повлиял на российскую мысль и может быть рассмотрен как протечка философской рефлексии радикального авангарда в искусстве.[1] Как бы предчувствуя формализм и эстетизм, датский философ протнмает среди прочих псевдоним *Vigilius Haufniensis* (Копенгагенский Страж. - Е.Д.). Он явился миру как страж духовной потребности в искусстве.

Философ, поэт и критик искусства, Кьеркегор является основателем философии экзистенциализма, вдохновителем теории личности. Его труды, не поддающиеся рубрикам и классификациям, сочетают в себе строгость философского дискурса с теологической глубиной проповеди, поэтическую выверенность и силу «христианского трагического». Он засвидетельствовал внутреннее чувство художественного и одновременно с этим эстетическую потребность, которая рефреном отзовется в абстракционистско-дадаистском созвездии: Хуго Балль, Тристан Тцара, Владимир Татлин, Александр Родченко, а также в работах Курта Швиттерса и Марселя Дюшана.

Трактат «Enten-Eller» («Или-или», фр. «L'alternative». - Е.Д.) очень быстро переводится на русский язык Петром Ганзенем. В 1859 г. Иван Гончаров процитировал отрывки из этого перевода в своем романе «Обломов» (часть «Дневник обольстителя»). Близость к русской мысли Кьеркегора была точно обоснована Львом Шестовым в его книге «Киркегард и экзистенциальная философия (Глас вопиющего в пустыне)» в 1936 г.

Мысль Кьеркегора предвидела радикальный авангард в тех контекстах, где философ определяет условия духовного прогресса и когда выявляет неизбежность конфликта между искателем истины и состоявшимся обществом. Каждый раздел его философского творчества подготавливает один из аспектов парадигмы художественного в работах великих первопроходцев – гениев начала XX века. Его философское творчество никогда не сбивалось с пути, как оно сбивается с пути в его же «драме героико-патриотико-космополито-филантропико-фаталистской в нескольких картинах», которую он озаглавил как «Борьба между старой и новой мильной лавкой». Законченная и отредактированная, эта пьеса оставалась в набросках с 1838 г. и была поставлена на сцене Кабаре Вольтер, так как была созвучна «Манифесту дадаизма» 1918 г.

Конструкция личности, описанная Кьеркегором в «Или-или», также предвосхищает как принцип внутренней необходимости Кандинского, так и принцип неприкосновенности мастерской. Для Пита Мондриана, Константина Бранкузи и, конечно, Курта Швиттерса мастерская стала горнилом распознавания абсолютных ценностей и одновременно с этим, местом, где художник прогрессирует через определенные Кьеркегором «стадии человеческого существования». Противоборство между героизмом свидетеля истины и установленным порядком вещей[3] обозначает рамки пересмотра художниками консенсуса. Этот пересмотр сразу же принимает облик *провокации*[4] у футуристов и дадаистов, а также облик непримиримого сопротивления тоталитаризму всего поколения художников, вдохновив тем самым такие произведения, как «Мерцбау» К. Швиттерса или «Велёполе, Велёполе» Тадеуша Кантора.

Кьеркегор помогает преодолеть близкую тривиальному коммерческому мышлению идею о том, что текущие сиюминутные предложения обесценивают предшествующие произведения искусства. Для него то, что есть современное индивидууму, ни в коем случае не является тем, что зависит от обстоятельств момента, а есть то, что воздействует на его отношения с Абсолютом. Настоящее этой встречи с Абсолютом есть абсолютное настоящее (*présent absolu*), которое не может пострадать от ограничений, даже от ограничений темпорального характера. Модель истинной современности для Кьеркегора – это встреча с Христом, одновременно в

вечности и в историческом настоящем.[5] Встреча, которая раскрывает логику темпоральности постольку, поскольку она содержит в себе вторжение вечности во времени: «Его [Христа] земная жизнь сохраняет вечную современность».[6] констатирует он. Отношения между душой и Богом принадлежат темпоральному (временному) измерению, парадоксальному и уникальному, посвящая встречу времени и вечности, так как «в отношении к Абсолюту существует лишь одно время: настоящее; кто не современен Абсолюту, для того Абсолют и не существует вовсе. [...] Но разница между поэзией и действительностью и есть современность. Разница между поэзией и историей, несомненно, в том, что история изображает действительно случившееся, а поэзия – возможное, вымышленное. Но то, что *действительно* было (прошлое), еще не есть действительно вообще, а лишь в известном смысле – именно в противоположность вымыслу. Необходимо также определение, определение истины [...] То, чему ты являешься современником, и составляет действительность для тебя».[7] Необходимо адаптировать «уразумение [ученикам] вечного. Не подлежит сомнению, что условие постижения истины должно быть вечным условием. – [Ученик, таким образом,] получает вечное условие в момент времени, и он знает это, поскольку получил условие в тот самый момент».[8]

Знание-припоминание, чью силу подчеркивал Платон в «Меноне», показывает душу и ее воспоминания об эпохе, в которую она еще была с Богом. В этом смысле, стремление к абсолютным ценностям – Прекрасному, Добру и Истине, т.е. ценностям трансцендентальным, которые она переживает как ностальгию, – это стремление есть признак ее собственной (чистой) природы и знак ее эсхатологического предназначения. Это стремление удовлетворяется только в *парадоксе*, ставшем категорией мысли. Как писал Кьеркегор в своих «Записных книжках», «парадокс не есть концессия, но категория, онтологическое определение, которое выражает отношения существующего, знающего духа с абсолютной истиной» [9]. Он видит в воплощении Христа исключение, сбивающее с толку нашу мысль, – логический абсолютный парадокс.[10] Жан Валь проясняет эту точку зрения так: «Для Кьеркегора существует глубокая связь между идеей парадокса и идеей трансцендентального. Парадокс есть протест Абсолюта против имманентного (присущего). Он есть утверждение Иного, поскольку Иное есть возмущение рассудка».[11]

Современность, будучи абсолютным настоящим, то есть настоящим встречи абсолютного с Абсолютом, имеет измерение вечности. Современность есть встреча вечности со временем, избавляющаяся от всякой модальности, всякого стиля и даже от всякого общественного консенсуса. Нет ничего наименее *современного* чем искусство по обстоятельству, неизбежно запятнанное формализмом и эстетизмом или дендизмом, светскими пристрастиями. Такое искусство чуждо исканиям истины.

Разделение Прекрасного и Истины – цена за извращенность рассудка (discement). Это разделение шокировало Ницше *in fine* в искусстве Вагнера: «У Вагнера началом служит галлюцинация: не звук, а жестов. К ним-то и подыскивает он звукосемиотику».[12] Он добавляет: «Вагнер переряжает в принцип свою неспособность к органическому творчеству» [13], и уточняет: «Пролог к Лоэнгрину дал первый, лишь слишком рискованный, слишком удавшийся пример того, как гипнотизируют [14] также и музыкой [...] Искусство Вагнер давит ста атмосферами: нагибайтесь же, иначе нельзя...».[15] И в заключении цитирует: «*Чтобы музыка не становилась искусством лгать!*».[16]

Эстетизм может быть определен как поиск Прекрасного, оторванный от морали и истины. *Формализм* может быть определен как чрезмерное внимание к форме в ущерб содержанию. В духовной традиции реальность мира прекрасна постольку, поскольку через нее начинают просвечивать реальность высшая. У Прекрасного трансфигуративный характер: материя при этом трансформируется воплощением в ней другого принципа, сверх-материального, трансцендентного.

Рефлексия над искусством не может удовлетвориться прогрессом форм и формальными влияниями. Она (рефлексия) должна освободиться от модели

генетической, которую иллюстрируют тоталитарные теории – рассуждающие о том, что ведет к порче искусства и нравов, и что ими же называется дегенеративным искусством (*entartete Kunst*). Кьеркегоровское понятие *современности* обновляет взгляд на историю с точки зрения художественного созидания: поэт или художник не беспокоятся об исторической или культурной дистанции, потому что вопрос вдохновения становится первоочередным.

Кьеркегор вводит понятие «непрямой коммуникации», которая есть стержень передачи художественной, в смысле передачи витальной и неречевой (не дискурсивной), передачи способности, а не знания, характеризующей тем, что философ называет «экзистенциальное удвоение»: «Чтобы распознать истину, особенно в области этической и этико-религиозной, необходима ситуация. Она нужна еще и для того, чтобы сообщать истину, этическую и этико-религиозную [...] по-настоящему распознать истину этическую и этико-религиозную – значит удвоить экзистенциально вещь известную».[17] Это удвоение заключается в том, что истина должна пройти проверку собственной жизнью. Таким образом, «Этическое и этико-религиозное должны коммуницировать между собой по поводу плана существования (existence) и в смысле экзистенциального [...] Так как истина этико-религиозная в основном соотносится с личностью. Она может быть передана только от одного «Я» к другому «Я». Как только коммуникация здесь становится объективной, истина трансформируется в не-истину».[18] Он добавляет: «Когда, размышляя над коммуникацией, мы распределяем равным образом рефлексию между отправителем и реципиентом, тогда мы имеем коммуникацию власти (*pouvoir*) в общем смысле, учась у искусства и всего того, что оно сюда привносит» [19] (на полях, Кьеркегор написал «обучение художественное»). Поставленный вопрос, стало быть, относится к власти искусства. Все, чем живет художник, может быть, следовательно, передано в качестве жизненной (витальной) реальности реципиенту. Это и есть власть (*pouvoir*), которую сообщает искусство. Александр Родченко написал: «Нужно иметь мужество показать весь свой творческий путь, ничего не скрывая, ни ошибок, ни ложных путей, ни тупиков, из которых возвращаешься обратно, как из триумфальных шествий, которых так немного [...] горделиво сказать: “Вот мои пути, мои тупики и вот моя широкая дорога настоящего”».[20]

Но, в своей сущности, коммуникация искусства не прямая, модус произведения искусства может сводиться к модусу *загадки* (*énigme*). Художественная *загадка* – это не зашифрованная система, от которой художник хранил бы ключ. Нет, по-настоящему в ней ничего не скрыто, даже напротив – все открыто внимающему взору. Художник предлагает такой же результат поисков, как и след, который его туда привел. Он указывает опыт, который стоит осуществить. В этих условиях, ход интерпретации становится сам по себе духовным маршрутом. Дорога, которая ведет к разрешению загадки, позволяет разделить опыт. Загадка, которая есть совпадение духовного опыта художника и пути, который он за собой оставил. Загадка поэтическая, живописная, музыкальная или сценическая приглашает таким образом читателя, зрителя или слушателя к экзистенциальному удвоению опыта истины.[21]

Всем известна знаменитая фраза Поля Сезанна: «Я вам должен сказать истину в живописи и я вам скажу ее».[22] Истина – это коренной вопрос для радикального авангарда в искусстве. Изящный текст «Введения в христианство» посвящен опыту истины.[23] Его точкой отправления становится вопрос, заданный Пилатом [24]: «Что есть истина?», спрашивает, кстати говоря, Пилат у Христа.. Слишком кстати – да, но в то же время, с другой точки зрения, неспроста. То, что Пилат вдруг вздумал именно в этот момент спросить Христа, доказывает нам, что его глаза абсолютно закрыты к истине. Так как жизнь Христа и есть истина! Бедный Пилат».[25]

Иисус, который уже в возрасте 12 лет дерзнул выступить перед учителями израильского храма со своими дерзновениями и довел своих слушателей до того, что они «дивились разуму и ответам Его».[26] - Иисус тем не менее ничего не ответил на вопрос Пилата. Сила молчания состоит в том, чтобы предстать тип отношений с

истиной, отличный от ожидаемого. Когда истина противопоставляется ошибке, усилие ее догнать, дотянуться до нее, есть усилие строго умозрительное. Упражнение в истине совершается в *disynume (disputatio)*. Разум находится в поиске подтверждений. Способ передачи – непрямо́й коммуникации, дискурсивный (речевой). Все может быть сказано посредством языка, знание этого может сделать объект внешним по отношению к консенсусу. Учитель устанавливается благодаря своему знанию.

Причина молчания Христа состоит в том, что Иисус и есть сама истина: «Пилат показывает и дискредитирует тем самым самого себя. Что касается его заявления, оказывается, что жизнь Христа не просвещает, не озаряет его истиной. Но каким же образом Христос мог бы его просветить словами, когда Его жизнь, т.е. истина, не открыла глаза римлянам природе истины?».[27] Иисус не отвечает потому, что «Если Христос имел ответить, ему нужно было бы одно мгновение, чтобы отклониться от истины и перестать быть (сделать себя несуществующим) ...» [28]

Если Кьеркегор апеллирует к фигуре Христа, то это потому, что он стремится предоставить нам модель *жизненно важного (витального) отношения* к истине. В этом отношении истина противопоставляется не заблуждению, а лжи. Именно в этом случае учитель уступает *свидетелю*. Последний предоставляет совершенно другой способ постижения истины. Уже не *доказательством*, а посредством *опыта*. Свидетель не спорит, а свидетельствует о своем экзистенциальном отношении к истине. Естественным образом он совершает это, рискуя своей жизнью, потому что его отношение к истине интимно: оно проходит через познание сердца, любящее познание. А любовь сильнее смерти. Следовательно, существует органическая преемственность между двумя значениями слова «мученичество»: свидетельством и страданием. Доказательство заменяется здесь мученическим испытанием, удваивающим (редуплицирующим) свидетельство Христа. Тот, кто живет правдой, принимает статус свидетеля, мученика по образу Иисуса, который мистическим образом буквально вселяется в христианина и освещает его собственным мученичеством.[29]

Витальное отношение к истине ниспровергает рациональную «учительскую» схему и сопровождается отказом от способа прямого общения. Мученик является свидетелем *par excellence* (в высшей степени). Свидетельство здесь не просто повествование о событии и увиденном/услышанном. Оно выходит на более высокий уровень. Оно предполагает не только ответственность *за то*, что утверждает свидетель (юридический аспект), но также и особенно приверженность *в том*, что оно утверждает (витальный аспект), ибо истина, поскольку она есть жизнь и жизнь преобразующая, вызывает обновление сущего.

Кьеркегор развивает эту идею, заявляя, что «Христос есть истина в том смысле, что сам факт Его существования есть единственное истинное изложение того, что есть истина».[30] Ответ, который можно было бы дать Пилату, таков: «“Смотрите на Него, учитесь от Него, Он был истиной”. Не в том смысле, что Христос есть истина, не в значении суммы пропозиций, не как определение концепта истины, - но как сама жизнь».[31]

Сущность истины находится не в плане мысли как ее легитимация, но в плане жизни. Итак, сущность истины есть ее удвоение (редупликация) в индивидууме, поскольку самая жизнь последнего выражает истину, то она и есть истина: «Я не знаю истины, пока она не станет живой во мне. Так и Христос сравнивает истину с пищей, а ее обретение с актом еды. Как принимаемая (или усваиваемая) пища поддерживает жизнь тела, так и истина дает и поддерживает жизнь духа, то есть самой жизни» [32]. Бытие подразумевает знание, но знание не подразумевает бытие.

Такое определение истины объясняет не только недоверие радикального авангарда к установленному порядку, но и уважение к трансцендентности: «Обожествление установленного порядка означает отдать все на откуп веку [...]. Мы в конечном счете секуляризуем отношение с Богом. Мы хотим, чтобы оно

согласовывалось с некоторой относительностью, чтобы оно не отличалось по существу от того положения, которое мы имеем в жизни, и т.д. ... Тогда как отношение к Богу должно быть для каждого Абсолютом, а для отдельного человека составлять рычаг, способный сдвинуть любой установившийся порядок. А потому в избранный им момент Богу возможно просто «надавить» на индивидуума, дабы тут же создать в этом религиозном духе свидетеля, соглядатая его воли, лазутчика (или под другим выданным именем) – человека, который с абсолютным послушанием, в постоянных гонениях, страданиях и под угрозой смерти, возвысит установленный порядок» [33].

Метафора рычага объясняет роль человека и его отношения с Богом. В «Или-или» судья Вильгельм утверждает, что «Если же личность является абсолютным, она сама и будет той Архимедовой точкой опоры, с которой можно перевернуть весь мир» [34]. Конструировать личность – значит расположить ее как фиксированную точку перед ценностью. Абсолютное отношение личности к Абсолюту составляет рычаг, благодаря которому духовная энергия преобразует мир. Именно взгляд художника на трансцендентные ценности Прекрасного, Добра, Истины составляют силу искусства. Когда личность формируется перед истиной, она становится свидетелем, ведь именно тогда истина становится жизнью для этой личности, и личность способна «сдвинуть горы».[35] Именно личности он (художник) передает свое отношение к преобразующей истине, питающей жизнь. Преобразующая энергия исходит от Бога, отношение которого к истине определяет Декарт в своей теории создания вечных истин: «математические истины, которые Вы считаете вечными, были установлены Богом и полностью от него зависят, как и все прочие сотворенные вещи. Ведь утверждать, что эти истины от него не зависят, – это то же самое, что приравнять Бога к какому-нибудь Юпитеру или Сатурну или подчинять его Стиксу и мойрам» – говорит он Мерсенну.[36]

Контекстуально Декарт следующую проблему: «Может ли Бог лгать? Если бы это было так, то я мог бы действительно поверить в то, что два плюс два равно четыре, и я считал бы это доказательством (ясным и четким), даже если бы меня обманул обманчивый бог.» Таким образом, на кону здесь стоит не только способность человека к истине, но и ценность вдохновения, которое лежит в основе проблематики искусства.

Перед лицом вечных истин – которые, как это следует помнить, являются целью для науки и основой логических упражнений, – перед лицом вечных истин каков статус Бога? Подвластен ли он им, и независимы ли они от него тем или иным способом? Но если бы это было так, Бог починался бы чему-то еще более могущественному, чем он сам. Другими словами, Бог не был бы Богом в таком случае. Принцип, согласно которому, от Него зависят вечные истины, является одним из признаков его всемогущества. Следовательно, Бог является творцом вечных истин. Имея это в виду, давайте вернемся к вопросу: может ли Бог быть лжецом (или обманщиком)? Но прежде всего ответим на другой вопрос: «Что есть ложь?». Лгать – значит говорить что-то иное, чем то, что есть на самом деле. Или, как подчеркивает Декарт, говорить что-то иное, чем говорит Бог. То есть Бог не может лгать.

Как воплощение Бога, Иисус есть *истина*. Также его ученики призваны *быть* истиной, и любой компромисс с ложью здесь вредит этому абсолютному отношению к Абсолюту. Это расширяет пропасть между человеком и Богом. Если Иисус не отвечает, то только потому, что именно Пилат должен самолично выйти из своей запутанности, ведь именно ему необходимо обладать смелостью выступить против лжи. Совпадение истины и жизни есть принцип исключения, духовного парадокса. Он призывает не только вплести истину в существование, то есть жить по предписаниям, продиктованным требованием истины – правдивости в мыслях, словах, действиях, – но и посвятить жизнь постоянной *проверке истины*. Мы видим подобное за обозначенным Антоненом Арто «трансцендентным состоянием жизни», которому он дает несколько провокационное определение.[37] Такие состояния часто принимают

форму встреч или внешних событий. Превратить свою жизнь в постоянное испытание истины – цель многих художников, принадлежащих к радикальному авангарду.

Как проводится эта проверка истины? Кьеркегор говорит о дублировании истины: «Удваивать – значит быть тем, что говорят» [38]. Он полагает, что сами события жизни проливают свет на истину. Отношение человека к ценности предполагает требование действия и пронизательности. События жизни имеют свой собственный смысл. Они освещают истину, а поступки человека здесь предстают реализацией ценности, практической аксиологией. Связь между истиной, путем, и жизнью становится яснее. Именно так осуществляется проверка истины, и так она верифицируется. Истина является самой жизнью, ведь она основана на испытании жизни. Это непосредственный путь к ней. Иисус сказал «Я есмь путь и истина, и жизнь» [39].

Кьеркегор идентифицирует в истине определение бытия. Когда Иисус сам говорит: «Я есмь путь и истина и жизнь», Он тем самым отдаляет три призыва смерти: подмена пути на *результат*, подмена истины *ложью* и подмена жизни *знанием*.

Ссылки

[1] Под термином радикального авангарда мы понимаем художников, которые в начале XX века были объединены идеей обновления, связанной с возвращением трансцендентальных ценностей. См. также: *Sers, Ph. L'avant-garde radicale, le renouvellement des valeurs dans l'art du XXe siècle*. Paris Les Belles Lettres, 2004.

[2] Теодор Адорно замечает, что концепция эстетики у Кьеркегора есть одновременно исследование области искусства (о произведениях искусства и о теории искусства) и, в то же время, описание отношений (в сфере искусства) и анализ способа коммуникации. К сожалению, он не принимает во внимание трансформативный характер искусства, анонсированный этой новой эстетической концепцией. (*Adorno, Th. W. Kierkegaard, construction de l'esthétique*. Paris: Payot, 1995. P. 28 sq).

[3] См.: *Вопросы философии*. 2017. № 9. С. 221. Установленный порядок, как его определяет Кьеркегор, это характеристика общества, которое самообожествляется, определенным образом угадывая вечность. Цит. на фр. по: *Kierkegaard, S. Journal*. Т. 2. P. 186-187 ; Т. 4. P. 295-297 // *Œuvres Complètes* Т. 19. P. 27-29.

[4] В этом сюжете важно внимательно отличать провокацию от устрашения. Устрашение служит для того, чтобы устранить личную свободу того, кто в ситуации устрашения является жертвой, побуждая его (этого человека) к поведению, ранее ему продиктованному. Апостол Павел довольно экспрессивно высказывался против него: «Не страшитесь ни в чем (противников)» (Послание к Филиппийцам, 1, 28). В то время как провокация – есть ни что иное, как побуждение выйти за свои границы. Так, по крайней мере, это поняли, например, дадаисты и футуристы. См. наш анализ: *Sers, Ph. Sur Dada, essai sur l'expérience dadaïste de l'image, suivi des Entretiens avec Hans Richter*. Nice: Jacqueline Chambon, 1997. P. 86-87.

[5] *Кьеркегор, С.* Философские крохи. М.: Институт философии, теологии и истории Св. Фомы, 2009. С. 71. Цит. на фр. по: *Kierkegaard, S. Miettes philosophiques // Œuvres Complètes*. Т. VII. P. 52 sq. ; 58 ; 60 ; 65 ; 86.

[6] *Кьеркегор, С.* Введение в христианство // Современный протестантизм. М.: 1973. С. 3-46. Цит. на фр. по: *Kierkegaard, S. L'École du christianisme // Œuvres Complètes*. Т. XVII. P. 63.

[7] *Кьеркегор С.* Введение в христианство // Современный протестантизм. М.: 1973. С. 3-46. Цит. на фр. по: *Kierkegaard, S. L'École du christianisme // Œuvres Complètes*. Т. XVII. P. 63-64.

[8] *Кьеркегор, С.* Философские крохи. М.: Институт философии, теологии и истории Св. Фомы, 2009. С. 71. р. 60.

[9] *Kierkegaard, S. Journal*. Pap. VIII, A, 11 / Пер. с фр. мой. - *Е.Д.*

[10] Чтобы объяснить мысль Кьеркегора, вспомним, что логика рассуждения подразумевает, что в основе упражнения в рассуждении лежат три принципа, которые неизбежно разъединяют воплощение Бога Сына. Первый принцип – идентичности («это есть то», «А есть Б»), который подчеркивает, что пропозиция (утверждение), со всеми прикрепленными к нему условиями, является истинным наперекор времени. Второй принцип («А не есть Б») подчеркивает, что два противоречия не могут быть истинными одновременно. Вспомним, что противоречие есть отрицание утверждения, в котором заключен противостоящий ему антитезис. Третий принцип «исключенного третьего» гласит: для каждого А и Б верно, что или А есть Б, или А не есть Б. Этот разделительный принцип «или – или», который хочет, чтобы два противоречия не могли быть ложны и тот, и другой. Таким образом, Христос как исключение утверждает трансцендентальное (непостижимое) или теофаническое (богоявленное) расчленение главных принципов рассуждения: 1. Принцип идентичности: Иисус есть истинно Бог, но в истории он воплотился в человеческой природе, *парадокс Воплощения*; 2. Принцип противоречия: Он был предан смерти, но победил ее, и именно «смертью Он поправ смерть» – *парадокс Воскрешения*; 3. Принцип исключенного третьего: Он есть Спаситель и Учитель, *парадокс Учитель-Спаситель*. Мы можем суммировать это, констатируя, что в Евангелии, таким образом, истина перестает быть условием, чтобы

- стать, вместе со Христом, личностью. Так, сам Иисус сказал: «Я есмь истина» («Я есмь путь и истина, и жизнь» // Евангелие от Иоанна, 14, 6 / В синодальном переводе).
- [11] *Wahl, J. Kierkegaard, L'Un devant l'Autre*. Paris: Hachette Littératures, 1998. P. 200 / Пер. с фр. мой. - *Е.Д.*
- [12] *Ницше, Ф. Казус Вагнер. Туринское письмо в мае 1888 // Ницше, Ф. Злая мудрость: афоризмы и изречения. Казус Вагнер: проблема музыканта. М.: Директ-Медиа, 2014. С. 75*. Цит. на фр. по: *Nietzsche, F. Le Cas Wagner. Lettre de Turin, mai 1888 // Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1974. Т. VIII 1. P. 34.
- [13] *Там же, С. 76*. Мы находим такое понятие органичности в теории Кандинского о вдохновении (ср. *supra*). *Nietzsche, F. Le Cas Wagner... P. 34*.
- [14] Там же: *hypnotiser* (фр.).
- [15] Там же. С. 77. Цит. на фр. по: *Nietzsche, F. Le Cas Wagner... P. 35-36*.
- [16] Там же. С. 87. Цит. на фр. по: *Nietzsche, F. Le Cas Wagner... P. 44. Que la musique ne devienne pas un art de mentir!* (фр.).
- [17] Цит. на фр. по: *Kierkegaard, S. La dialectique de la communication éthique et éthico-religieuse // Œuvres Complètes*. Т. XIV. P. 369 / Пер. с фр. мой. - *Е.Д.* В примечаниях своих «Записок» Кьеркегор замечает: «Удваивать – значит быть тем, что говорят» (Pap. IX A, 208).
- [18] Там же. С. 376.
- [19] Там же. С. 382.
- [20] *Родченко, А.М. Автобиографические записки (1917) // Родченко, А.М. Статьи. Воспоминания. Автобиографические записки. Письма. М.: Издательство «Советский художник», 1982. С. 48*. Цит. на фр. по *Rodtchenko, A. Journal, 1917. Écrits complets sur l'art, l'archit ecture et la révolution*, édités par Brigitte Hermann et Alexandre Lavrentiev. Paris: Sers, 1988. P. 35.
- [21] Пост-дадаист Тадеуш Кантор сходным образом говорит о репетиции: Репетиция – это «ритуал, как кажется, помещенный с другой стороны от жизни, в словоре со смертью [...] Иллюзия помещает реальность на совершенно другую орбиту, поэты сказали бы – на орбиту поэзии. Возможно, и на какую-то другую, в другом пространстве. И во времени абсолютном, не имеющем никакого отношения к нашему. [...] этот другой мир [...] крутится на другой орбите, вне стен нашей комнаты. Такое *расположение* (déplacement) заставляет нас прибегать к специальному методу, который, похоже, вдохновлен миром детства: посредством *penetucium*» (Цит. на фр. по: *Kantor, T. Le lieu théâtral // Kantor, T. Le Théâtre de la mort, textes réunis et présentés par Denis Bablet. Lausanne: L'Âge d'Homme, 2004. P. 258 / Пер. с фр. мой. - Е.Д.*).
- [22] Поль Сезанн, письмо Эмили Бернар от 23 октября 1905 года. Цит. на фр. по: *Cezanne, P. Lettre à Émile Bernard du 23 octobre 1905*.
- [23] Цит. на фр. по: *Kierkegaard, S. L'École du christianisme // Œuvres Complètes*. Т. XVII. P. 179-185.
- [24] Евангелие от Иоанна, 18, 38 / В синодальном переводе.
- [25] Цит. на фр. по: *Kierkegaard, S. L'École du christianisme // Œuvres Complètes*. Т. XVII. P. 180.
- [26] Евангелие от Луки, 2, 47 / В синодальном переводе
- [27] Цит. на фр. по: *Kierkegaard, S. L'École du christianisme // Œuvres Complètes*. Т. XVII. P.180.
- [28] Цит. на фр. по: *Kierkegaard, S. L'École du christianisme // Œuvres Complètes*. Т. XVII. P. 180. Ср., например: «Если бы Пилат не спросил объективно о том, что есть истина, он никогда не позволил бы потом распять Христа. Задай он этот вопрос субъективно, и страсть внутреннего, обращенная к тому, что ему *поистине нужно было сделать* перед лицом принимаемого решения, помешала бы ему совершить несправедливость» (Кьеркегор, С. Заключительное ненаучное послесловие к «Философским крохам». СПб.: Изд-во СПб. ун-та, 2005. С. 249).
- [29] «Я Сам свидетельствую о Себе, и свидетельствую о Мне Отец, пославший Меня» // Евангелие от Иоанна, 8, 18 / В синодальном переводе.
- [30] Цит. на фр. по: *Kierkegaard, S. L'École du christianisme // Œuvres Complètes*. Т. XVII. P. 181.
- [31] Там же.
- [32] Там же.
- [32] Там же. P. 84.
- [34] Кьеркегор, С. Или – или. Фрагмент из жизни: в 2 ч. СПб.: Амфора, 2011. С. 741. Цит. на фр. по: *Kierkegaard, S. L'École du christianisme // Œuvres Complètes*. Т. IV. P. 238.
- [35] Евангелие от Марка, 11, 23 / В синодальном переводе.
- [36] *Декарт, Р. Сочинения в двух томах. Том 1. М.: Мысль, 1988. Письмо от 15 апреля 1630 отцу Марину Мерсенну, Амстердам*. Цит. на фр. по: *Descartes, R. Lettre au père Marin Mersenne du 15 avril 1630, Œuvres Complètes édition Adam-Tannery*. Paris: Vrin 1974. Т. 1. P. 145.
- [37] «Признаем ли мы в этом или нет, сознательно или бессознательно, состояние поэтическое, трансцендентное состояние жизни – это и есть по сути то, чего ищет публика посредством любви, преступления, наркотиков, войны или бунта» // *Арто, А. Театр жестокости (Второй манифест) // Театр и его д* войник. СПб.: Симпозиум, 2000. Цит. на фр. по: *Artaud, A. Le Théâtre de la cruauté (Second manifeste) // Le Théâtre et son double*. Paris: Gallimard, 1972. P. 185.
- [38] Цит. на фр. по: *Kierkegaard, S. Journal*. Pap. IX A 208 / Пер. с фр. мой. - *Е.Д.*
- [39] Евангелие от Иоанна, 14, 6 / В синодальном переводе.

(Продолжение публикации в очередном номере журнала).

Philippe Serse

FROM KIERKEGAARD TO KANDINSKY

Part One

*Translated from French into Russian
by Evgeny Dobrov*

Abstract

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

Keywords

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

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

(The publication will be continued in the next issue of the journal).

ОБЗОРЫ / REVIEWS



*Екатерина Григорьева*⁹⁰

**ОБЗОР МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ
КОНФЕРЕНЦИИ «МЕДИАИСКУССТВО – XXI ВЕК.
ГЕНЕЗИС, ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОГРАММЫ, ВОПРОСЫ
ОБРАЗОВАНИЯ»**

Абстракт

В статье представлен обзор международной научной конференции «Медиаискусство – XXI век. Генезис, художественные программы, вопросы образования», посвященной феномену постцифрового искусства, который определяется как творческая деятельность, направленная на гуманизацию компьютерных технологий посредством взаимодействия между цифровыми, биологическими, культурными и духовными системами. В рамках конференции внимание было сосредоточено на функциональной роли новых медиа в развитии потенциала художественной коммуникации. Конференция состоялась в Москве 1-3 ноября 2022 года. Научные заседания конференции были организованы НИИ теории и истории изобразительного искусства Российской Академии художеств (РАХ), Государственным институтом искусствознания, Российским государственным художественно-промышленным университетом (РГХПУ) имени С.Г. Строганова, Московским академическим архитектурным институтом (МАРХИ (Государственная академия)) и Национальной Академией дизайна.

Ключевые слова

Медиаискусство, цифровое искусство, компьютерные технологии, медиа, искусство, традиционные формы искусства, новые медиа.

Международная научно-практическая конференция «Медиаискусство - XXI век. Генезис, художественные программы, вопросы образования», посвященная феномену постцифрового искусства, продолжила цикл мероприятий, раскрывающих тему цифровизации искусства, которую активно разрабатывал доктор искусствоведения, академик РАХ В.Р. Аронов и которой был посвящен ряд конференций в НИИ РАХ и РГХПУ имени С.Г. Строганова. На одной из них, а именно на конференции «Мировая художественная культура XXI века» в октябре 2021 года В.Р. Аронов упомянул о начавшемся переходе от цифровой к более сложной постцифровой эпохе. Он отметил, что самое динамичное в области медиаискусства происходит на стыке классических видов, форм и жанров, с одной стороны, и цифровой технологии — с другой. Именно это В.Р. Аронов называл постцифровым обществом.

Такой подход полностью соответствует общепринятым взглядам на развитие современного искусства, некоторые теоретики которого (такие как Мел Алексенберг или Рой Эскотт) сегодня провозглашают конец цифровой революции. Продолжение этого направления исследования, теоретические и методологические наработки в

⁹⁰ Григорьева, Екатерина - студентка философского факультета МГУ имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия, э-почта: yatak.grig@yandex.ru

области постцифровой культуры, а также практические проблемы и рекомендации, связанные с тем, как современные медиа, цифровые и постцифровые технологии влияют на состояние и развитие современного искусства и на искусствоведческую практику, на архитектуру, дизайн и декоративно-прикладное искусство, было предложено к обсуждению на описываемой конференции 1-3 ноября 2022 года.

1 ноября заседание конференции проходило в Читальном зале Государственного института искусствознания, 2 ноября – в Белом зале Российской академии художеств, 3 ноября – онлайн-формате. Конференция получилась очень насыщенной: за три дня с докладами выступили более 100 человек. Основными направлениями конференции были классические искусства и медиа в цифровом дискурсе, новые медиа в социокультурной среде, актуальные формы медиа, тенденции и пути развития современного искусства.

Первый день конференции открывался подсекцией «Классические искусства и медиа в цифровом дискурсе», модератором заседания выступила Екатерина Викторовна Сальникова. В приветственном слове один из организаторов конференции, Алексей Владимирович Сазиков, кандидат искусствоведения, заведующий отделом художественных проблем дизайна, декоративного и народного искусства НИИ РАХ, пояснил собравшимся, как возникла мысль о проведении такой конференции. Алексей Владимирович обратил внимание на то, что этой осенью отмечаются две круглыми даты. 5 сентября исполнилось 40 лет первому телемосту СССР с США, а 3 ноября – 50 лет первому наружному видеоэкрану. В связи с двумя названными памятными датами возникла идея международного издательского проекта и конференции. На первый взгляд нет связи между телемостом и первым экраном, но в действительности связь эта, как замечает Алексей Владимирович, является очень глубокой. Инициатор проведения первого телемоста сценарист Иосиф Гольдин развил идею, согласно которой во всем мире должны быть созданы космотелевизионные центры, с помощью которых люди из разных точек мира с помощью спутниковой связи могли бы общаться друг с другом. Он считал, что идея была развита Алексеем Бутновым, который разработал проект космотелевизионного центра для Парижа. Собственно, Бутнову казалось, что в дальнейшем такие центры заменят собой ратушу или в храм в средневековом городе. В процессе изучения перечисленных идей и их истории была написана книга, в рамках подготовки которой выяснилось, что Иосиф Гольдин в 1984-85 годах выступил инициатором проведения семинаров в Государственном институте искусствознания, посвященных проблеме телемостов. Эти семинары конференция «Медиаискусство – XXI век...» и имеет в качестве своего истока.

Вообще понятие экрана, экранной культуры, упомянутые в выступлении Алексея Владимировича Сазикова в связи с предысторией организации конференции, не раз впоследствии использовались в самых разных докладах, а осмысление трансформации понятия экрана и особенностей взаимодействия экрана и человека в современной культуре даже было заявлено как отдельное теоретическое направление работы конференции. Именно взаимодействию человека с экраном посвятила свое выступление и куратор первой сессии конференции Екатерина Викторовна Сальникова, доктор культурологии, кандидат искусствоведения, заведующая сектором художественных проблем масс-медиа Государственного института искусствознания, назвавшая свой доклад «Типы коммуникаций в медиа-среде: экраны в кризисную эпоху». Рассматривая различные опосредованные экраном типы коммуникации в современном обществе, докладчик постулировала, что в зависимости от ряда параметров мы можем говорить о средово-ландшафтной коммуникации, локально-информационной, альтернативно-дублирующей, культурно-регламентационной и др. В качестве наиболее существенных параметров коммуникации человека с экранными устройствами выделялись степень фокусировки внимания человека на сообщении, передаваемом через экран, расстояние между этим экраном и человеком, длительность коммуникации, наличие

тактильного контакта. В докладе было отмечено, что проблема экранной коммуникации не является принципиально новой и не порождается в результате противозидемических мероприятий 2019-2021 гг.: в частности, искусствовед К. Смолин ещё во время начала пандемии на одной из конференций спрашивал, а что, собственно, изменилось с началом пандемии, ведь и ранее многое в жизни протекало через экран, уже тогда транслируемое на экране воспринималось как то, что заменяет реальную жизнь суррогатом дистанционного восприятия. Экран, работающий почти круглосуточно, становится символом недоступности большого внешнего мира. Однако, как показывает выступление Е.В. Сальниковой, меры по изоляции 2019-2021 гг. сделали доминирующей тенденцию восприятия экрана не как пространства иллюзорного, но как симптома благополучия или неблагополучия общества, а экранную коммуникацию – обязательной составляющей нашей жизни. Подчеркивалось, что работающие большие экраны становятся символом благополучия города, того, что город «любит человека», как сказал бы Ж. Бодрийяр. Неработающий экран же становится, по выражению, Е.В. Сальниковой, «пространством ничейности» символом проблемы, бедности и неблагополучия пространства, в котором находится этот экран.

Дарья Павловна Козолупенко, доктор философских наук, профессор кафедры философской антропологии философского факультета МГУ имени М.В. Ломоносова, посвятила свое выступление *искусству в эпоху пост-медиа*. Автор доклада начала свое выступление с упоминания того, что особый интерес в последние годы в философском сообществе вызывают проблемы современного искусства, цифровизации и новых форм медиа. Пространство современной культуры рассматривается докладчиком как принципиально постмедийное пространство, в котором значение приставки «пост-» существенно отличается от аналогичных конструкций ("постмодерн", "потгуманизм", и т.д.) и в то же время сближается с понятием «транс-». Установление Рубикона (пост-) в отношении медиа, как полагает докладчик, связывается не только и не столько с «отграничением от» в смысле завершения эпохи медиа, сколько с утратой самой границы внутри разных медиа, изменением смысла медийности, в котором «пост-» сегодня одновременно означает «транс-». Принципы фрагментарности, дополнительности, разнесённости становятся основными принципами организации и становления единого пространства. В философии выступает на первый план трансгуманизм как новая модель осмысления человека, в социально-психологической сфере методология трансмедийного повествования приводит к формированию модели распределённой идентичности, в педагогике разрабатываются концепты распределённого образовательного пространства и распределённого образования в целом, в искусстве исследователи отмечают «эффект сегментированности» (Б. Гройс) и в то же время не только «равенство материалов и медиа» (П. Вайбель), но и зависимость всех традиционных видов искусства от «опыта медиа», приводящую к «эквивалентности различных меди и их смешению» (П. Вайбель). Технологии вмешиваются сегодня в жизнь человека, делают произведение искусства, например, более событийным. Констатированные технологические сдвиги, что представляется самым главным, обуславливают сдвиги в мировосприятии. В этом контексте обнаруживается сдвиг, связанный с ориентацией к объекту, с интересом к нему. В философии это легко продемонстрировать на примере объектно-ориентированной онтологии, трансформации представлений об объекте в области биоэтики, на примере обращения к sound-studies в музыкальной сфере, иными словами, на примере обращения к современным интуициям, связанным главным образом с идеей доминирования объекта в восприятии человека. Объект выводится, таким образом, на авансцену, при этом максимально проблематизируется при помощи новых медиа. На этом фоне обнаруживают себя две тенденции. С одной стороны, это тенденция к изоляционизму, иными словами, экран становится неотъемлемым элементом человеческой жизни. С другой стороны, обнаруживается доступность искусства, связанная опять-таки с развитием технологий. К примеру, мы

можем констатировать, что сегодня цифровая копия произведения искусства зачастую превосходит в зрительном эффекте свой оригинал. Вторая тенденция обнаруживает важную характерную черту современного цифрового медиаискусства, связанную со существенным снижением статуса категории «сакрального» в контексте искусства, зачастую с полным нивелированием этой категории. В контексте современного искусства сегодня мы можем говорить о «десакрализации» и даже «профанации», выражающейся в смещении акцентов в традиционных ролях творца и зрителя, сливающихся в единой фигуре «протребителя». И в то же время, современное искусство в своей постцифровой форме не противопоставляет виртуальное паре реальное-воображаемое, как это делает Ж. Бодрийяр, единственным выходом из пространства дезиллюзии видевший выход в пространство непосредственно воспринимаемого, «на улицу», и не отсылает нас в поисках удостоверения возможности восприятия к трансцендентному зрителю, к фигуре Бога, как это делал Р. Декарт – но полагает аналоговое мышление, основанное на принципе игры аллюзии и иллюзорности, основой нашего восприятия.

Любовь Николаевна Турлюн, кандидат искусствоведения, доцент Алтайского государственного университета, посвятила свой доклад *положению традиционного изобразительного искусства в цифровом интернет-пространстве*. Выступление было посвящено осмыслению классического искусства в цифровом дискурсе, разговору о том, каким образом сегодня, в момент торжества медиа-технологий, мы можем продолжать говорить о формах традиционного искусства.

Эльвира Валерьевна Кудряшова, кандидат культурологии, представитель РГГУ, кафедры «Кино и современного искусства», посвятила свой доклад влиянию цифрового искусства, (глитч-арта) на декоративно-прикладное искусство и дизайн. Глитч – повсеместное проявление технических устройств и аппаратов, сетевая терминология, которая означает «скользить», «ускользнуть», означает «нарушение», «неисправность», «ошибку». Глитч являет собой, как по мысли докладчика, стратегию, устанавливающую новые философские, этические и эстетические и другие рамки, сформировавшиеся в процессе нормирования имманентных природе технологии ошибок, деформаций, искажений и шумов в качестве художественного приема в медиаискусстве и медиакультуре. Изначально глитч являлся протестной практикой. Формировался он на дихотомии нормы и ошибки, где глитч – ошибка, нарушающая норму. Ошибка рассматривается в этом контексте как художественный артефакт, что было показано в презентации доклада.

Татьяна Анатольевна Цветковская, представитель Российского государственного музыкального телерадиоцентра и радио «Орфей», посвятила свой доклад партитуре как объекту медиаискусства и инструмента медиакоммуникации. В докладе отмечается, что ни один музыкальный термин не употребляется в других видах искусства и в других дискурсах так часто, как употребляется термин «партитура». Партитура, подразумевающая нотную запись многоголосного музыкального произведения, находит свое выражение в современном медиа-искусстве и становится инструментом медиакоммуникации, что было продемонстрировано в докладе.

Галина Васильевна Китова, искусствовед, независимый исследователь, посвятила свой доклад цифровому и постцифровому в формировании окружающей среды. В рамках доклада была проблематизирована разница между «новыми» и так называемыми «старыми» медиа, «цифровым» и «постцифровым», а также тому влиянию, которое взаимно оказывают медиа и среда друг на друга.

В утренней сессии конференции также прозвучало выступление *Дарьи Олеговны Мартышиновой* на тему «*Медиаэкспозиции в музейных музеях*». В рамках этого выступления была затронута и очень подробно и наглядно продемонстрирована не только связь цифрового и традиционного искусства, но и связь искусства, просвещения и науки в едином музейном пространстве. Эта связь стала возможной и вышла на первый план именно благодаря переходу к постцифровой культуре.

Следующим в программе конференции стало заседание на тему «*Классические*

искусства и медиа в цифровом дискурсе», среди докладчиков были Иван Александрович Шарапов, доцент кафедры композиционно-художественной подготовки Уральского государственного архитектурно-художественного университета имени Н.С. Алфёрова; Юлия Маратовна Хасанова, преподаватель кафедры среднего дизайна РГХПУ имени С.Г. Строганова; Ирина Ивановна Шедько, магистр по направлению теория и история искусства; Виолетта Дмитриевна Эвальд, кандидат культурологии, старший научный сотрудник Государственного института искусствознания, старший преподаватель Российского государственного гуманитарного университета; Ольга Ивановна Уймина, аспирант кафедры эстетики философского факультета МГУ имени М.В. Ломоносова; Константин Юльевич Бохоров, кандидат культурологии доцент кафедры прикладной информатики и мультимедийных технологий Московского государственного психолого-педагогического университета. В докладах был затронут широкий круг проблем, связанных с взаимодействием традиционного искусства с современными медиа.

Завершающей первый день конференции стала подсекция «*Новые медиа в социокультурной среде*». В рамках секции были проблемы, связанные с функциональной ролью новых медиа в рамках художественной коммуникации и культурного пространства как такового. К примеру, в рамках доклада Екатерина Тагировны Цветковой, магистранта Института художественного образования Российской государственного педагогического университета имени А.И. Герцена было рассказано о возможностях цифровых технологий в решении проблем доступности памятников монументальной живописи.

Эстетизация киберпространства и реального пространства, виртуальности и реальности меняет роль художника в современном мире, что было неоднократно продемонстрировано в рамках первого дня конференции. Культурные институции сталкиваются сегодня с поиском определения материальности, с фиксацией искусства преходящего момента, в ответ современное искусствознание вынуждено разрабатывать новые теоретические понятия для употребления в научном обиходе. То, как современные медиа, цифровые и постцифровые технологии влияют на состояние и развитие современного искусства и на искусствоведческую практику, на архитектуру, дизайн и декоративно-прикладное искусство, было проблематизировано и обсуждено в рамках первого дня конференции.

Первой подсекцией *второго дня* конференции, состоявшегося в Белом зале Российской академии художеств 2 ноября 2022 года, стала подсекция «*Актуальные формы медиа. Генезис*». Преемственность, отношение традиционного искусства к искусству современному, отношение «новых» медиа к медиа «старым», отношение, наконец, цифрового и постцифрового – это те наборы отношений, которые вызывают неподдельный интерес и требуют дополнительной концептуализации для выяснения тенденций и текущего положения дел в исследуемой сфере. В рамках подсекции было была затронута проблема преобразования цифрового произведения искусства в NFT (невзаимозаменяемый токен), знаменующему, в свою очередь, переход от киберискусства к криптоискусству, что было продемонстрировано в докладе *Константина Владимировича Маркова*, доцента, кандидата юридических наук, кандидата технических наук, почетного академика РАХ, РГХПУ имени С.Г. Строганова. Докладчики *Мария Терентьевна Майстровская*, доктор искусствоведения, профессор РГХПУ имени С.Г. Строганова, и *Кирилл Николаевич Климов*, аспирант кафедры истории и теории декоративного искусства и дизайна, посвятили свой доклад новым экспозиционным принципам, приемам и возможностям в контексте постцифрового периода. Схожая интуиция была продолжена Александрой Александровной Дружининой, аспирантом кафедры истории искусств и гуманитарных наук РГХПУ имени С.Г. Строганова, чей доклад был сосредоточен вокруг проблематизации темы искусства – и возможности такового – в эпоху цифровизации. Аналогично вокруг темы мультимедийности и человеческого восприятия был сосредоточен и доклад *Ирины Николаевны Захарченко*, кандидата исторических наук, доцента РГГУ.

Следующее заседание второго дня конференции было сосредоточено, главным образом вокруг проблемы внедрения NFT в современное искусство. Несколько докладов этой части конференции были посвящены тому, каким образом NFT начинает восприниматься как произведение искусства, а также тому, в чем состоит его специфика как произведения искусства, отличие от классических, нецифровых и оцифрованных, но изначально создававшихся в аналоговой форме, произведений искусства; тому, какие изменения в этом контексте неизбежно претерпевает зритель.

В дальнейшем во второй день конференции, прозвучали доклады, связанные с тем, какое влияние новые медиа оказывают на городскую среду, а также связанные с проблематикой авторского эксперимента в современном искусстве и междисциплинарными проектами, ассоциирующимися с названными темами. Отдельно хочется выделить доклады, которые прозвучали в первой части второго дня, а именно доклады, которые носили общетеоретический характер и знаменовали собой проблематику конференции. Одним из таких докладов стало выступление *Ольги Игоревны Томсон*, кандидата искусствоведения, члена-корреспондента РАН, доцента кафедры русского искусства и факультета теории и истории искусства Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина. Доклад носил название «*Дитя палеокибернетического века*» и ставил своей целью исследование доминирующих тенденций в развитии современного искусства в связи с развитием медиатехнологий. Само по себе название данного доклада отсылало к работе искусствоведа Д. Янгблада «Расширенный кинотеатр», в рамках которой, собственно, вводилось понятие «дитя палеокибернетического века». В докладе были констатированы серьезные и стремительные изменения последних десятилетий: от цифровой революции мы прошли путь до эры социальных медиа. Всемирная сеть открыла эру глобальной доступности, что привело к трансформации традиционного искусства и вообще искусства в целом. Трансформации оказалось подвергнута классическая парадигма создания произведения, предполагавшая отношение создателя произведения и публики. Представления, складывавшиеся начиная со второй половины двадцатого века относительно искусства, стали оппозиционными классическим. Очевидно, что вопрос влияния новых технологий на мир не является сугубо технологическим вопросом, поскольку мы констатируем сегодня появление новых культурных феноменов, связанных с развитием медиа. Влияние это требует серьезного осмысления.

Сергей Анатольевич Дзикевич, кандидат философских наук, доцент кафедры эстетики философского факультета Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, в своем докладе говорил о процессуальном понимании исторического значения искусства новых медиа. Докладчик презентовал в своем выступлении новую методологию исследований эстетического опыта, предлагая подходить к произведению искусства процессуально, что, позволит, в том числе, по-новому трактовать связь аналогового и цифрового, цифрового и постцифрового искусства.

Отдельно в рамках второго дня конференции можно выделить некоторых тематических блок докладов, связанных с тематикой городской среды. Идейно эта тематика связана с преобразованием понятия среды и связи понятий среда-искусства, прозвучавшей в первый день конференции. Так, о цифровой интервенции в материальное пространство современного города говорил *Федор Яковлевич Шемякин*, о стрит-арт и медиа-искусстве в архитектуре цифровой и постцифровой реальности современного города высказала свои позиции *Марияна Евгеньевна Маевская*, цифровым медиа-фасадам как инструментам формирования городской среды было посвящено выступление *Агриппины Александровны Дорофеевой* и *Валерия Анатольевича Ульмова*. Отдельно хотелось бы выделить проблемные, алармистские доклады, в рамках которых внимание заострялось не только на актуальной ситуации, но и на возможных негативных и тревожных последствиях развития медиатеонологий. Такими докладами стали выступления *Игоря Ивановича Орлова* и

Третий день конференции, проходивший на онлайн-площадке, открывался секцией, посвященной образовательным процессам и новым компетенциям. Как было обозначено выше, вызовы, связанные с цифровизацией, появлением новых форм медиа, создают новые подходы к формированию компетенций и в вопросах образования. На примере реальных кейсов, связанных с образовательными практиками в области художественного творчества, медиаобразования и других схожих направлений, было продемонстрировано, перед какими вызовами сегодня оказывается образовательная система и ее институции, а также предложены конкретные пути разрешения некоторых возникающих проблем. В рамках последовавших секций, посвященных *влиянию новых форм медиа на человеческую жизнь*, с их генезисом, прозвучали доклады, к примеру, о выходе инсталляции за рамки физической реальности, о влиянии искусственного интеллекта на развитие современного искусства. Отдельному рассмотрению была подвергнута инсталляция, например, в докладе *Сюй Цзинчжу*, в котором речь шла об искусстве инсталляции в цифровую эпоху, об инсталляции традиционной к цифровой и интерактивной. Рассмотрен в рамках третьего дня конференции был и феномен медиаситуационизма. К примеру, в докладе *Павла Евгеньевича Родькина* речь шла о социальной сети TikTok как примере реакционного модернизма. В рамках некоторых докладов были подняты темы, схожие с прозвучавшими во второй день конференции, например, темы, связанные с понятием среды и города, а также их взаимодействии с медиа и искусством. В частности, в рамках доклада *Наталии Ивановны Барсуковой* прозвучали интуиции относительно того, каким образом цифровые технологии интегрируются в дизайн городской среды. Неожиданно подробное и разностороннее освещение получили вопросы конкретного *использования цифровых технологий в различных сферах искусства современного Китая*. В целом центральными в контексте третьего дня, как и всей конференции в целом, оставались вопросы, связанные с проблематизацией роли новых медиа, с их влиянием на человеческую жизнь и художественную практику.

Магистральными тезисами представленных на конференции докладов стала интуиция, согласно которой культурные институции сегодня сталкиваются с вызовами в связи с влиянием развития технологий на их деятельность. Поиск определения материальности и фиксация искусства преходящего момента вынуждают современное искусствознание разрабатывать новые теоретические понятия для употребления в научном обиходе. Современные медиа, цифровые и постцифровые технологии влияют на состояние и развитие современного искусства и на искусствоведческую практику, на архитектуру, дизайн, что и было неоднократно продемонстрировано в рамках прошедшей конференции. Главными здесь оставались вопросы, связанные с проблематизацией роли новых медиа в этом контексте, с их влиянием на человеческую жизнь и художественную практику.

Конференция вызвала живой интерес участников и желание продолжить диалог на важные темы, которые были выявлены в докладах и дискуссиях в ходе события. Заседания конференции зафиксированы видеосъемкой. По итогам конференции планируется выпуск коллективной монографии с материалами докладов, презентаций и глоссарием, выход этого важного издания намечен на 2023 год.

Ekaterina Grigorieva

**REVIEW OF THE INTERNATIONAL SCIENTIFIC AND PRACTICAL
CONFERENCE “MEDIA ART – XXI CENTURY. GENESIS, ART PROGRAMS,
EDUCATIONAL ISSUES»**

Abstract

The article presents an overview of the international scientific conference “Media Art – XXI century. Genesis, Art Programs, Educational Issues”, dedicated to the phenomenon of post-digital art, which is defined as a creative activity aimed at the humanization of computer technologies through the interaction between digital, biological, cultural and spiritual systems. During the conference, attention was focused on the functional role of new media in developing the potential of artistic communication. The conference took place in Moscow on November 1-3, 2022. The scientific meetings of the conference were organized by the Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, the State Institute of Art Studies, the Russian State Art and Industrial University named after S.G. Stroganov, the Moscow Academic Architectural Institute (State Academy) and the National Academy of Design.

Keywords

Media art, digital art, computer technology, media, art, traditional art forms, new media.

Grigorieva, Ekaterina is an undergraduate student, Faculty of Philosophy, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia, e-mail: yatak.grig@yandex.ru

ПРАКТИКИ / PRACTISES



**Алена Мельник, Анастасия Оликова,
Ольга Селиверстова, Евгений Тутков**⁹¹

«МОСКВИЧ» - ДОРОГА В БУДУЩЕ

**Экспозиционный проект в Художественной галерее Cogito
философского факультета МГУ имени М.В. Ломоносова
в рамках Всероссийского фестиваля науки -2022
«Созида будущее»**

8 октября 2022 года в “Шуваловском” корпусе МГУ имени М.В. Ломоносова в рамках Всероссийского фестиваля науки «НАУКА 0+» состоялось открытие выставки “”Москвич” — дорога в будущее”. Инновационный проект поддержан ведущими является результатом сотрудничества таких ведущих образовательных, научных и творческих институций Москвы как МГУ имени М.В. Ломоносова, РГХПУ имени С.Г. Строганова, МГАХИ имени В.И. Сурикова.

«Созида будущее» — тематический контекст фестиваля, который лейтмотивом звучал на площадке *Научно-образовательного центра «Художественная галерея Cogito»* философского факультета МГУ, ставшего экспозиционной базой проекта. Открывая работу экспозиции, которая продлится до 25 декабря, кандидат философских наук, доцент кафедры эстетики, научный руководитель проекта *Сергей Анатольевич Дзикевич* отметил: “Идея была такой, чтобы предложить вновь открывающемуся производству “Москвича” отечественные идеи оригинального характера, которые являются частью московской среды и частью отечественной культуры”. Мы искренне уверены в успехе производства, возобновляющегося в декабре под легендарной маркой и хотели бы предложить для него новые идеи.

“Москвич” повезет нас в будущее уверенными темпами. Но важно, чтобы его внешний вид и популяризация среди потенциальных покупателей соответствовали всем намеченным целям. Молодые специалисты рекламы, дизайнеры, художники экспериментировали и подготовили свои проекты относительно внешнего вида, публичной кампании продвижения марки в целом и отдельных модельных линеек автомобилей “Москвич”. Студенты кафедры дизайна средств транспорта РГХПУ имени С.Г. Строганова получили по согласованию с организаторами проекта заблаговременно задание от своего научного и творческого консультанта *Алексея*

⁹¹ Мельник, Алена; Оликова, Анастасия; Селиверстова, Ольга; Тутков, Евгений - студенты философского факультета МГУ имени М.В. Ломоносова, э-почта: olikova.anastasia@yandex.ru - AU.

Викторовича Якименко на разработку в рамках своей регулярной учебной работы перспективного дизайна моделей для возобновляемого производства. Заинтересованные образом города и автомобиля в нем студенты МГАХИ имени В.И. Сурикова также получили приглашение представить свои художественные взгляды на образ автомобиля в современной социальной среде после просмотра летней итоговой выставки своих работ, организованной с участием руководства своего института и представителей творческой команды уже задуманного проекта.

Церемонию открытия после вступительной речи С.А. Дзиковича завершил масштабный звуковой перформанс звезд отечественного и международного художественного мира – *Валеры и Наташи Черкашиных* в сопровождении гитариста *Андрея Кракова*. Чета Черкашиных создает искусство вместе уже много лет — с начала 1980-х годов, они стали настоящей легендой нашего современного искусства.

Благодаря этому творческому союзу мир увидел более 180 интереснейших персональных выставок, 270 перформативных акций и хэппенингов, в момент открытия проекта о “Москвиче” их новые работы экспонировались в самом центре Москвы, напротив Кремля, в Центре визуальной культуры “Бетон”. В перформансе медиа-художники использовали голоса, звуковой генератор и электрическую гитару.

“*Песня про “Москвич”*” – именно так назвал перформанс группы Валера Черкашин. Мысль художника стремительно лавировала между воспоминаниями из личного прошлого опыта и рассуждениями о будущем своем, всего человечества и, конечно, будущем отечественного автопрома. Во всех случаях, будущее – светлое. Будущее “Москвича” должно быть светлым - звучало лейтмотивом композиции. Каждый отдельный звук гармонично вплетался в общее звуковое полотно, создавая неповторимую, ежесекундно меняющуюся звуковую картину. Издаваемый разными приспособлениями живой поток интуитивно подбираемых звуков ширился, множился, расщеплялся, погружая зрителей в глубины мысли авторов и глубины собственной мысли.

После завершения торжественной церемонии открытия первого дня выставочного проекта его руководитель пригласил присутствующих к участию в публичной презентации проектов дизайна и брендинга для нового “Москвича” и художественных работ, отражающих отношение современного человека к автомобилю.

Прежде всего, проект познакомил посетителей с творчеством студентов *Российского государственного художественно-промышленного университета имени С.Г. Строганова*. Открыл презентацию *Никита Ефанов*, студент третьего курса кафедры дизайна средств транспорта. В своем проекте автор задумал обозначить визуальную преемственность марки в нарочитой форме повторить крылья автомобиля, восходящей к оригинальной модели «Москвич-412». В проекте был сделан упор на “подвешенность” старого автомобильного формообразования, которого сейчас нет у современных автомобилей. Далее свою работу представил *Кирилл Франк*, студент второго курса кафедры дизайна средств транспорта. Свой проект он построил так, чтобы передать пластический ключ автомобиля, но при этом переосмыслить его на современную манеру с соблюдением всех современных тенденций автомобильного дизайна, таких как: лазерная оптика и форма задних стоп-сигналов. Они узкие и вытянутые, как почти у всех современных автомобилей, но в то же время, сохранилась горизонталь оригинала с выпуклостью к центру и также остались крылышки вставки. Форма кузова осталась прежней: популярный, практичный и всегда востребованный “седан”. Автор планирует, что это будет седан класса D. Также Кирилл внедрил в решётку радиатора рисунок эмблемы «Москвича»

и позволил даже предложить диски в стиле ретрофутуризма с хромированными колпаками. Завершил интерактивный показ работ *Никита Чернецкий*, студент четвёртого курса кафедры дизайн средств транспорта. Его проект основывался на рестайлинге “Москвича-2141”, последней оригинальной разработке завода перед прекращением производства. Автор хотел представить, как бы выглядел “2141” в некоем улучшенном варианте в современной среде. Это мог бы быть аналог ходовых и практичных седанов эконом-класса, типа Hyundai Solaris, или похожих ему автомобилей.

После представления работ состоялось их *публичное обсуждение*. Студенты, аспиранты, преподаватели, журналисты, представлявшие телеканал “АвтоПлюс”, живо приняли участие в дискуссии. Ее продуктивный дух точно передается одним из эпизодов. В своем выступлении доцент кафедры дизайна средств транспорта РГХПУ имени С.Г. Строганова А.В. Якименко заметил: “Сейчас дизайнер - не просто художник.

Рисунки являются лишь языком, формой высказывания. Дизайн – это система инженерии, а не отвлеченная эстетическая фантазия о форме. Главные инструменты дизайнера – это не карандаш, а чувство ожиданий аудитории”. На это тут же отреагировал как заместитель заведующего кафедрой эстетики философского факультета МГУ и модератор проекта доцент С.А. Дзикович: “Однако, если мы используем термин “чувство”, то тогда с эстетикой мы ещё не расстанемся, потому что греческое слово αἴσθησις является означает именно чувство. Переживание формы - это тоже чувство, поэтому не зря именно представители эстетики инициировали этот проект. Пока ещё всё ещё пока человек что-нибудь чувствует, то у нас всех найдётся работа.” Обсуждение прошло очень продуктивно, участники прямо на месте завязали полезные связи для горизонтального сотрудничества, обменявшись Интернет-контактами.

Возрождение исторической марки в условиях информационного общества невозможно без качественного проекта публичного продвижения, поэтому реклама - важная составляющая успеха любого производства. Публичной компанией для “Москвича будущего” занялись студенты *направления “Реклама и связи с общественностью” философского факультета МГУ имени М.В. Ломоносова*. В рамках проекта состоялось представление дизайнерского проекта группы молодых авторов - студентов 3 курса *Виктории Гороховой, Полины Симоновой и Никиты Можаровского*. Они переосмыслили дизайн эмблематики легендарного автомобиля «Москвич» и создали проект системного брендинга для возобновляемого производства. Целью своей работы авторы проекта объявили стремление «возродить лучшие инженерные традиции отечественного автопрома и доказать, что стереотип о низком качестве российского производства автомобилей уже давно неактуален». В проекте «Москвич — дорога в будущее» студенты отразили приверженность бренда традициям, но, одновременно с этим, стремление идти «в ногу со временем» и совершенствовать как инженерные конструкции, так и дизайн автомобиля, придерживаться современных тенденций, предложив новый визуальный образ “материнского” товарного знака производства в новом облике литеры «М» и “дочерние” знаки модельных линеек - “Аврора”, “Баяр” и “Амур”.

Пространство художественной галереи “Cogito”, выражающее своей коллекцией, дизайном пространства и своей экспозиционной политикой дух философского факультета Университета, обогатилось в дни работы проекта и самыми новыми художественными точками зрения студентов *Московского Государственного Академического художественного института имени В.И. Сурикова*. Анна Канфер, студентка пятого курса мастерской А.А. Любавина и Е.А. Вороновой, выступившая

модератором “суриковской секции” проекта, представила посетителям выставки работы, посвященные широкому кругу тем города, автомобиля, движения. Анна имеет уже значительный опыт в организации экспозиционных мероприятий, а также в преподавательской и благотворительной деятельности. Учебу в МГАХИ ей удается совмещать с деятельностью в фонде поддержки и развития современного искусства “МахArt”, а также с преподавательской работой в образовательном отделе Музея современного искусства “Гараж”. Весной нынешнего года она впервые выступила в коллаборации с коллегами из Московского университета в рамках «Выставки молодежи и студентов», после чего с удовольствием принимает приглашения для совместного проведения культурных событий под эгидой Университета. Анна отметила в своем кураторском слове, что тема автомобиля в городской среде и вообще тема движения является очень важной для художников, и “суриковцы” откликнулись на возможность участвовать в проекте с большим энтузиазмом.

В разделах проекта приняли участие следующие молодые дизайнеры, художники и специалисты по публичным коммуникациям:

Раздел 1. ПРОЕКТЫ ДИЗАЙНА:

Павел АРТЮШЕНКО, Анастасия БЕЛЯКОВА, Ксения ГУТКОВСКАЯ, Виктория ДВОРЕЦКАЯ, Никита ЕФАНОВ, Светлана КУРНОСОВА, Данила МАРКАНОВ, Мария НЕСТЕРОВА, Марина РОМАНОВА, Александр ТИЩЕНКО, Кирилл ФРАНК, Вадим ХУХРИН, Никита ЧЕРНЕЦКИЙ.

Раздел 2. ОБРАЗЫ ЧЕЛОВЕКА И АВТОМОБИЛЯ В СОВРЕМЕННОМ КУЛЬТУРНОМ ТОПОСЕ:

Наталья ИВАНОВА, Илья ЗАПОЛЬСКИЙ, Марат ЗОЗЫРЕВ, Анна КАНФЕР, Александра КОВЕРИ, Дарья САМОЙЛОВА, Наталья ИВАНОВА, Александра МАРТЫНЕНКО, Дарья ФЕТИСОВА, Анастасия ШМЕЛЕВА.

Авторы статьи должны отдельно отметить, что *Александра Ковери* является выпускницей *Высшего театрального училища имени М.С. Щепкина* при Малом театре, с которым галерею Cogito связывают давние творческие контакты и она получила специальное приглашение творческой группы проекта в связи с ее многолетним живописным опытом, связанным с городским пейзажем.

Раздел 3. ПРОЕКТЫ БРЕНДСКЕЙПА ДЛЯ НОВОГО ПОКОЛЕНИЯ МАРКИ:

Виктория ГОРОХОВА, Никита МОЖАРОВСКИЙ, Полина СИМОНОВА.

Все участники проекта получили сертификаты Фестиваля, к работам привлечено внимание организаторов возобновленного производства автомобилей пол марки «Москвич» и мэрии города Москвы, выступившей его вдохновителем. Журнал *Aesthetica Universalis* намеревается и далее следить за судьбой несомненно перспективных творческих идей, заявленных в описанном экспозиционном проекте.



Илл. 1. Афиша выставочного проекта.

Alena Melnik, Anastasia Olikova, Olga Seliverstova, Evgeny Titkov

“MOSKVICH” - THE ROAD TO FUTURE

**Exposition at the *Cogito* Art Gallery,
Faculty of Philosophy, Lomonosov Moscow State University
in All-Russian Festival of Science -2022
*Creating Future***

Abstract

This is an article on an exhibition event in which young designers, artists, advertising creators and famous performance masters were involved. The authors are describing and analyzing this event as a case of aesthetic experience.

Keyword

Contemporary art, design, advertising, aesthetic experience.

Melnik, Alena; Olikova, Anastasia; Seliverstova, Olga; Titkov, Evgeny are undergraduate students, Faculty of Philosophy, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia, e-mail: *olikova.anastasia@yandex.ru*

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

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

20 - 21.11.2023



Профессор М.Ф.Овсянников

ЭСТЕТИКА В ДИАЛОГЕ КУЛЬТУР

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

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

Участие

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

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

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

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

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

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

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

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

С наилучшими пожеланиями,

Оргкомитет ОМЭК XI

LOMONOSOV MOSCOW STATE UNIVERSITY
Faculty of Philosophy
Department of Aesthetics

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

20 - 21.11.2023



Professor M.F.Ovsianikov

AESTHETICS IN THE DIALOGUE OF CULTURES

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

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

Participation

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

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

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

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

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

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

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

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

Sincerely,

OIAC IX Organizing Committee

AESTHETICA UNIVERSALIS (ВСЕОБЩАЯ ЭСТЕТИКА)

Ежеквартальный теоретический журнал

Vol. 3–4 (18–19). 2022

Адрес редакции: Философский факультет МГУ имени М. В. Ломоносова, 119234, Москва, Ломоносовский проспект, д. 27, корп. 4 (учебно-научный корпус МГУ имени М. В. Ломоносова «Шуваловский»), ауд. Г 256.
Тел.: + 7 (495) 939-19-50, *e-mail:* aestheticauniversalis@gmail.com

Печатается с готового оригинал-макета

Подписано в печать 27.12.2022. Формат 60×90/16. Бумага офсетная. Усл. печ. л. 10,0. Тираж 50 экз. Изд. № 12415. Заказ №

Издательство Московского университета. 119991, Москва, ГСП-1, Ленинские горы, д. 1, стр. 15 (ул. Академика Хохлова, 11). Тел.: (495) 939-32-91; e-mail: secretary@msupress.com

Отдел реализации. Тел.: (495) 939-33-23; e-mail: zakaz@msupress.com. Сайт Издательства МГУ: <http://msupress.com>

Отпечатано в соответствии с предоставленными материалами в ООО «Амирит». 410004, Саратов, ул. Чернышевского, 88. Тел.: 8-800-700-86-33 | (845-2) 24-86-33. E-mail: zakaz@amirit.ru
Сайт: amirit.ru

